



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Pedro Martins Cruz de Aguiar Pereira

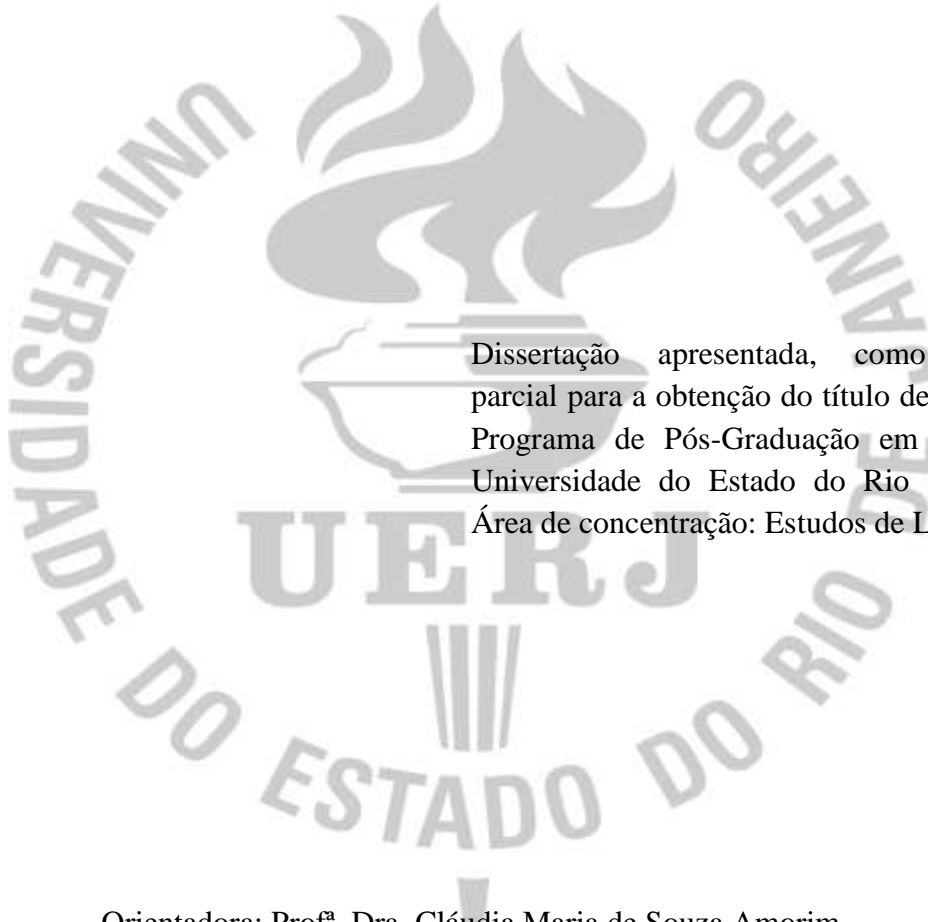
O Leitor Atlântico: entre *Moby-Dick* e o *Fausto* Pessoaano

Rio de Janeiro

2023

Pedro Martins Cruz de Aguiar Pereira

O Leitor Atlântico: entre *Moby-Dick* e o Fausto Pessoa



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Cláudia Maria de Souza Amorim

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P436 Pereira, Pedro Martins Cruz de Aguiar.
O leitor atlântico: entre Moby-Dick e o Fausto pessoano / Pedro
Martins Cruz de Aguiar Pereira. – 2023.
93 f.: il.

Orientadora: Claudia Maria de Souza Amorim.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Literatura comparada – Portuguesa e americana – Teses. 2.
Literatura comparada – Americana e portuguesa – Teses. 3. Mar na literatura
- Teses. 4. Melville, Herman, 1819-1891. Moby-Dick – Teses. 5. Pessoa,
Fernando, 1888-1935. Fausto – Teses. I. Amorim, Claudia Maria de Souza.
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.091

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Pedro Martins Cruz de Aguiar Pereira

O Leitor Atlântico: entre *Moby-Dick* e o *Fausto* Pessoa

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 31 de outubro de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Claudia Maria de Souza Amorim (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Alexandre Montaury Baptista Coutinho
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

À Rosa Maria e ao José de Aguiar, meus pais.
À Lena e à Violeta, jardim e flor da minha vida toda.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Rosa Maria Martins Cruz Pereira e José de Aguiar Pereira, por estarem presentes, desde as primeiras até estas últimas palavras, ao meu lado do maternal ao mestrado. Agradeço por todo apoio, por todo carinho e por todo incondicional auxílio e amor, nada do que sou agora seria possível sem vocês. Ao Gabriel Martins, meu irmão, por toda a escuta atenta, pelas opiniões sinceras e pela vontade de querer compreender meus desvarios.

À Lena Hauer, meu amor, minha jardineira, pelo afeto e pelas palavras, pelas risadas e pelos gestos de amor. A vida chama e nós vamos pelo caminho que há, espero poder seguir essa estrada contigo infinito a fora até chegar ao fim. À Violeta Hauer, minha pequenina, florzinha que surgiu no jardim e que me ensinou a ver o melhor do mundo e de mim mesmo.

In memoriam, aos meus avós maternos, Jorge da Silva Cruz e Lídia Helena Martins, pela presença e pelas histórias. *In memoriam*, aos meus avós paternos, Eunice de Aguiar Pereira e Izidro Pereira, pelas memórias e pela companhia. Sem vocês todos, nada seria.

À Glória de Aguiar Pereira e, *in memoriam*, ao José Flávio Martins Cruz, pelo apoio a minha educação e pelo exemplo. À Lídia Helena, à Ana Paula, ao Jorge Fabio, ao Getulio Geraldo e ao Marcelo, tios queridos que me tornaram o que sou.

À Fabiana Oliveria e à Rafaela Dettmar, amigas que fiz quando jovem e que são parte da minha família. Ao Gabriel Fernandes, ao Ryan Cardoso, ao William Rabello, ao João Victor Vieira e ao Wanderlei Corrêa, amigos que me motivaram sempre

Aos amigos que fiz na UERJ, Marcelo Alves, Ghabriel Ibrahim, Vinicius Richter, Michelle Cardoso, Michael Teixeira, Tássia Irina, Jéssica Volpi, Gabriela Bilangieri, Larrisa Garcia, Karen Miranda, Pedro Tenório, Diego Carvalho e Giovanna Motta, sem vocês, as conversas e os cafés, a graduação e a pós-graduação não teriam sido a mesma.

Ao Thiago Ponce de Moraes, pela paciência e por ter sido generoso nos meus anos de formação que frutificam aqui.

Ao professor Marcus Alexandre Motta, por ter-me ensinado o trabalho da palavra e por ter acreditado sempre na minha inteligência. Essa dissertação também lhe pertence.

À professora Claudia Amorim, pelo acolhimento, pelo apoio e pela orientação sempre gentil, precisa e cuidadosa. Agradeço por ter-me acompanhado durante todo esse processo de escrita.

Por fim, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em letras da UERJ por ter apoiado a formulação da dissertação

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

PEREIRA, Pedro Martins Cruz de Aguiar. *O leitor atlântico: entre Moby-Dick e o Fausto pessoano*. 2023. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A presente dissertação tem por intenção apresentar um estudo comparativo no âmbito da Literatura Portuguesa e da Literatura Americana. Desse modo, a leitura comparativista que se pretende realizar entre *Moby-Dick* (1851), de Herman Melville (1819-1891), e *Fausto*, de Fernando Pessoa (1888-1935), é marcada pela intenção de compreender as imagens marítimas existentes no corpo textual de ambas as obras como chave de leitura para o modo como a mente e o pensamento humano abarcam os fenômenos naturais. Seja na observação das vívidas cenas marítimas encontradas em *Moby-Dick*, ilustre romance de Melville, ou seja, na recuperação das liquefeitas figuras marítimas do Fausto pessoano, drama fragmentário ou conjunto de poemas redigidos por uma égide fáustica, é possível estabelecer uma conexão e um percurso da compreensão literária do mar enquanto essencial motor do pensamento humano. Assim, o mar em *Moby-Dick*, apontaria os limites de qualquer pensamento na sua mediação com os fenômenos naturais e, nesse passo, em *Fausto* haveria a radicalização de tal processo, ao se internalizar o mar como figura eterna da mente humana. Como estofo metodológico, a presente dissertação parte da perspectiva trazida por Walter Benjamin no ensaio “As Afinidades Eletivas de Goethe” (2009)[1922], encontrado no *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe* (2009), para intuir, no trabalho crítico proposto, o teor de verdade da obra, tendo em vista o mar como uma possibilidade, uma chave, um fragmento do teor factual das obras estudadas. Da mesma forma, para estabelecimento de um entendimento da influência dos fenômenos naturais na humanidade, foram essenciais as ponderações de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), em “Experience”, do livro *Essays: second series* (1844) e *Nature* (1838), que prouveram grande arcabouço teórico-filosófico sobre o tema.

Palavras-chave: mar; pensamento; natureza; Fausto; Moby-Dick.

ABSTRACT

PEREIRA, Pedro Martins Cruz de Aguiar. *The Atlantic reader: between Moby-Dick and Pessoa's Faust*. 2023. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This dissertation aims to present a comparative study within the scope of Portuguese Literature and American Literature. In this way, the comparative reading that is intended between *Moby-Dick* (1851), by Herman Melville (1819-1891), and *Faust*, by Fernando Pessoa (1888-1935), is marked by the intention of understanding the maritime images existing in the textual body of both works as a reading key to how the human mind and thought embrace natural phenomena. Whether in the observation of the vivid maritime scenes found in *Moby-Dick*, an illustrious novel by Melville or in the recovery of the liquefied maritime figures in Pessoa's *Faust*, a fragmentary drama or set of poems written by a Faustian aegis, it was possible to establish a connection and a journey of literary understanding of the sea as an essential driver of human thought. Thus, the sea in *Moby-Dick* would point out the limits of any thought in its mediation with natural phenomena and, in this step, in *Faust*, there would be the radicalization of such a process, by internalizing the sea as an eternal figure of the human mind. As a methodological basis, this dissertation starts from the perspective brought by Walter Benjamin in the essay “The electives affinities of Goethe” (2009) [1922], found in *Ensaaios Reunidos: Escritos sobre Goethe* (2009), to intuit in the proposed critical work the content of truth of the work of art, considering the sea as a possibility, a key, a fragment of the factual content of the works studied. Likewise, to establish an understanding of the influence of natural phenomena on humanity, the considerations of Ralph Waldo Emerson (1803-1882), in “Experience”, from the book *Essays: Second Series* (1844) and *Nature* (1838) were essential, for it provided a great theoretical-philosophical framework on the topic.

Keywords: sea; thought; nature; Faust; Moby-Dick.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Autorretrato da face de Tupai Cupa, desenhado sem espelho. Moby-Dick, 2008, p. 464	25
Figura 2 –	Capa do Fausto, de Fernando Pessoa. Projeto Gráfico da Tinta-da-China	26
Figura 3 –	Praia atlântica de Pelágio – Mar Espelhado	64
Figura 4 –	Praia atlântica de Pelágio – Luz e Vento sobre as ondas	65
Figura 5 –	Plano produzido por Fernando Pessoa para o Fausto. Retirado do Anexo 85, do livro Fausto (Tinta-da-China, 2018)	91
Figura 6 –	Plano produzido por Fernando Pessoa para o Fausto. Retirado do Anexo 86, do livro Fausto (Tinta-da-China, 2018)	92
Figura 7 –	Plano produzido por Fernando Pessoa para o Fausto. Continuação do Anexo 86, do livro Fausto (Tinta-da-China, 2018)	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 PREPARAÇÃO EXPEDICIONÁRIA OU DIANTE DOS LIVROS	24
2 FANTASIAS OCEÂNICAS OU VISÕES DA JANELA	44
3 PRAIA E PARTIDA	66
CONSIDERAÇÕES INCONCLUSAS (RUMO À <i>LANDLESSNESS</i>)	83
REFERÊNCIAS	87
ANEXO	91

PREÂMBULO EDITORIAL

As obras tidas como principais fundamentadoras das questões levantadas por essa dissertação são *Fausto* (2018)[1907-1933], conjunto de poemas dramáticos escritos por Fernando Pessoa, e *Moby-Dick* (2002)[1851], do escritor estadunidense Herman Melville. A intenção principal do preâmbulo editorial é a de apresentar um pouco os problemas de materialidade textual dessas duas obras, compreender como tal discussão é importante para a realização de uma leitura crítica competente dos escritos escolhidos e apresentar as edições usadas especificamente para a realização do estudo crítico-literário aqui feito.

Em primeiro lugar, poderia ser dito que o que há de mais fulcral na compreensão da materialidade do texto literário é exatamente o reconhecimento da variabilidade que tal texto possa ter sofrido no decorrer de sua existência. Pode-se imaginar que tal variabilidade acarretaria, para o trabalho do pesquisador e do crítico, em uma multiplicidade interpretativa. É importante salientar que a abundância interpretativa não pode ser considerada um problema, pois impede, ou ao menos tenta impedir, a formação de uma dogmática interpretativa. De todo modo, como poderá ser visto, as duas obras escolhidas apresentam na sua história editorial uma série de divergências que afetarão o modo como críticos irão receber e interpretar a obra, como é bem o caso do *Fausto* pessoano, ou mesmo o modo como um público leitor de sua época recepcionará a obra, como será visto em *Moby-Dick*.

Iniciando por *Fausto*, cabe informar que a edição usada para a escrita da dissertação é lançada pela editora Tinta-da-China em 2018 e organizada pelo pesquisador pessoanista Carlos Pittella¹. O *Fausto*, de Pessoa, tratado usualmente pelos seus editores como uma obra dramática fragmentada, incompleta na sua dramaticidade, ou como um conjunto de poemas divididos em eixos temáticos, aqui se encontra como um livro de poemas que estão reunidos sob aquilo que fora identificado por Pittella como a égide fáustica. A apreensão dos editores anteriores de tal obra de Pessoa, que adiante serão apresentados em ordem cronológica, como poema dramático não é infundada, quando, por certo, observamos os vestígios deixados por Fernando Pessoa e pela própria tradição fáustica da qual o *Fausto* pessoano faz parte. Dessa maneira, na sua materialidade, conforme transcrita por Pittella e conforme demonstra a

¹ Carlos Pittella (1983-) é pesquisador do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa e da Brown University. É Doutor em Literatura Portuguesa pela PUC-Rio, doutoramento esse relativo à tese denominada *Pequenos Infinitos em Pessoa: uma aventura filológico-literária pelos sonetos de Fernando Pessoa*. Além de editor do livro *Fausto* (2018), é autor de *civilizações volume dois* (2005, palimage), livro de poemas, e é coautor de *Como Fernando Pessoa Pode Mudar a Sua Vida* (2017, Tinta-da-China).

consulta ao material originário, possibilitado pelo sítio *Fausto: uma existência digital* (<http://www.faustodigital.com/>), pode-se notar a composição teatral da obra a partir:

- a) do amplo uso de didascálias, que, na codificação do teatro, são “Instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático” (PAVIS, 2015, p. 96) e que, como texto secundário do texto dramático, “esclarece a situação ou as motivações das personagens e, portanto o sentido dos seus discursos” (PAVIS, 2015, p. 409), além da atribuição dos fragmentos dos poemas como falas de personagens, seja as de Fausto, seja a de outras personagens;
- b) dos planos produzidos por Fernando Pessoa, entre 1915 e 1923², relativos à organização e à montagem da obra enquanto poema dramático e que intencionava uma unidade e separava a obra em cinco atos, além de ponderar, não somente a existência de um *Fausto*, mas de três;
- c) da própria tradição do mito fáustico, que, dentre tantos exemplos, tem como dois dos principais nomes o *Doctor Faustus*, ou *The Tragical History of Doctor Faustus* (1604) ou *The Tragedy of Doctor Faustus* (1616), do dramaturgo elisabetano Christopher Marlowe (1564-1593) e o *Fausto* (1808-1832), do polímata e autor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832); obras essas que podem ser encontradas na biblioteca particular de Fernando Pessoa;

Desse modo, pode-se considerar tais pontuações como alguns dos motivos que levariam os editores da obra a compreenderem o *Fausto* como uma obra dramática que não fora terminada em vida pelo autor, tendo sido encontrados no seu espólio, somente, os fragmentos e o esboço organizativo. Por isso, de tal materialidade, para além da edição organizada pela Tinta-da-China, foram feitas outras três edições: a) a de Eduardo Freitas da Costa³, primo de Fernando Pessoa e primeiro editor/organizador do *Fausto* (1952) , que organizou a obra segundo eixos temáticos; b) a de Duílio Colombini, professor da USP, segundo editor/organizador da obra, que a chamou de *Primeiro Fausto* (1986); c) a de Teresa

² Os planos se encontram reproduzidos no anexo da dissertação, no formato de imagem, retirados da edição da Tinta-da-China.

³ Eduardo Freitas da Costa (1915-1980), primo de Fernando Pessoa, foi jornalista e ensaísta salazarista. Redator-Chefe do Jornal de extrema-direita *A Vitória* e do *Diário do Amanhã*, serviu na embaixada de Portugal durante o período da Espanha Franquista e após a Revolução dos Cravos, exilou-se em Madrid.

Sobral Cunha⁴, terceira editora/organizadora, *Fausto – Tragédia Subjectiva* (Fragmentos) (1988).

Todas essas edições, de certo modo, pressuporiam seguir os planos redigidos por Pessoa, ao estabelecerem quais eram as intenções organizativas dele quanto ao produto final de sua obra fragmentada.

A edição de Pittella não pretende montar o *Fausto* enquanto poema dramático, como também não pretende cumprir com a obra segundo os planos produzidos, entre 1915 e 1923, por Fernando Pessoa. Pelo contrário, ela tem por pretensão apresentar os poemas atribuídos ao *Fausto*, seguindo a ordem cronológica (1907-1933) – em capítulos referentes à situação geral apresentada no poema –, pautando-se na crítica genética dos documentos esparsos dispostos nos arquivos de Fernando Pessoa. Nessa edição também é entregue ao leitor extenso aparato crítico no qual se encontram os planos originais de Pessoa para o livro e a forma como *Fausto* fora organizado nas edições precedentes, seguindo esses planos. As motivações, entretanto, que levaram o editor a tomar essa decisão quanto ao arranjo do livro vão além dos empecilhos de ordem organizacional e filológica proporcionados pelo espólio pessoano. Para Pittella, era importante haver uma edição na qual o *Fausto* pessoano pudesse estar liberto da intenção de uma completude que nunca foi atingida.

Assim, essa posição dialoga com o pensamento de Jerónimo Pizarro⁵, crítico pessoano, que no artigo “A ansiedade da unidade: uma teoria da edição” (2016) questiona a forma como os organizadores das obras de Fernando Pessoa pretendem encontrar para determinar uma completude das obras mais dispersas do poeta português, sobretudo no que tange ao *Fausto* e ao *Livro do Desassossego*. De acordo com Pizarro, os organizadores pressupõem conhecer as intenções finais de Pessoa para o estabelecimento do texto final de *Fausto* e do *Livro do Desassossego*, quando, na verdade, este horizonte de intenções não é possível, nos escritos do poeta, de ser confirmado. Para esta dissertação, como será apresentado na Introdução, a compreensão do *Fausto* enquanto um conjunto de poemas e fragmentos permite uma maior possibilidade interpretativa.

Do mesmo modo, no estabelecimento da presente crítica comparada, em relação a *Moby-Dick*, de Herman Melville, foram utilizadas duas edições da obra, pois se buscou estabelecer um cotejamento entre o texto original, em inglês, com a sua tradução para o

⁴ Teresa Sobral Cunha (1943-), pesquisadora portuguesa, além de editora que estabeleceu o texto do *Fausto*, organizou pela Editorial Presença, em 1990 e 1991, uma edição do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa.

⁵ Jerónimo Pizarro (1977-) é professor da Cátedra de Estudos Portugueses da Universidade dos Andes, tradutor, crítico e editor responsável pela edição de grande parte das novas edições, além de séries de textos, da obra de Fernando Pessoa. Grande parte dessas obras constitui a Coleção Pessoa, lançada pela Tinta-da-China, sob a sua direção (supervisão).

português. Para o texto original de *Moby-Dick*, utilizou-se da segunda edição do livro lançada pela *Norton Company Inc* sob o selo *Norton Critical Edition*. Lançada em 2002, tal edição de *Moby-Dick* é amplamente anotada e acompanhada de importantes paratextos e aparatos críticos e biográficos. Além disso, a fixação do texto é correlata àquela publicada pela *Northwestern-Newberry Edition*, em 1988. O fato de se citar a importância do específico corpo textual estabelecido não é por menos, pois as publicações encabeçadas pela *Northwestern University Press* e pela *The Newberry Library* da obra melvillianiana constituem-se como edições críticas da obra. A atribuição de tal denominação às edições citadas acima estão relacionadas ao fato de estas serem editadas em extensos volumes denominados de *scholarly editions* (ou seja, edições voltadas aos estudiosos e pesquisadores da área), nas quais são apresentados ao leitor uma transcrição diplomática do texto original e amplo aparato técnico e crítico textual que transparece a decisão dos editores na fixação textual final. A edição fora encabeçada, principalmente, por Hershel Parker, professor emérito da *University of Delaware*, Harrison Hayford, pesquisador e professor emérito da *Northwestern University*, e George Thomas Tanselle, crítico textual americano, que foram figuras centrais do *Melville Revival*, movimento da crítica literária que reabilitou Herman Melville como figura importante do cânone ocidental e da Literatura norte-americana como um todo.

Dessa forma, o trabalho elaborado pela *Northwestern-Newberry Edition* e por seus editores é o de estabelecer uma versão “final” para o romance de Melville. O ideal de se estabelecer uma forma final ao romance advém da existência de duas edições de *Moby-Dick*: a) uma edição americana, lançada pela *Harper and Brothers* em 14 de novembro de 1851, chamada de *Moby-Dick or the whale*, que apresenta um texto inalterado, ainda que sem as mudanças que Melville poderia ter realizado no romance; b) uma edição britânica, lançada também em 18 de outubro de 1851, pela *Bentley*, chamada de *The whale*, que apresenta um texto censurado de algumas de suas polêmicas, como críticas ao sistema monárquico britânico ou cenas e temas de cunho sexual mais explícito para época, além de não exibir ao leitor o epílogo final, que demonstraria a sobrevivência de Ishmael, o narrador do romance de Melville. O estabelecimento de uma versão final de *Moby-Dick* acarretaria então na construção de uma terceira edição, que, segundo Peter Shillingsburg, em artigo “The three Moby-Dicks” (1990), é um empenho notável e profissional da parte dos editores por haver exibido no próprio livro a motivação e o modo como foi estabelecido o texto, assim como por permitir a possibilidade de o leitor-pesquisador explorar como o livro havia sido publicado em edições anteriores, que seguiam tanto a versão americana quanto a britânica (SHILLINGSBURG, 1990, p. 130).

No entanto, Shillingsburg ressalva que o caráter monolítico assumido pela edição pode ser problemático, pois sob a forma de uma definição última das intenções não enunciadas pelo autor, os editores tentam obter quais seriam as possíveis alterações do texto realizadas pelo autor. Segundo o Shillingsburg, tal postura dos editores pode tanto entregar ao leitor a noção de que o texto se encontra terminado, sem levar em consideração a influência e o papel interpretativo do editor na composição da obra. Desse modo, entra-se em consonância ao que foi possível compreender no que foi dito até aqui sobre o *Fausto* pessoano, ou seja, que uma compreensão última das intenções do autor não é aferível em última instância.

Com isso, atentado para os problemas do texto original de *Moby-Dick*, quanto à tradução do texto em português, utilizou-se a segunda edição da tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza, lançada pela Cosac Naify em 2008. Sabendo da existência de três outras traduções de *Moby-Dick* para o português voltadas ao público adulto – a de Berenice Xavier, a de Péricles Eugênio da Silva Ramos e, a mais recente, de Rogério Waldrigues Galindo – optou-se o uso da edição da Cosac Naify pelo trabalho de curadoria, pois a edição se vale do texto fixado pela *Northwestern-Newberry* para a tradução, além de trazer em seu apêndice um glossário náutico, relevante aparato crítico e uma extensa relação bibliográfica de textos críticos sobre *Moby-Dick*. Sobre as outras traduções, até o momento, ao menos sobre última realizada, não foi possível aferir o texto original a partir do qual foi estabelecida a tradução.

INTRODUÇÃO

O princípio mobilizador dos estudos realizados para a dissertação parte de uma leitura comparada entre duas obras, respectivamente, *Fausto* (1907-1933) e *Moby-Dick* (1851), de dois importantes autores, um da literatura portuguesa, Fernando Pessoa (1888-1935), e outro da literatura estadunidense, Herman Melville (1819-1891). Como será possível observar, a investigação centrou-se na interpretação da metáfora marinha e das figurações do mar, em ambas as obras, como um veículo de compreensão poética dos movimentos da mente e do pensamento humano. Assim, durante as leituras realizadas, foi possível localizar um substrato literário-poético que ligava a específica obra de Melville, romance de ruptura em que ainda é possível observar uma relação mediada do homem com a natureza, e o conjunto de poemas denominados de *Fausto*, no qual o processo de mediação é radicalizado, ou melhor dizendo, abandonado, pois há a absorção do fenômeno natural, o mar, pela mente.

No entanto, apesar de essas compreensões literárias serem os fundamentos que sustentam o problema central da dissertação, é importante expor que o texto da dissertação pautado nesses fundamentos não será prontamente uma resposta acadêmica aos problemas vistos pelas duas obras. Antes de tudo, à problemática do pensamento será dada uma resposta literária ou, ao menos, será estabelecido um discurso híbrido entre o literário e o acadêmico. Em vista do que é aqui apresentado, a introdução terá o valor de explicitar os pontos básicos da dissertação, quais sejam, os aspectos teórico-metodológicos e a temática oceânica central, assim como terá função de apresentar as motivações estético-literárias centrais da composição do texto da dissertação.

O estabelecimento de uma leitura comparada entre duas obras literárias pode ser realizado de variadas formas, ou seja, permite com que vários caminhos sejam percorridos enquanto é feita a interpretação crítica de duas obras. Partindo desse princípio nos estudos de literatura comparada aqui serão expostos, brevemente, dois desses modos.

O primeiro mecanismo comparativo, aquele que será mais importante no decorrer da dissertação, jaz no estudo da relação de influência entre as obras literárias. Nesse caso, ela poderá ser entendida de dois modos diferentes: 1) a primeira acepção de influência é relacionada ao conjunto de relações ou de qualquer contato que seja entre dois elementos, nos quais um exerce o papel de receptor e outro de emissor. Desse modo, poder-se-á considerar que o contato que pudesse haver entre duas obras ou autores seria uma motivação para considerar a existência de uma influência que seja entre elas; 2) a segunda acepção estaria

relacionado àquilo que fora exposto por Sandra Nitrini em *Literatura comparada: história, teoria e crítica* (1997), obra na qual ela apresenta uma conceituação de influência que a compreende como o resultado, ou seja, a obra literária nasce do contato entre um artista influenciado e outro artista que influencia. De acordo com a autora, ainda que a percepção de tal influência não seja prontamente óbvia, na apreensão da obra, será perceptível aquilo que gerou a influência dentro do estilo próprio do autor. O fato de tratar-se da influência como um mecanismo comparativo básico para as interpretações se encontra no entendimento de que as obras, *Fausto* e *Moby-Dick*, podem ser consideradas como influenciadas por um substrato anterior, seja uma recepção das figuras marinhas, seja a própria figuração fáustica que existirá nas obras.

Sobre o caráter fáustico das obras, é preciso que sejam ditas algumas palavras, mesmo que não seja o problema a ser lido na dissertação, pois foram esses os estudos iniciais que abriram espaço para a reflexão solidificada no corpo deste texto. No imperativo da explanação fáustica das obras, foram levantadas as ponderações feitas por Gustaaf Van Cromphout, professor emérito da Northern Illinois University, em seu ensaio *Moby-Dick: the transformation of the faustian ethos* (1979). Segundados pelo ensaio, a relação oblíqua supracitada da obra para com a tradição se daria pelo fato de o romance de Melville não suprir diretamente os requisitos necessários para uma clássica narrativa fáustica: um Fausto; um diabo; um pacto; a danação eterna. No entanto, o fato de a obra não seguir esses requisitos formais não pressupõe um distanciamento dessa com um diálogo mais profundo com *ethos* fáustico. Tal *ethos* em *Moby-Dick*, diz Van Cromphout, não se apresenta somente como uma releitura do mito ou como um elemento citado na obra – embora sejam possíveis leituras e mostre sua existência na obra –, mas sim como um quase-sinônimo para o que seria a psique do que é mais característico na ocidentalidade: as aspirações sem limites; o seu expansionismo; a identificação do conhecimento como poder; a tentativa de domar a natureza e a vontade de tomar controle do próprio destino.

Algumas dessas situações são aparentes no *Fausto* de Fernando Pessoa, exatamente por Pessoa não se apartar da tradição literária fáustica, ainda que sejam tratadas de outra forma, assumindo feições particulares. O Fausto pessoano romperá com alguns dos conceitos idealizadores do mito fáustico e traçará uma mudança de paradigmas entre o mito originário e a sua própria reformulação do mito, que se encontra no momento de crise da modernidade no século XX. Tal momento acarretaria numa fragmentação do mito e da própria estrutura literário-narrativa do poema. O desaparecimento de personagens como Mefistófeles e Margarida, ainda que a última tenha sido substituída por Maria, e a quebra de uma unidade

dramática, mesmo havendo as marcas teatrais, como ruínas que despontam de uma paisagem, são marcas do *Fausto* pessoano. Segundo uma perspectiva panorâmica do mito fáustico realizada por Pierre Chartier em “Os Avatares de Fausto”, o *Fausto*, de Pessoa seria uma figura desnaturada de suas feições fáusticas clássicas, como são a maioria dos Faustos do século XX.

No entanto, feita a perspectiva do fáustico como possível aproximação, a tomada de consciência desta possibilidade – a de leitura comparativa entre o *Fausto* pessoano e *Moby-Dick* – demonstrou-se válida para que fosse possível seguir outro caminho, de certo modo, particular. Apropriando-se das qualidades interpretativas de Irene Ramalho Santos, em *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano* (2007), o empreendimento comparativo da dissertação ganha maior embasamento, pois, de acordo com a autora, é válido estabelecer que a obra de Fernando Pessoa se caracteriza tanto por dialogar com a cena do modernismo anglo-americano, ou mesmo com aqueles poetas considerados proto ou pré-modernos, quanto por ser capaz de se instaurar como uma chave de leitura para esse mesmo modernismo.

Para isso, Santos irá considerar que, para além das especificidades atribuídas a uma literatura nacional, há, de maneira geral, na relação entre as literaturas europeias e a literatura estadunidense, uma relação de interseção. Tendo em vista esse ponto atribuído para a autora, que se vale da teoria bloomiana de intertextualidade, não haverá somente uma literatura isolada em um sistema literário próprio e nacional, mas sim, haverá a existência de uma inter-literatura, assim como haverá uma inter-cultura e uma inter-poesia. Desse modo, Santos pertinentemente coloca a tradição poética ocidental como “uma tradição de cruzamentos atlânticos e referências mútuas, assentes em fluxos e porosidades, e complexos atos de alteridade.” (SANTOS, 2007, p. 19). De fato, a perspectiva comparatista exposta por Santos habilitaria uma leitura comparativa entre Melville e Pessoa, atribuindo-lhes a capacidade crônica e anacrônica de serem leitores entre si.

Passadas algumas questões comparativas, alguns pontos relacionados ao mar são necessários de serem explicitados. Portanto, é preciso iniciar afirmando que o Oceano é um só. Mesmo que ele seja dividido em diferentes mares, com suas variadas nomenclaturas e apreensões pelos povos, pelas civilizações e pelas culturas que se encontram ao redor dele, o Oceano continuará sendo apenas um só, um só vasto corpo de água salgada, com mais de 4,5

bilhões de anos e que cobre cerca de 71% da superfície do planeta Terra.⁶ Ainda que a humanidade tenha se interessado em explorá-lo e desvendá-lo, e que cerca de 40% da população mundial, 2,4 bilhões de pessoas, vivam em zonas costeiras (BRAGA; HARARI; COELHO; SALDANHA-CORRÊA, 2021, p. 21), muito pouco ainda se conhece do Oceano, para além daquilo que fora possível de estudar em sua superfície ou em áreas não tão profundas dos mares.

No entanto, ademais de serem de grande importância os conhecimentos oceanográficos, pouco sobre o tema será profundado na introdução. O importante é que aqui possam ser expostas as fontes que permitiram as compreensões do mar antes que ele venha a ser interpretado no decorrer da dissertação. Desse modo, primeiramente, a principal fonte para a compreensão do simbolismo da metáfora marinha partiu das duas obras de predileção. Como será visto, *Moby-Dick*, de Herman Melville, será essencial para o primeiro estabelecimento da correlação entre o mar e o pensamento. Do mesmo modo, o *Fausto* pessoano, com as suas metáforas líquidas, estabelecerá mais radicalmente as mesmas colocações.

Já que a dissertação discorrerá sobre essas duas obras literárias, não se abandonará a fortuna crítica produzida sobre elas, especialmente aquela que se conectará com os estudos marítimos. Assim, ao serem observados os escritos de Fernando Pessoa, é possível notar que, tanto em sua obra ortônima quanto heterônima, o mar e as suas cenas surgem como metáforas, sejam acessórias ou centrais, ou como pensamento central ao redor do qual o poema se desenvolve em diálogo. Importante é notar como, ao partir dessa percepção do mar tal qual elemento fundamental da poética pessoana, outros importantes pessoanistas estabeleceram os vínculos de tais relações, as esmiuçaram e as estruturaram de maneira mais detida. Desta feita, dos estudos sobre o mar em Pessoa, três nomes serão destacados pelos trabalhos de caráter prestimoso e que foram inegavelmente graves para o estabelecimento e para iniciativa de continuação dos estudos do presente projeto: a) João Décio, em artigo “O mar na poesia de Fernando Pessoa”, publicado no volume 5/6 da *Alfa: revista de linguística* (1964), periódico da Universidade Estadual Paulista, no qual realiza longo estudo sobre a aparição do mar e as possibilidades de leitura na obra pessoana, ainda que foque os seus esforços analíticos na obra camposiana e no livro *Mensagem*; b) Maria da Glória Padrão, que em seu livro *A metáfora em Fernando Pessoa* (1973), publicado pelo Editorial Inova, apresenta, dentre outras importantes

⁶ Curiosamente, Tom Garrison e Robert Ellis, em *Oceanography: an invitation to marine science* (2016), consideram que um nome mais apropriado ao planeta seria *Oceanus*, levando em consideração que os mares têm uma maior preponderância na estrutura do planeta do que a terra em si.

metáforas, no capítulo “A água ou a Vida e a Morte” as metáforas relativas à água – e seus subsequentes derivativos naturais e humanos – como abundantes, não somente na obra camposiana e no poema *Mensagem*, mas na obra ortônima, até então denominada de *Cancioneiro*, e nos poemas dos demais heterônimos. No capítulo específico, é possível observar uma extensa recuperação do vocabulário aquático na obra pessoana, tendo em vista que até o momento de escrita do livro ela ainda não havia sido descoberta. Nesse estudo, é atribuído o modo como cada heterônimo, assim como ortônimo, relaciona e compreende a metáfora aquática; c) Eduardo Lourenço, em seu ensaio “Os mares de Pessoa”, encontrado no livro *Lugar do Anjo* (2004), no qual, de modo breve, realiza potente reflexão sobre os mares dos poemas de *Mensagem* e da *ode marítima*, estabelecendo-os como poemas que apresentam duas facetas principais das visagens marítimas de Pessoa ao demonstrar o mar como uma figura múltipla, detentora da história e do absoluto, assim como o lugar da viagem e como destino final. No mais, todos os autores introduzidos da crítica pessoana, em respeito ao caráter infundável da metáfora marítima, não estabelecem como finais as suas leituras, o que permite um aprofundamento, assim como motiva a compreender as derivações dessas figurações na obra pessoana em si.

Dessa forma, realizada essa observação sobre o mar em Pessoa, é cabível que seja abordado o problema do mar em Melville. Assim, sobre obra do autor americano, é interessante adaptar um dito de William Hamilton, então professor da Portland State University, que no artigo *Melville and the sea* (1979), focalizado na aparição do mar em *Moby-Dick*, apresenta o mar como algo capaz de significar aparentemente tudo. O mar na obra de melvillianiana, caso seja possível aqui realizar uma perspectiva panorâmica, estará em praticamente todos os seus romances, assim como aparecerá com mais ou menos frequência – a depender do livro – em sua toda a sua obra poética. Nos seus escritos, principalmente em *Moby-Dick*, o mar será representado como um local de perigo, como um lugar no qual é possível alcançar o conhecimento mais próximo de Deus, o mar será apresentado como um elemento que, por sua essência aquosa, permitiria a expansão da mente. Esses exemplos seriam representantes do mar enquanto um problema metafísico que remontaria às suas origens judaico-cristãs, como um lugar de mistério, morte e desconhecimento.

Desse modo, como forma de compreensão cultural em relação à temática dos estudos sobre o mar, as leituras de Alain Corbin no livro *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental* (1989), e de Paulo Alexandre Esteve Borges no livro *Do finistérreo pensar* (2001), foram essenciais para a compressão da dimensão cultural do mar no Ocidente e, por conseguinte, na literatura ocidental como um todo. A obra de Corbin, *O território do vazio*,

foi essencial para a composição de um panorama do modo como cultura judaico-cristã observava o mar como um território de mistério e destruição. Por outro lado, o livro *Do finistérreo pensar* apresentou o modo como o oceano Atlântico se encontra na cultura ocidental a partir de suas raízes míticas e etimológicas, que partem principalmente das culturas greco-romanas.

Portanto, tendo como instrumento de leitura tanto passagens relativas ao mar nas obras quanto o cabedal teórico sobre o mar no ocidente, é válido que sejam discutidos os princípios teóricos que irão reger os estudos aqui realizados para a dissertação. Primeiro, como fundamentação metodológica para a crítica literária, utilizar-nos-emos do ensaio de Walter Benjamin (1892-1940) “As Afinidades Eletivas de Goethe” (2009). Nesse ensaio, Benjamin estabelecerá o que será o processo de crítica literária baseada na leitura do teor factual de uma obra, ou seja, aquilo que se encontra mais aparente, para então poder alcançar o *teor de verdade* que se encontra velado no trabalho artístico.

De certo modo, a perspectiva de se perscrutar as imagens do mar leva a crer que elas são aquilo que seria chamado de teor factual das obras estudadas, enquanto a possibilidade de observá-las como comunicadoras de problema literário-filosófico, qual seja uma leitura do modo como o humano é incapaz de apreender e compreender a natureza através da mente ou puramente pela razão. Assim, é preciso afirmar que a perspectiva benjaminiana de teor factual e de *teor de verdade* é próxima daquilo que seria realizado em uma leitura alegórica da obra de arte, conforme foi discutido por Walter Benjamin no livro *Origem do drama trágico alemão* (2016).

A atribuição de proximidade do alegórico benjaminiano com a sua crítica literária não é feita à revelia, pois, antes de tudo, o processo de crítica factual é uma recuperação dos vestígios da História do texto literário. Assim, ao propor essa aproximação, compreende-se que a leitura alegórica e a leitura do teor crítico das imagens do mar poderiam ser avaliadas também como uma forma de recuperação da História, de um conhecimento primevo que fora perdido, de uma origem inalcançável. Ainda que o problema de uma recuperação da História não vá ser levado abordado no presente texto por conta do escopo textual escolhido para ser abordado, reconhece-se que tal recuperação da História não se daria de modo a construir um conhecimento clássico, uma origem, mas seria a tentativa de ler a História e recuperar o que fora perdido nas suas entrelinhas. Essa reconstrução estará fadada a ser incompleta e com rachaduras, assumindo antes a imagem de um mosaico a ser montado do que uma imagem bem-acabada.

Por certo, como pôde ser observado, o conceito de crítica literária benjaminiana será a matriz metodológica e crítica com a qual serão lidas as imagens do mar. Desse modo, antes que trate da organização da dissertação e da forma híbrida do seu texto, falta apresentar quais serão as bases teóricas que permitirão compreender, em conjunto com o que é apresentado pelos textos literários, o problema da apreensão dos fenômenos naturais e o conhecimento do mundo pela mente e pelo pensamento.

Para a compreensão do processo de apreensão dos fenômenos naturais, foi de grande importância as ponderações de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), em “Experience” do livro *Essays: second series* (1844) e *Nature* (1838), livro-ensaio de Emerson e um dos principais textos do Transcendentalismo Americano. Nas produções ensaísticas de Emerson, é possível compreender que a relação entre a humanidade e a Natureza pode ser percebida de dois modos. Em *Nature*, a primeira, a Natureza torna-se um espaço de fruição, aberto para a experiência de sentimentos superiores, sendo regente e regida na vida humana nos mais variados aspectos. Em *Experience* [Experiência], a segunda, do livro *Essays: second series* (1844), Emerson abre diálogo com o ceticismo ao precisar uma Natureza que não aprecia ser observada, com a qual o ser humano somente é capaz de estabelecer relações oblíquas – indiretas e incapazes de alcançar o sentido profundo dos elementos naturais – e mundanas – distante daquilo que Emerson diria compor a linguagem transcendente da natureza – o que questiona a real habilidade humana de compreendê-la. Decerto, provou-se pertinente para a perspectiva abordada na dissertação o estudo de tais obras, pois é reconhecido que Emerson, além de relevante na formação do cabedal filosófico estadunidense, foi figura importante na compreensão filosófico-literária melvillianiana, mesmo que Melville estabeleça uma crítica a ele. Além disso, Emerson pode ter sido um dos autores lidos por Pessoa, o que uma pesquisa em sua biblioteca pessoal poderia confirmar.

Desse modo, a compreensão dos ditames teórico-metodológicos basilares serve de boa preparação para as palavras que virão a seguir, que apresentarão e justificarão a motivação em utilizar uma forma textual híbrida para a escrita da dissertação. Assim, é preciso que se inicie pelo título da dissertação *O leitor Atlântico: entre Moby-Dick e o Fausto pessoano*. A nomeação do escrito já leva a entender que o que será discutido em suas linhas será um processo de leitura, a organização de uma leitura entre duas obras, *Fausto* e *Moby-Dick*, em uma conexão comparatista que não atribui a predominância de uma obra sobre a outra, mas uma equivalência de relações. Se é um “leitor Atlântico”, isso se dá através de um dado empírico, ambas as obras foram escritas em países banhados pelo Atlântico e esse leitor

procura achar um lugar, um espaço entre o Atlântico e no Atlântico para se comunicar com as obras.

Esse leitor de biblioteca iniciará os seus estudos sem nome, mas terá em si a marca de um leitor, pois como São Jerônimo, ele será representado na biblioteca sempre como um encurvado. Ele, em princípio será uma figura inominada, mas que receberá uma alcunha baseada nessa sua característica mais especial, que é a de ser recurvo. No mais, todo o processo de estudo o fará abandonar a biblioteca em que convive com tanto zelo para ir ao mundo, como uma espécie de Dom Quixote que persegue a sua jornada iniciática. Ele, que assumirá o nome de Pelágio, reconhece que precisará encontrar no mundo que vive, um mundo literário, a resposta das perguntas que os livros lhe impuseram como demanda. Todo o processo de narração da dissertação circundará Pelágio em seus solilóquios em busca da compreensão do mar, do verdadeiro mar, usando no processo aquilo que lera e a experiência que o contato com o fenômeno natural lhe propiciaria.

A narrativa de Pelágio, ou seja, a dissertação, apresenta duas vozes discursivas durante todo o correr do texto. A primeira será a voz do narrador, que sem nome e sem identificação no corpo da dissertação, irá apresentar todos os movimentos do pensamento Atlântico de Pelágio. Na ocasião da dissertação, o uso majoritário será do discurso indireto que pendulará entre as reflexões de Pelágio, a descrição de suas ações, o seu diálogo com outras vozes sem nome e o julgamento irônico de suas atitudes. A segunda voz a ser pronunciada é aquela pertencente a amigo de Pelágio, Simão/Glauco, que levanta a sua voz uma única vez para ajudar Pelágio em seu momento difícil, direcionando-o para o futuro dos seus pensamentos ao mesmo tempo que anuncia o fim da dissertação enquanto texto crítico-literário.

Assim, a dissertação assume uma feição literária por haver a compreensão de que esse seria o modo mais propício para responder uma questão levantada por duas obras da literatura de modo a não silenciá-las segundo um discurso propriamente ordenador. O discurso de Pelágio sobre as obras será repleto das eternas questões as quais somente a literatura é capaz de elencar. Adiantando uma citação de Adorno que retornará no primeiro capítulo da dissertação, reconhece-se aqui que a literatura será a resposta da sua própria pergunta, caso seja observada a relação entre a autonomia da arte, sua materialidade e seu conteúdo enquanto verdade intrínseca.

Por fim, após realização de exegese prévia, do mesmo modo que Dante Alighieri (1265-1321) fizera na sua *Vita nuova* (1294), é importante que sejam esmiuçados os três movimentos da dissertação, de modo a apresentar a travessia de Pelágio, esse leitor de biblioteca ideal.

O primeiro capítulo, denominado “Preparação expedicionária ou diante dos livros”, irá representar o momento em que Pelágio pondera sobre livros que ele já lera e esses encontram-se fechados. O capítulo intercorrerá em discussões sobre a arte literária, o arcabouço crítico-literário e a relação do atlantismo apresentada por Irene Ramalho Santos.

No segundo movimento, apesar da apresentação da temática da dissertação nos Pressupostos Expedicionários, a conexão atlântica e as relações entre mar e pensamento, serão ressaltadas no segundo capítulo, que se chama, em nota “Fantasias Oceânicas ou Visões da Janela”. As observações do mar realizada por Pelágio através da janela colocariam que, na leitura do *Fausto*, de Fernando Pessoa, e de *Moby-Dick*, de Herman Melville, supõe-se haver, na letra do texto, o questionamento sobre a capacidade do pensamento em alcançar os fenômenos do mundo, quando em contato direto com eles a partir das figurações da água e do mar. Esse movimento, então, irá recolher as passagens/imagens de natureza marítima no texto, no qual a disposição apresentada será uma base para o entendimento dessas figurações nas obras, estabelecendo mais gravemente o cunho especulativo de suas questões. Cunho especulativo esse que pensará a natureza: A) uma forma da figuração divina na terra; um fenômeno natural apreensível pelo homem, mas cujos efeitos são inalcançáveis; B) uma fonte de poder a qual o homem busca dominar; C) uma forma de antítese às maquinações produzidas pela civilização; D) uma fonte de estranhamento, por ser distinta da alteridade humana. O capítulo mobilizará uma apreensão das aparições culturais do mar, do mesmo modo que compreenderá uma leitura fenomenológica da água e da metáfora marinha.

Se no movimento anterior, cujo cenário começa na biblioteca e termina no longo areal, é realizada a compreensão das figuras marinhas, a partir tanto de um cotejamento delas nas obras, quanto de uma leitura de certa fortuna crítica ao redor do marítimo na literatura, o terceiro e último movimento, que se chamará “Praia e Partida”, pode ser compreendido como o primeiro contato real de Pelágio com o Mar. Nesse capítulo, a intenção é abarcar as relações simbólicas da natureza com a ocidentalidade, sendo feito um aprofundamento sobre o tema. Da mesma forma, o capítulo abordará como o oceano Atlântico é apropriado na cultura ocidental, além de fazer uma leitura de *Nature*, de Ralph Waldo Emerson, em comparação com trechos das obras aqui estudadas.

Por fim, o terceiro movimento se apresentaria como uma espécie de clímax da dissertação. Nele, tudo o que fora oferecido anteriormente será disposto de modo a, talvez, expressar a existência do que se chamaria de um pensamento oceânico, aqui já intuído, nas específicas obras.

1 PREPARAÇÃO EXPEDICIONÁRIA OU DIANTE DOS LIVROS

Li vaga -, inerte – e sonhadamente
Compreendendo mais do que havia
Em phrase
Fernando Pessoa

Passo ante passo. Esse é o princípio expedicionário que rege a escrita, que pretende, no primeiro romper das vinhas, na virulência que amassa as ervas e assusta as criaturas no caminho, abrir leitura para com o mundo e para com a Natureza. Na sua capacidade volitiva, ele, que ainda não tem nome, mas escreve as linhas que direcionam o seu caminho, intui que no decorrer dos seus passos encontrará uma forma de conhecimento que só a ele será possível desenterrar, pois, na sua disposição criativa, de quem não conhece o fim e nem o início, terá a missão de elaborar uma forma sua, uma apreensão imprópria dos fatores que supõem serem próximos, por estarem lado a lado, na sua mente e no mundo, no atlantismo que lhes une.

A introdução ao seu princípio de viagem se dá deste modo: duas leituras que ele fez quando, numa biblioteca de livros apartados por estantes diametralmente opostas de acordo com a organização estabelecida, havia uma janela, da qual se podia escutar o barulho das ruas, a canção dos povos, o murmúrio das árvores e o marulho do cais. Claro, em princípio, não lhe interessou atentar para o que os povos faziam, eles se comunicavam habilmente, liam e tagarelavam de modo que as suas palavras perdessem os sentidos. Falas que tornavam à primeira praça de mercado após a queda de Babel. Assustava-o, no entanto, no fundo da canção da humanidade, um ruído, que vinha dessas figuras naturais cuja linguagem se perdeu no tempo, mas que ainda dizem sobre um problema de relação entre a capacidade humana de racionalizar e a sua inata impressão de ser inabordável. Pensa então que se o mar e as árvores, a Natureza, para não evitar mencionar o que queria, se expressam, como poderia ser capaz de entendê-las?

Nessas indagações que fora capaz de formular com os livros fechados diante dos olhos, ficou ele por um tempo desmesurado. No decorrer do tempo, enquanto o pensamento dele – sem alcunha –, fiava-se, os nomes dos livros projetavam-se à vista de quem passasse pelas suas costas desmesuradamente arqueadas. Com uma capa branca de fundo, na qual havia uma máscara vermelha de chapéu, bigodes-boca e olhos brancos, havia o *Fausto*

(2018)[1907-1933]⁷, do poeta português Fernando Pessoa (1888-1935). O outro, bem próximo, seu companheiro, ostentando tipo diferente de máscara, a representação pictórica, o autorretrato de Tupai Cupa⁸, era *Moby-Dick* (2002)[1851], do romancista e poeta estadunidense Herman Melville (1819-1891).

Figura 1 - Autorretrato da face de Tupai Cupa, desenhado sem espelho.



Fonte: MELVILLE, 2002.

⁷ O *Fausto*, como boa parte do que fora escrito por Fernando Pessoa, não foi produzido de maneira contínua, sendo escrito intervaladamente no decorrer dos anos, ou seja, a obra fora escrita por Pessoa no decorrer de toda a sua vida, tal como acontecera com o *Fausto*, de Goethe, porém, diferentemente de Goethe, o *Fausto* não ganhou do seu autor uma unidade final, o que de modo algum é uma falha, mas uma potência, em tal caso.

⁸ Tupai Cupa, cujo nome verdadeiro, na grafia mais próxima da língua maori, era Te Pēhi Kupe (1795–1828), um chefe tribal maori e um líder de guerra de Ngāti Toa. Supõem-se que Queequeg, personagem do romance de Herman Melville, o arpoador canibal vindo do pacífico sul e melhor amigo de Ishmael no baleeiro Pequod, fora inspirado nessa figura histórica dos povos da Nova Zelândia.

Figura 2 - Capa do Fausto, de Fernando Pessoa.
Projeto Gráfico da Tinta-da-China.



Fonte: PESSOA, 2018.

Um leitor atento, passante da biblioteca e de coração apiedado, que observasse essas obras, ponderaria, de modo a extrair um primeiro conhecimento delas e de suas especificidades, qual confluência se formaria entre as duas leituras, que se apresentam tão próprias e não comumente relacionadas. Que modo de entrada esse ser encurvado usaria, qual aproximação, qual intenção lhe moveria a lê-las? No entanto pela necessidade de se recolher aos seus próprios estudos e de sentir piedade de outras pessoas, passou, na expectativa de que a dúvida implantada deixasse de ser sua e se acoplasse nas costas do Encurvado.

Não sabendo, todavia, se foram pelos passos ou pela respiração que havia atrás de si, aquele que lia se pôs a pensar o que era aquilo que ele fazia, o que esses dois livros, ainda fechados, teriam a dizer para si, que era entendido e letrado a ponto de saber que poderia intuir algo. Bom, sabia que a leitura é a abertura de um caminho, e o estudo⁹, o desbravamento de uma ideia e do que lá, nesse terreno sobre o qual há mapa, mas cujo mesmo

⁹ Ou também como pensou alheio, lembrando-se do que Franz Liszt (1811-1886) fez com Niccolò Paganini (1782-1840), em seus *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* ou *Grandes études de Paganini* nos quais o estudo é uma forma apreender algo de modo a quase se tornar igual. Ou seja, o estudo seria tal qual uma reprodução mimética de um modelo que funda a sua forma de escrita, mas que na feita dessa cópia, os caminhos se apartam, contudo, mantendo em si o reconhecimento estampado nas suas linhas.

mapa não é de todo preciso, vai-se à busca. Nesses casos, haverá, sem dúvida, passos em falso, caminhos apagados pelo tempo, informações cruzadas, placas derrubadas, além de todo o tipo de desencontro possível, pois um mapa é somente uma previsão de caminho, a certeza se faz no passo. No passo ante passo. Claro, o conhecedor em literatura, usualmente, chega nessas terras já com uma grande variedade de dados cartográficos, referências de quem antes visitou; é sabedor dos perigos e de certas manhas provenientes do texto, ao qual chama de Terra Prometida ou de Cidade Perdida. Porém, e não estranhamente, a literatura guarda os seus segredos, que são, talvez, desvelados na leitura atenta e no estudo próximo do texto.

Assim, se é a literatura que guarda o seu segredo, que ele poderia chamar de um conhecimento intrínseco da obra, como seria capaz de intuí-lo? Ou melhor, como seria capaz de dialogar, escutar os livros pousados na superfície levemente inclinada à sua frente. Não estranhem que tenha ele negado, mentalmente, o uso do verbo acessar. Se o usasse, poderia abrir margem e significar que a literatura assumiria uma postura passiva, o que, na situação na qual se encontra o *Recurvo*, não poderia ser outra. Ainda que o livro necessite de alguém que o abra e o leia, a influência que a leitura causa naquele que, página por página, a enfrenta não deve ser descartada como inofensiva, pois ler é ser atravessado por e regido pelos problemas que o próprio texto estabelece na sua disposição.

Para ele, ler *Moby-Dick* e *Fausto* seria um trabalho que requisitaria a compreensão de que aquelas obras teriam algo a dizer, é claro, para além do que queremos que elas digam. E que elas, no momento em que são lidas, impõem questões nem sempre claras. Por isso, talvez o maior desafio, pensa, seja ressonar uma pergunta que, pelas suas qualidades, esteja no mesmo tom. Ou como já fora dito de modo mais acurado em momento anterior, nas páginas de outro livro, *Teoria estética* (2015), de Theodor Adorno: “Se as obras de arte são respostas à sua própria pergunta, com maior razão elas próprias se tornam questões.” (ADORNO, 2015, p. 19).

Nessa situação, olhava os livros, que, diga-se de passagem, antes que fosse começada essa teia de pensamentos, já foram lidos de cabo a rabo e que se encontram novamente fechados, com suas capas, seus rostos mirando de volta aquele que os fitava. Ainda não sentia vontade de abri-los novamente, aproveitava para respirar e escutar, constante e mais presente, os sons naturais que desciam pelas abas das janelas. Nessa situação, tornou a si a cena que vivera junto de estimado colega seu, ou será que fora em diálogo com algumas das vozes sem corpo ou nome do *Fausto*? Sendo um ou outro ou a legião em uníssono, fora lembrado que se a sua pretensão e a pergunta que fosse fazer serviam para teorizar algo que se aparentasse novo, *pari passu*, com a arte, não era cabível se enganar achando que ela estaria no mesmo

dia da arte – qual seja, as obras que lia –, e aqui o colega usava o sentido de dia bíblico, aplicado por Wassily Kandinsky em *Do espiritual na arte* (1996). Falou que a arte será sempre o amanhã, aquele momento da criação do mundo na qual tudo o que era inteiramente novo surgiu diante dos olhos e maravilhou o que antes era espaço a ser preenchido, do conhecimento extraído dela e falou como quem citasse, dos sabedores profissionais da arte que, por acharem seu conhecimento algo incrivelmente novo: “Acreditam assim quebrar as barreiras que a arte já transpôs há muito tempo e erguer outras novas, estas irremovíveis. Não percebem que as colocam não diante da arte, mas atrás dela.” (KANDINSKY, 1996, p. 45). Não discordava do colega, pois compreendia que “A teoria ilumina, à maneira de uma lanterna, as formas cristalizadas de ‘ontem’ e do que era anteontem” (KANDINSKY, 1996, p. 45) e talvez reconhecesse que ele, mesmo citando, também não se coadunasse com o discurso de uma organização espiritual das formas artísticas, na qual a ascendência e decadência são situações de ordem clara e fatídicas.

Claro, era preciso que ele fosse crítico – pois nesse momento, tudo não passava de um exercício crítico – a esta perspectiva de lidar com o caráter formal e conteudístico da arte como uma equação que organizaria sua gradação de acordo com a materialidade, ou mais correto, a mundanidade ou a elevação como uma forma de compreender qual forma artística seria aquela que comunicaria o seu conteúdo ao mundo da melhor forma, sem que se banalizasse, seu extremo terreno, ou alçasse aos céus, na impossibilidade de o povo, aquele para o qual a arte deveria estar mais comunicável, compreendê-la. Entretanto, na ocasião em que conversara com tal colega, pensou que era auspicioso o uso de Kandinsky da lanterna enquanto símile da teoria. Por alguns segundos parou, enquanto o colega o observava com curiosidade. Porém, não quisera entregar o que pensava e guardou no gaveteiro essas possibilidades de pensamento, junto com outros papéis que lhe interessavam.

Mesmo assim, diante dos livros dos quais indagava tantas questões, cercado da voz que fora reavivada por essa conversa com um colega, que também estivera ocupado com as suas próprias pesquisas, o que era auspicioso lhe foi recuperado, como forma de perscrutar um pouco qual era a sua posição ali. Pois então, o auspício se encontrava em certa restauração da imagem romântica, restringindo-se ao romantismo inglês que estivera ancorado às mudanças materiais que ocorreram na transição do século XVIII para o XIX, da lanterna enquanto representação da mente do poeta, que, de acordo com as luzes, coloridas ou claras dos seus sentimentos, seria capaz de observar o mundo, captando-o conforme ele é e conforme a suas emoções o alteravam. Tal leitor arqueado, lembrando-se do que lera um dia

no livro de Mayer Howard Abrams¹⁰, *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica* (2010), considerou que, realmente, a sua intenção não era rememorar que, tal qual a teoria poética da época, os sentimentos causavam uma distorção dos objetos conforme eram vistos no mundo. Como melhor coloca o autor do qual lembrava:

Na teoria do século XVIII, o tópico secundário da maneira como os sentimentos podem penetrar e alterar os objetos do sentido havia sido discutido sob o título de “estilo, como uma das várias causas justificadoras de certas figuras de linguagem. No século XIX, esse problema desloca-se para uma posição no próprio centro da teoria poética. Frequentemente, o assunto fica em termos de analogia. Os sentimentos projetam uma luz – sobretudo uma luz colorida sobre os objetos do sentido, para que as coisas, conforme dizia Mills, sejam “arranjadas nas cores e vistas através do ambiente da imaginação ativada pelos sentimentos. (ABRAMS, 2010, p. 80-81)

Da sua perspectiva, parecia óbvio que o processo de apreensão poético-crítica romântica do mundo não fosse capaz de dar uma resposta pronta para a sua posição enquanto leitor das suas obras de predileção. O que ele observava em primeiro plano não se tratava de um objeto da natureza do qual ele iria extrair um sentido próprio, seja na tentativa de vê-lo como é ou de transformá-lo pela sua capacidade imaginativa. Tratava-se, no entanto, de uma obra literária, que de certo modo já havia passado por esse crivo criativo e que trazia, nessa sua posição de destilação, uma outra característica, um outro problema que ele haveria de ler. A honestidade, contudo, atava-lhe em dizer, ao menos na grota de seus pensamentos, que o seu papel enquanto crítico estaria trespassado por esse questionamento: por sua mente ser uma lanterna que joga determinada iluminação no que estaria lendo, o que ele estaria lendo de fato? Seria uma iluminação? Necessitariam as obras que ele tentasse iluminá-las? Não estaria ele transformando, por certo, *Fausto* e *Moby-Dick*, em outras versões dessas obras, pois o jogo de luzes transforma e distorce e a lanterna só permite que se observem partes específicas?

Verdadeiramente, os românticos estavam corretos quando diziam que há uma subjetivização potente do mundo a partir da forma como a mente apreende as coisas. Ainda que as obras que ele lesse fossem próprias em seu silêncio, elas ainda assim estariam à mercê das suas capacidades, ou mais perigoso, de sua qualidade interpretativa. Por isso, quando retomou esse pensamento, essa conversa e essa pequena imagem, não sem temor imaginou que deveria tomar extremo cuidado no que poderia dizer, sabia que certa distorção seria

¹⁰ Meyer Howard Abrams (1912-2015) foi crítico literário estadunidense, cujos principais trabalhos versam sobre o romantismo inglês. Também é reconhecido pelo trabalho editorial realizado pela *W. W. Norton & Company*, ao produzir e conduzir a *Norton Anthology of English Literature*, uma antologia produzida a partir da necessidade de formar uma visão panorâmica sobre a literatura inglesa e que viria a ser atualizada conforme os anos e conforme a organização de novas edições.

inevitável, apesar disso, sabia da preocupação que deveria ter ao carregar essa lanterna, caso permitissem a ele a extrapolação da metáfora, que retiraria a sua mente da cabeça, de seu cérebro, perfeito local metafórico da abstração, para as suas mãos, que, na hábil destreza de quem manuseia livros, tomos, fólhos e pergaminhos afins, toma cuidado para que a mente não escorra, feito líquido inflamável sobre aquilo que não gostaria de queimar. Ora, verdadeiramente, que auspiciosa imagem! Não retiraria dele a razão de considerar que o que queimava em sua lanterna fosse o espermacete que retirara do cachalote, que o que queimava em sua lanterna fosse uma paisagem derretida em óleo translúcido, em ondas, sendo tudo parte integrante do seu ser. A sua lanterna, decerto, também era preenchida por figura intrusa nos seus pensamentos, a natureza. Intrusão vinda da mais grave de suas figuras, o mar, que descia em cascatas pela fresta, que rolava pelo areal que era a sua mesa de biblioteca e dizia:

Oh, ondas sem brancuras, asperezas,
Mas redondas, como óleos e silentes
No vosso intérmino e total rumor –
(PESSOA, 2018, p. 301)

Voltando desse percurso rochoso, é preciso dizer que ele, ainda com a reverberação do poema do *Maybe Fausto*¹¹, era atraído pelo som que lhe instigava em abrir a janela, deixar o mar, distante no horizonte, entrar, porém, precisava arremedar os seus preparativos, para que o Mar lhe fosse de um perigo aceitável. Estar em terra lhe permitia essas certezas e tranquilidades. Na biblioteca, o conhecimento ainda era certo e dotado de razoabilidade. Assim, deixou somente que o som lhe tocasse, mas que não lhe tomasse a vontade. Retomou, então aos seus pensamentos, asseverou mentalmente que a arte, para ele, vinha como sua própria crítica e que a sua lanterna era alimentada por ela.

Portanto, se essa era a sua postura, sua ética de leitura, deveria então pensar qual seria a sua prática. Ou seja, como ele realizaria seu trabalho crítico, comparativo, sobre *Fausto*, de Fernando Pessoa, e *Moby-Dick*, de Herman Melville. Indagou-se por que caminho iria seguir, com quais compassos (dizendo isso em sussurro e não sem ironia) designados por teoria e método, conseguiria chegar ao ponto marcado e previsto no mapa, o Lugar das obras?

Suspiraria, mas sabia que, no futuro, haveria que rever algumas informações que tomava por acurada e reavaliar a precisão de suas coordenadas. Reconhecera-se, nesse momento de reflexão, definitivamente acompanhado, apesar do solitário trabalho de leitura. Retrocedeu a roda da história e se pôs em abstração, acompanhado por quem lhe formara. Se,

¹¹ Poema sobre o qual, segundo a crítica textual realizada por Pittella, Fernando Pessoa tinha dúvida em integrá-lo ao conjunto de poemas fáusticos.

desse modo, procurava um princípio prático em relação à crítica nos estudos literários, sabia que aquele que se impunha como companheiro de viagem seria Walter Benjamin. Compreendia que nos seus dizeres, aqui o Encurvado iria iniciar pelo ensaio “As afinidades eletivas de Goethe” (2009) [1922], reunidos em livro chamado *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe* (2009), o trabalho da crítica buscaria “o teor de verdade de uma obra de arte;” (BENJAMIN, 2009, pag. 12)”, enquanto o comentário sobre a obra estaria ligado ao seu teor factual. Nesse ponto, Benjamin não realizava uma divisão maniqueísta, na qual a crítica, na busca do *teor de verdade*, conhecimento intrínseco da obra literária que permaneceria inacessível à primeira vista, deveria desprezar o teor factual do comentário, que encontraria a sua função na exploração dos seus dados empíricos, seus conteúdos, e da “sua aparência sensível determinada temporalmente e constituída por todos os elementos que dão forma a uma obra, configurando-a como obra de uma época.” (CASTRO, 2011, p. 18), como bem comentaria Cláudia Castro em *Alquimia da crítica: Benjamin e as afinidades eletivas de Goethe*.

Em verdade, haveria estreita relação entre o teor de verdade e o teor factual da obra literária:

A relação entre ambos determina aquela lei fundamental da escrita literária segundo a qual, quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor factual. Se, em consequência disso, as obras que se revelam duradouras são justamente aquelas cuja verdade está profundamente incrustada em seu teor factual, então os dados do real na obra apresentam-se, no transcurso dessa duração, tanto mais nítidos aos olhos do observador quanto mais se vão extinguindo no mundo. (BENJAMIN, 2009, p. 12)

Por isso, não renegando a importância do comentário, Walter Benjamin considerava que o crítico, tal qual um paleógrafo lendo um pergaminho antigo, com partes legíveis e outras desbotadas, deveria, no estabelecimento de sua interpretação, começar pelo que era aparente, o comentário, o *teor factual*, para prosseguir ao que seria o *teor de verdade*, escondido naquilo que, pela passagem do tempo, foi apagado. Se aqui, na lembrança de Benjamin, o Encurvado retorna ao problema da passagem do tempo, não é sem motivo. A categoria crítica estabelecida por Benjamin do *teor factual* e do *teor de verdade* está intrinsecamente ligada ao movimento do tempo histórico de uma obra, que começaria do momento de sua criação, e, que diante da crítica contemporânea, seria capaz de encontrar uma verdade. Na perspectiva benjaminiana, se trataria de considerar toda crítica contemporânea à obra inepta em sua capacidade interpretativas, mas seria observá-la mais como “a verdade em

movimento do que a verdade em repouso, mais a atuação temporal do que o ser eterno” (BENJAMIN, 2009, pag. 14).

Assim, a obra de arte continuaria a se decantar do momento de sua criação até o tempo contemporâneo posterior à sua feitura, ou seja, perderia o resíduo simbólico e o caráter instantâneo que poderia ser encontrado no tempo na qual foi produzida. O procedimento descrito por Benjamin habilitaria o crítico futuro a observar questões literário-filosóficas que não estavam aparentes no período de recepção imediata da obra e nas leituras realizadas pelos críticos presentes nos primeiros anos de sua existência. Segundo Benjamin, “Nesse sentido, a história das obras prepara a sua crítica e, em consequência, a distância histórica aumenta o seu poder.” (BENJAMIN, 2009, p.13). Portanto, continuando sobre relação do *teor de verdade* com o *teor factual* e a relação de duplicidade entre comentário e crítica, compreendendo que, para que seja possível alcançar tal verdade, é preciso que ocorra a mediação dos aspectos materiais e filológicos da obra. Benjamin revela que:

assim o conteúdo do fato não pode ser derivado nem da percepção de sua constituição, nem mediante a exploração de sua determinação, e nem mesmo a partir da intuição do conteúdo; mas antes só é apreensível na experiência filosófica de seu cunho divino, só é evidente para a venturosa contemplação do nome divino. O teor de verdade revela-se como sendo aquele do teor factual. (BENJAMIN, 2009, p. 17).

Verdadeiramente, para esse leitor arqueado, sentado em frente à janela fechada, pensar na teia produzida por Walter Benjamin para a formação de tal conceito de crítica literária, que, por fim, não deixa de ser a formação de uma teoria do conhecimento, necessitaria estabelecer contato, não só com o ensaio por ele escrito em 1916, chamado *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem* (2013) [1916], como também com sua tese de pós-doutoramento no livro *Origem do Drama Trágico Alemão* (2016)[1928]. Na tese, exemplarmente, podia ser visto o reaparecimento desses problemas, tanto no que ele chamaria de “Prólogo epistemológico-crítico”, quanto na própria organização do texto posterior ao Prólogo. Do *Origem do drama trágico alemão*, é importante frisar que sua organização interna segue um caminho próprio ao que seria sua teoria crítica de teor factual e de *teor de verdade*, pois tem como ponto inicial o “Prólogo epistemológico-crítico” para seguir em direção a uma rigorosa análise dos elementos factuais e filológicos do drama trágico, até que alcança o problema que estaria centrado na alegoria: seu conteúdo de verdade.

Felizmente, até o momento, parecia satisfatório ao seu pensamento que tal prática, talvez, fosse justa e que, realmente, poderia ser capaz de realizar essa leitura... Pelo infinito ao fim, sua capacidade estava ali:

O meu caminho é pelo infinito fora até chegar ao fim
 Se sou capaz de chegar ao fim ou não, não é contigo, é comigo, deixa-me ir –
 É commigo, com Deus, com o sentido-eu da palavra Infinito.
 (PESSOA, 2015, p. 109)¹²

Que Álvaro de Campos depois julgasse o mau uso do poema, pensara rapidamente. Ou mesmo que seu intento estava destinado a ser incompleto, como falaria Ishmael no capítulo 32, chamado Cetologia¹³:

Como não se apresenta ninguém melhor qualificado para realizá-lo, ofereço meus modestos préstimos. Não prometo nada completo; porque todas as coisas humanas que se suponham completas são, por esse motivo, imperfeitas. (MELVILLE, 2008, p. 154)

Agora, talvez esses seus pensares que já foram perscrutados até o momento possam dar algum indicativo do que poderia ser a sua intenção de leitura. Ele, que já lera os livros e repousava agora as duas mãos sobre suas capas lisas, sabia que o que lhe instigava nos dois livros eram as imagens do mar. O mar, extremo representante natural do perigo, da aventura, do infinito, do mistério, portador de uma vastidão assombrosa. Corpo d'água, cuja substância informe e incolor convida ao fitar humano, no movimento constante, bravio ou calmo. Corpo d'água, cujas orlas protegem o pensamento humano das mais insondáveis das sensações, com seu marulho que atrai a humanidade e as sensações, colocando todos em perigo. A água pressupõe o convite ao perigo, em especial a água marinha. A água, de certo, por sua desconformidade física, capaz de entranhar nos tecidos, de penetrar nas frestas, e, no entanto, capaz de permanecer, alguns instantes que sejam, nas conchas formadas pelas mãos – espelho e lente para o humano –, atrai aquele que pensa. Ishmael não estava errado: para se pensar a metafísica, é necessário água, “Pois, como todos sabem, a meditação e a água estão casadas para todo o sempre.” (MELVILLE, 2008, p. 28).

O leitor Anzolado com certeza compreendia que nessa frase, assim como no primeiro capítulo inteiro intitulado *Loomings* (Miragens), de *Moby-Dick*, havia mais do que essa relação entre a água, o mar e o pensamento. Sabia que o primeiro capítulo apresentava um mapa de leitura para obra, que em tal capítulo são apresentados problemas, que em estágio inicial seriam desenvolvidos e retomados no escorrer das páginas.

¹² Trecho do poema *Saudação à Walt Whitman*, do engenheiro Álvaro de Campos.

¹³ Parte da Zoologia dedicada ao estudo da vida e do comportamento de mamíferos marinhos.

A persistência dessas questões, assim como a suposição de o primeiro capítulo ser uma chave de leitura, seria apresentada por Harrison Hayford no artigo “*Loomings*”: *yarns and figures in the fabric* (2002), no qual o pesquisador ilustra “the dense imaginative coherence of *Moby-Dick*” (HAYFORD, 2002, p. 657). Porém, pensou: se em *Moby-Dick*, as paisagens e passagens sobre o mar representam um discurso dotado de pujança descritiva sobre os movimentos do pensamento humano, do intento humano que, apesar da sua positiva tentativa qualificatória do mundo e dos seus fenômenos, falha, diante da imprevisibilidade da natureza, o que, das imagens marítimas, poderia ser visto no *Fausto* pessoano? Se nele há, no movimento perpétuo de cada um dos seus poemas, um ateste da incapacidade da inteligência de humana de dominar a vida, a negação da racionalidade clássica, a tirania da consciência eterna, o esfacelamento da apreensão descritiva do mundo pela mente, perpetuamente consciente dos movimentos da sua própria engrenagem e da sua capacidade de reconhecer as coisas do mundo, o que então?

Bom, em sua primeira leitura, ponderou, em *Fausto*, mesmo que a negação do representativo esteja sempre à espreita, as imagens da natureza e, com menos frequência, do mar, ainda estão presentes, mesmo que interrompidas. O mar, nessas ocasiões, deixaria de ser, prontamente, um elemento da natureza presente, para se tornar “A maré vasta, a maré ansiosa,/ É o echo de outra maré que está/ Onde é real o mundo que ha.” (PESSOA, 2018, p. 257), transformação essa que retiraria do mar a sua fisicalidade, tornando-o um elemento da mente humana, um dos seus movimentos.

Portanto, na leitura que pretendia realizar do *Fausto* pessoano e do *Moby-Dick*, de Melville, reconhecia que ambas, na possibilidade que cada obra e seu tempo permitiram, apontam a debilidade do pensamento em alcançar os fenômenos do mundo, quando em perigo direto. A interpretação que levanta é que as imagens do mar, *teor factual* de sua crítica, por serem figuras naturais, não permitem uma apreensão direta. Sua linguagem e seu mistério requisitam uma mediação a partir do pensamento e da mente, o que significaria a tradução dessas imagens em posturas alegóricas (um potencial *teor de verdade* de sua crítica?) vindas da linguagem literária. Assim, o mar, em *Moby-Dick*, vindica os limites de qualquer pensamento para si na mediação com a mente, tal fossem elementos externos que exercem contato e se influenciam, como os efeitos dos corpos celestes sobre as marés que sobem e descem. Nesse passo, em *Fausto*, continuou no mesmo tom, há a radicalização de tal processo. O mar, que antes estaria nessa relação de equilíbrio dos corpos, ainda que por vezes sua influência fosse mais forte, agora, literariamente, deixaria de se encontrar presente enquanto imagem natural presente, paisagem compreendida e mediada pelo pensamento, para

se tornar uma figuração na própria mente, exercendo, diretamente, os seus efeitos no pensamento fáustico, tornando-se então um pensamento oceânico.

Após a conclusão desse contínuo fio de pensamento, sentira-se extático. Todo o percurso de seu pensamento o levava em ronda até esse momento, desde que se levantara pela manhã para, mais uma vez, como em várias outras manhãs da sua vida, realizar a sua caminhada pelas ruas matinais até a biblioteca, vendo as pessoas, suas canções e, ouvindo pelas costas, o som interrompido das águas pelas pedras do calçamento, mas sem nunca, a seu objeto de amor se virar. Somente o fazia quando entrava pelas portas da biblioteca, pública e simples, e corria o corrimão, enquanto subia as escadas, para se sentar na mesma mesa, diante da janela que tantas vezes já empurrara, para ter a visão mais privilegiada do porto e do mar. Naquele dia, porém, bastava dizer que se encontrava com humor taciturno e, diga-se desse modo, abrir a janela não tinha sido uma ação sua até o momento.

Contudo, chegar aonde chegara suavizou os seus ânimos, como faz o correr das águas nas ocasiões de calor e o permitiu pensar nos próximos passos. Sua expedição teria início no momento oportuno, mas havia o que fazer ainda. Não escancara as janelas, não abria os livros por uma última vez. Deixara até o momento a conexão atlântica se estabelecer somente na rememoração, era preciso atestar no texto.

Nessa ocasião, dado aos devaneios do pensamento, o Recurvo deixou que prosseguissem seus planos conforme o princípio primeiro que gostaria de manter. Passo ante passo. No entanto, são aqui adiantadas em muito suas intenções. Como já foi falado antes, esses pensamentos ainda não eram dele. Só intencionava, ainda, esticar um pouco mais os braços para alcançar as alças metálicas que pendiam nas fechadas ventanas. Puxá-las, deixar que entrasse o vento salgado, os prédios que desciam decrescentes à colina até chegar ao seu fim, um cais, seriado, lotado de navios. Abriria os livros cerrados até então e, sob essa luz que viria a ser direta, seria nomeado por si mesmo de Pelágio e deixaria o seu lugar para seguir o mundo. E assim tudo fez.

Visto o que aconteceu até agora, Pelágio, que por vezes se encurvará para ler os livros, olhava pela Janela aberta, com as disposições expedicionárias ainda firmes em sua mente, mesmo que não pensasse, não poderia negar que alguns pontos ficaram fora de sua preocupação, mas que aqui podem ser apresentadas, sem que se incomode o humor desse leitor de biblioteca e de modo que se possa responder, ao passante piedoso, que demonstrou uma enorme curiosidade. Que modo de entrada esse ser encurvado usaria, qual aproximação, qual intenção lhe moveria a lê-las? Pareceria que, pelo pensamento perseguido, tais questões foram respondidas, porém há uma que fica ainda por ser vista: qual é a relação que elas têm

entre si? Melhor perguntando, qual é o seu parentesco, definidor de seu passado e, talvez, de seu futuro?

Como resposta, poderia ser dito que, para além do contato entre as duas obras, que é o principal formador de relações, há um diálogo atlântico. No entanto, tratar a relação entre as obras como um diálogo, talvez não seja o mais acurado termo. Com certeza as duas, conforme a aproximação feita por Pelágio, têm traços em comum ou existem em espaços que são de convívio habitual. Correto, por certo, seria retomar a frase anterior e assumir que entre as duas obras há o Atlântico, um velho mar profundo, que separa e une na mesma medida, pois é sabido que tal é o movimento das ondas e das marés, que jogam e arrastam os objetos enquanto na praia; é também um mar profundo cujas correntes invisíveis puxam o que for para o seu centro, caso seja possível dizer qual centro é esse. O oceano Atlântico, com certeza, não será um mar tão prenhe de uma história originária, como o Mediterrâneo, cujas águas são moradas dos mitos greco-romanos que fundam aquilo que podemos chamar de uma ocidentalidade.

Portanto, se “étimo-mitologicamente”, como visto na introdução, o oceano Atlântico demonstra sua importância como um contraponto ao Mediterrâneo controlado, repleto de História e marmóreo, historicamente, também, o oceano Atlântico foi de grande importância para o Ocidente. Sem que se caia em uma historiografia chã ou mesmo que sejam identificadas as obras de acordo com uma história local e literária que as reduza, é preciso dizer que assim como Portugal, os Estados Unidos da América foram influenciados por todo o processo das navegações.

Nesse apontamento, é necessário inferir que tais nações encontram-se em pontos quase diametralmente opostos de uma reta. Na ponta inicial da mencionada reta encontra-se Portugal, como a primeira nação a realizar as navegações ultramarinas de maneira organizada e com o objetivo de expandir o poder do Império português. Nessa ocasião, as navegações portuguesas em direção às Índias serão vistas como aquelas que iniciam todo o processo colonial e que irão mudar para sempre a história da Europa e dos continentes que vieram a ser “encontrados” e influenciados pelas nações europeias em geral. Nas ponderações que virão a seguir, cabe também, portanto, que seja atentado ao modo como o Atlântico apresentou-se a Portugal como uma “solução” aos seus problemas territoriais.

Com tais pressupostos apresentados, é interessante que seja visto como, territorialmente, no século XIV e no século XV, o caso de Portugal demonstrava-se como um caso particular em relação às outras nações europeias. Reconhece-se que após a conquista dos territórios antes ocupados pelos mouros, a faixa de terra que correspondia a Portugal não

permitia uma expansão ao Leste, pois na sua fronteira oriental estava o Reino de Castela. Mesmo que as ilhas, como os Açores e a Madeira, que se encontram na costa de Portugal, começassem, na altura, a ser habitadas, tais extensões de terra não eram prontamente expressivas. De maneira semelhante, as cidades portuguesas no continente africano não representavam um domínio ostensivo da terra, mas antes locais estratégicos para o estabelecimento de uma navegação de cabotagem.

Assim, não é errada a compreensão de Portugal, em tal período, como o *país da fronteira*, como coloca Luciana Stegagno Picchio em *Mar Aberto* (1999). Para Picchio, Portugal representa, em termos de continente europeu, a fronteira final entre Europa e Atlântico, o Oceano tenebroso (PICCHIO, 1999, p. 19). O Mar era o único espaço para o qual Portugal poderia expandir tornando-se parte de suas possessões e não somente uma fronteira natural que impediria o seu avanço. O mar, que antes era um grande impeditivo, era agora:

[...] o que ele teria de ultrapassar, transpor, violar, como é próprio da natureza humana desde que o primeiro homem violara os limites postos pelo Criador à sua acção e ao seu conhecimento. Também a linha que separava Eva da sua maçã era uma *fronteira*. E mesmo esta fronteira havia sido transposta. (PICCHIO, 1999, p. 19)

Nesse momento há uma transformação do paradigma representativo do Atlântico, ao menos no modo de uma experiência histórico-política. O que antes era um ponto cartográfico indefinível e aberto, torna-se espaço por fim mapeado, com início, meio e fim, cujas rotas eram conhecidas e possíveis de transposição. Stegagno Picchio afirmará que o processo de transformação do Atlântico, de uma imagética e compreensão do Atlântico pré-moderno para um Atlântico moderno, e a da perda de sua característica de “mar aberto”, reflete as experiências adquiridas pelas navegações lusitanas em direção às rotas do Sul. (PICCHIO, 1999, p. 20).

Nessa tópica, é preciso ser dito que tal mudança de paradigma histórico-político, não ameniza de fato a relação da experiência do Ocidente com mar. As viagens marítimas continuavam sendo perigosas e os relatos de naufrágios e encalhamentos, desaparecimento de navios não eram incomuns, haja vista a existência da *História Trágico-Marítima*, compilada por Bernardo Gomes de Brito (1688-1759), em 1735 e 1736, na qual são reunidos os relatos sobre os naufrágios e batalhas dos navios portugueses no século XVI e XVII. Portanto, ainda que, do ponto de vista histórico-político, o Atlântico fosse transponível, a sua transponibilidade não lhe retirava a sensação de perigo e ameaça passada pelo oceano a qualquer marinheiro ou navegador que por ele vogasse. No entanto, cabe ressaltar que a

compreensão do território marinho pelo ocidente sofrerá as suas alterações com o passar dos séculos, aqui sendo retirado somente um escopo específico, aquela que apresentará o mar como espaço de mistério e medo, que aterra e atrai a visão humana.

Realizado o pequeno e breve excuro português, cabe questionar a relação dos Estados Unidos com o Atlântico, ao menos no quesito das navegações por eles realizadas e não necessariamente atentando para o processo de colonização inicial da América do Norte. Os Estados Unidos da América, em comparação com o que pode ser visto sobre Portugal, não se preocuparam, em primeiro plano, em se expandir pelos mares após o processo revolucionário de 1776, estabilização da recém-formada nação e a sua constante reorganização interna nos anos subsequentes. Sem que seja usada uma metáfora piegas, os mares das pradarias, as terras ao Oeste se mostrariam um território muito mais propício e frutífero. No século XVIII e XIX, o Centro Oeste e o Oeste americano eram habitados principalmente pelas múltiplas nações e etnias que formavam os povos originários da América do Norte, ainda que, tal território “oficialmente” fosse controlado por potências europeias, como a França, a Espanha e a Grã-Bretanha.

Reconhece-se que o processo de colonização do Oeste não foi simples ou livre de conflitos. O território, no decorrer dos anos, foi pouco a pouco sendo ocupado a partir de constantes invasões, escaramuças e rompimento de tratados de terra com os nativos americanos, assim como as compras de terra, tratados internacionais e guerras com as nações europeias e países vizinhos, como o México, marcam todo o processo de formação territorial continental dos Estados Unidos, que finda, somente, nos fins do século XIX. No ano de 1867, após o período de turbulência da Guerra Civil, ocorre nova reorganização interna do Estado americano que compra o território do Alasca do Império Russo. Nessa tópica, muito bem afirma a professora Mary Anne Junqueira no livro *Estados Unidos: estado nacional e narrativa da nação (1776-1900)*, quando coloca que “no curto espaço de 65 anos – entre 1748 e 1848 –, os Estados Unidos deixaram a faixa de terra ao longo do Atlântico, [...] para se tornar um país de dimensões continentais” (JUNQUEIRA, 2018, p. 55). Afirma ainda que “Não houve conquista territorial semelhante e em tal velocidade no século XIX em qualquer outro país do Ocidente (JUNQUEIRA, 2018, p. 55)

No entanto, o interesse pelas explorações marítimas, no âmbito das circum-navegações de cunho científico nos Estados Unidos, aflora somente no final da década de 30 do século XIX, mais precisamente em 1838, ano em que é lançada uma expedição científica de águas atlânticas: a *U.S exploring expedition*, que partira do porto de Norfolk, no estado da Virgínia.

Segundo Mary Anne Junqueira, em seu livro *Velas ao mar: U.S. exploring expedition (1838-1842). A viagem científica de circum-navegação dos norte-americanos* (2015), compreende-se que o interesse em quebrar com certo isolacionismo e realizar uma expedição que visasse recolher certo conhecimento sobre os países vizinhos no Caribe e sobre outras culturas do oceano pacífico justificar-se-ia diante das inovações nos métodos de navegação, além do crescente interesse das outras potências mundiais da época no Oceano Pacífico em vista uma expansão colonial e comércio. Desta feita, o processo circum-navegatório estadunidense, devido ao seu porte e contexto, deve ser compreendido como uma continuação das circum-navegações europeias empreendidas nos séculos XVIII e XIX.

É patente, no entanto, como demonstra Junqueira, que a armada estadunidense, antes das expedições, já se encontrava, antes do início das expedições a diversos lugares estratégicos, em águas internacionais, visando à seguridade das suas embarcações comerciais. As esquadras, divididas em *Mediterranean, West Indian, Pacific, Brazil, East Indian* e *Home Squadrons*, inspiradas no modelo marítimo britânico, garantiam a estabilidade comercial dos Estados Unidos além de ter a “função de proteger e auxiliar navios do país que estivessem perdidos ou avariados.” (JUNQUEIRA, 2015, p. 31).

Por certo, estabelecer aqui a compreensão dos Estados Unidos da América, no século XIX, como uma nação que começa a observar os mares ao redor do mundo como potencial e teatro de operações, tem a serventia de repelir a preconcepção dos EUA como uma país pouco preocupado com a sua expansão, territorial e de influência, no que seriam chamados de territórios ultramarinos. Por sua vez, é notório como os conhecimentos antropológicos, históricos e geográficos sobre os outros povos e sobre as outras culturas do Caribe e das ilhas do Pacífico, recolhidas na expedição, que durou de 1838 a 1842, fundamentariam as futuras movimentações militares dos Estados Unidos da América no final do século XIX e início do XX e seriam basilares para o estabelecimento do EUA como uma potência imperialista ímpar.

Após toda a contextualização expedicionária apresentada, entende-se que o Atlântico foi ponto de partida de um processo expansionista e de uma nova etapa da história ocidental como foi possível observar a partir dos breves exemplos de Portugal e dos Estados Unidos da América. Nas suas histórias, mesmo que em tempos diferentes, a navegação, a exploração do Atlântico, seu oceano natal, e de outros mares, foram essenciais instrumentos para o estabelecimento de seus respectivos poderios e hegemonias. O mar era conector, meio de conhecimento, e, nesse caso, o conhecimento era uma forma de poder. No entanto, ponderar além do que já foi ponderado, em matéria de história, não é a principal intenção da interrupção do fluxo de pensamento do anzolado Pelágio.

Conquanto, não é avesso considerarmos que há em tal toada relacional a construção de uma ponte para algo que foi levantado por Fernando Pessoa no manifesto “O Atlantismo”, escrito provavelmente em 1913. Tal texto fora reunido pela editora Ática em 1979, através do trabalho de recolhimento editorial de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão, e publicado em livro que foi nomeado como *Sobre Portugal – introdução ao problema nacional*.

Segue a transcrição do manifesto:

O ATLANTISMO

Hegemonia Ibérica.

A concepção atlântica da vida.

O imperialismo espiritual.

Germanofilia de alma, anglofilia de corpo.

(Admiremos os construtivos, os criadores, ainda que seja de coisas inferiores; não os ponhamos ao nível dos meros arrastadores da vida pelo acaso dos acasos!)

Inutilidade e malefício das nossas colónias.

Sebastianismo.

Expansão atlântica — Ibéria, Irlanda, Ultramar americano.

(Esta concepção, presente já, por uma intuição nocturna, no alto espírito atlântico do Walt Whitman.) Atlantismo da Raça.

(Foi pelo Atlântico que fomos à procura da glória, à criação da Civilização Maior. É pelo Atlântico, mas em alma e espiritualização, que devemos ir em demanda da Civilização máxima!)

Absorção artística.

Misticismo.

Roma, Londres, Paris — os inimigos.

Anticaticolicismo, anticristianismo.

Repaganização — paganismo transcendental .

Antidemocratismo, individualismo aristocrático.

[Somos contra Roma, porque Roma veio destruir no paganismo a visão lúcida da vida.

Somos contra Inglaterra, porque Inglaterra veio destruir, [...]. Somos contra França, porque a França veio, com o seu democratismo e o seu liberalismo plebeu, destruir os restos de paganismo que havia entre nós.]

Sensacionismo (e Interseccionismo).

(PESSOA, 1979, p. 76)

A leitura desse manifesto poderia apresentar uma chave de compreensão em relação ao modo como Fernando Pessoa chega a observar Portugal, os Estados Unidos e outros países como próximos, como possuidores de um espírito atlântico capaz de liderar um futuro. Assim, o Atlântico que, como apresentado anteriormente aqui, mantém em si uma fundação mítica pautada na *hybris* e historicamente basilar para a fundamentação do colonialismo e, conseqüentemente, do imperialismo, novamente teria o papel de fundar uma nova hegemonia, a partir daqueles países que recebem a sua influência. Nessa situação, o Oceano Atlântico, como observa Irene Ramalho Santos, em “Atlantismo, Interrupção e a Poesia Lírica”, de *Poetas do Atlântico* (2007):

aparece como um centro definidor das nações que, aparentemente lideradas por Portugal, darão forma ao Futuro: a Península Ibérica, a Irlanda, as Américas. As poderosas e influentes Roma, Londres e Paris são postas de lado, juntamente com o Cristianismo, com aquilo que Pessoa designa por liberalismo francês democrático e plebeu, e ainda com as colônias portuguesas. Países centrais (ou hegemônicos) são igualmente postos de lado, ao mesmo tempo que se espera que países menos centrais ou menos poderosos contribuam para o futuro almejado. (SANTOS, 2008, p. 11)

Embora não seja a intenção observar as consequências políticas que poderiam ser lidas no manifesto do Atlantismo, é inegável que a perspectiva de Pessoa irá demonstrar uma admiração aos países banhados pelo Atlântico, especialmente os Estados Unidos da América. Claro, compreende-se que essa visão, proferida por Pessoa em 1913, não é cravada em pedra, pois, como é sabido pela historiografia pessoanista e pelos próprios escritos assinados por Pessoa Ele-Mesmo, o poeta haveria de mudar com certa recorrência os seus posicionamentos políticos em vida, além de ser possível realizar uma leitura de tais movimentações no espectro político como algo próprio da multiplicidade da obra pessoana. Assim, se há admiração pelo Fernando Pessoa de 1913 em relação aos Estados Unidos enquanto nação ascendente, esta mesma admiração já era possível de observar em relação à sua obra por parte dos autores norte-americanos.

Diante de tal situação, é importante ser levada em consideração a educação formal de Fernando Pessoa, vivida nas *High Schools* inglesas devido ao fato de parte da sua infância e adolescência ter sido passada em Durban, colônia inglesa localizada na África do Sul. Em Durban, durante os seus anos de formação e aprendizado, pelo fato das *High Schools* coloniais seguirem os parâmetros escolares da Metrópole Britânica, Pessoa teve contato com a literatura inglesa e seus autores, a exemplo John Milton, William Shakespeare, os poetas românticos ingleses e conseqüentemente autores estadunidenses de grande monta como Walt Whitman, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Ralph Waldo Emerson etc. Tal contato pode ser notado pela leitura dos poemas ingleses produzidos por Pessoa, nos quais, ao ser empregada uma análise estilística e crítica, é possível notar a grande influência poética de tais autores na escrita anglófona de Pessoa, como bem observado por Richard Zenith em *Pessoa: uma biografia* (2022).

Ainda sobre o Atlantismo pessoano, também é necessário relacioná-lo com um grave desprezo irônico e consonante ao que viria ser dito por Álvaro de Campos em seu *Ultimatum* em 1917. A negação daquilo que lhe foi formativo, a sua primeira educação, em face de um Portugal que lhe era próprio e outro, é referida em uma compreensão muito correta de Maria

Irene Ramalho¹⁴ de uma citação de Eduardo Lourenço, na qual atribui ao Pessoa um “olhar mítico-inglês, imperial”. Nessa perspectiva, no livro *Fernando Pessoa e outros fingidores* (2021), especificamente no ensaio “A Poesia e o Sistema Mundial: Fernando Pessoa, o modernismo anglo-americano e o semiperiferia.” Ramalho tratará Pessoa como o porta-voz de uma perspectiva semiperiférica, por encontrar-se exatamente nesse lugar de Centro, ou mais acuradamente, imaginação-de-Centro, no qual Portugal exerce certa predominância, por ser parte da Europa, mas estar também fora dela, por encontrar-se fora do círculo de poder, por ser um país em plena decadência, mas cujo passado era “glorioso”. O atlantismo seria então o gesto de esboçar uma utopia nacional e supranacional – de “vocação universalizante” (RAMALHO, 2021, p. 109) – que abarcaria todos os países banhados pelo Atlântico, aqueles capazes de cumprirem um futuro predestinado, mas preterido (como Portugal), ou aqueles que dão seus passos largos para derrubar seus antecessores, mas que não haveriam de atingir ainda essas alturas (como os Estados Unidos da América).

Mesmo que a intenção de se abrir diálogo com o conceito de atlantismo discutido por Irene Ramalho não seja prontamente para atribuir a nomenclatura de poeta semiperiférico a Fernando Pessoa, é inegável a validade dos pontos levantados pela professora Ramalho, que, inclusive, atribuiria ao *Mensagem* (1934), de Pessoa, o título de obra poética capaz de expressar o sentimento de semiperiferia pessoano.

Da conceituação da semiperiferia, pode-se realizar virada interpretativa e entendê-la como o movimento dialético de re-imaginação e perda do passado inatingível, como o movimento da compreensão do si, Pessoa-poeta-ele-mesmo pertencente a um espaço e estrangeiro a este. Ramalho atribuirá que a “invenção do mar”, no *Atlantismo* e em *Mensagem* está inserida numa “ideologia da superioridade ‘cultural’ e da dominação ‘natural’ do Ocidente” (RAMALHO, 2021, p. 105), pois os Descobrimientos revelariam o “outro”, que se tornaria o espelho do absoluto Ocidental, identificado sempre como oposição ao que não é si-mesmo. O oceano Atlântico, tal mar português, portanto, seria uma espécie de corpo de água representativo de uma ocidentalidade moderna, que se coordena com sua parte que banha o extremo-ocidente norte-americano.

O mar, o Atlântico, seria possível conector histórico, mitológico e poético de tantas outras possíveis obras literárias norte-americanas, aquelas, ao menos, mais aparentes. E dentre essas tantas possíveis, Pelágio acertou rumar sobre uma particularidade, qual seja, a leitura

¹⁴ Os nomes Irene Ramalho Santos e Maria Irene Ramalho são nomes diferentes que correspondem à Maria Irene Ramalho de Sousa Santos. As diferentes atribuições ocorrem por haver uma incompatibilidade da nomenclatura da autora nos livros utilizados para a presente escrita.

Fausto e Moby-Dick.

Por fim, justificam-se as intenções de Pelágio enquanto um leitor das duas obras. A literatura comparada permitirá que as suas ponderações sejam válidas e patentes. A história do Atlântico e a história atlântica dos dois países que originam biograficamente as obras por ele lidas e interpostas como dialogantes permitirá que ele não se perca no vasto oceano de suas ponderações. Para ele tudo o que aqui foi dito existe no fundo de sua mente, pois as apreensões culturais possuídas existirão para que ele possa decantar aquilo que poderia ser uma essência? Um núcleo duro? Do Mar. Disso, o que ele descobrirá, está entregue a ele mesmo somente. Os mapeamentos foram interpostos e poderão ser consultados por ele no momento propício. Não haverá possibilidade de ignorância ou esquecimento. No mais, a palavra abandono será aquela que melhor definirá as suas ações. O Mar Nacionalizado aos poucos se tornar outro, conforme ele avança em suas ponderações e continua aquilo que por ele foi feito.

2 FANTASIAS OCEÂNICAS OU VISÕES DA JANELA

Os Mares inspiram-na, e a Verdade –
A Verdade, variando do marasmado nunca.

Herman Melville

Pelágio persegue com os olhos cada infinito canto do mar. Ventanas, antes cerradas, escondiam o oceano, que pelo som o atraía. Agora, uma fração de tudo estava aberta à sua frente. Pela janela, pelo enquadramento e pela distância, o mar era seguro de observar, era encantador, o mar, quando ocasionalmente o Sol lhe favorecia, o mar, quando a pedra esculpida do cais tornava as suas ondas mansas, o mar tinha esse efeito nas pessoas. Pessoas da terra, como diria Ishmael, em *Loomings* (Miragens), primeiro capítulo de *Moby-Dick*, terra cujas pradarias verdes não eram o suficiente para satisfazer esse desejo estranho, esse encanto voraz. Seria um infinito seguro que buscavam? Um momento de descanso e refrigério, diante do dia de trabalho exaustivo? Um momento, “numa tarde etérea de sábado” (MELVILLE, 2008, p. 27), no quebra-mar “lavado por ondas e refrescado por brisas, que poucas horas antes sopravam no mar alto.” (MELVILLE, 2008, p. 27)? Na cidade portuária todas as ruas levam ao mar, pelo menos assim se sentem aqueles que escutam o chamado das ondas. “Veja o grupo de pessoas que ali contempla a água.” (MELVILLE, 2008, p. 27), aponta Ishmael ao lado de Pelágio:

O que se vê? Plantados como sentinelas silenciosas por toda a cidade, milhares e milhares de pobres mortais perdidos em fantasias oceânicas. Alguns encostados nos pilares; outros sentados de um lado do cais; ou olhando sobre a amurada de navios chineses; ou, ainda mais elevados, no cordame, como que tentando conseguir dar uma olhada ainda melhor no mar. (MELVILLE, 2008, p. 27)

Fantasias oceânicas, diz para si mesmo Pelágio, de pessoas da terra. Com certeza, o que afeta essas pessoas é a possibilidade de contemplar, assim como ele faz agora, o mistério do mundo, em seu suspiro, sem que haja medo, pois ali está somente uma fração, estranhamente pequena e infinita, tal o número repartido na casa milésima. Sabia que em todo mar havia o infinito, ou que em todo o mar havia o fim das coisas, uma beirada da qual tudo derramaria e o mundo deixaria de ter sua continuidade, o que pressuporia o início de outras tantas.

A aparição de tais ditos, proferidos por Ishmael, narrador-personagem, da aferição do caráter encantatório do mar, ao menos no início do romance e nesse caso, controlado pelo propício ambiente do porto, de fato, têm algo a dizer sobre a própria estruturação do livro. O nome do capítulo, *Loomings*, que recebe em português a denominação de “Miragens”¹⁵, faz referência a um tipo específico de miragem, conhecida como miragem superior¹⁶. *Loomings*, cuja nomenclatura advém do verbo *loom*, que segundo o *Cambridge international dictionary of english* (1995) pode significar, especificamente, algo que se nos apresenta muito grande, sem que seja de clara observação ou que pareça ameaçador de algum modo; ou, ainda sobre a significação, poderia corresponder figurativamente a algo desagradável que se pode imaginar acontecer.

Desse modo, pensou, mesmo na sua significação segundo o fenômeno natural ou segundo a etimologia, o título do primeiro capítulo poderia ser lido como um portento à história que estaria por vir. Dessa miragem superior, que eleva aquilo que os olhos não podem ver, mesmo que seja numa condição específica, demonstra-se um segredo que, para aqueles que não se arriscam a visitar o mar no perigo do horizonte, seria de difícil acesso. Essa miragem elevaria uma verdade oculta ao pensamento, que escondida no caráter amorfo das ondas, seria entregue, como forma de chamariz para a sua própria resolução. Por isso, e Pelágio retornaria a essa frase outras vezes, Ishmael falaria que somente no mar existiria a chance de visualizar essa “verdade intolerável aos mortais” (MELVILLE, 2008, p. 125).

Se todos buscam então essa verdade, ou melhor, são encantados pelo perigo que representa ao pensamento de buscar essa verdade por trás das ondas, elevada por essa miragem, que é necessário dizer, não é prontamente uma invenção da mente humana, mas um fenômeno de fato, o que se entende por ela é uma tradução de uma expressão da Natureza. Aqui, cabe colocar que o que Pelágio entendia por Natureza provém do que lera do livro de João Angelo Oliva Neto, *Falo no jardim: priapéia grega, priapéia latina* (2006), no qual o

¹⁵ Todas as informações sobre o fenômeno natural denominado por Miragem foram retiradas do livro *Seeing the Light: Optics in Nature photography, Color, Vision and Holography* (2019), escrito por David S. Flak, Dieter R. Brill e David G. Stork, os dois primeiros sendo professores da Universidade de Maryland e o último da Universidade Clark.

¹⁶ Sobre as miragens, compreende-se que são elas fenômenos óticos de refração dos raios de luz. Tal refração dos raios é influenciada pela temperatura do ar e pela localização dele, por exemplo, a formação da miragem pode mudar caso a massa de ar quente esteja acima da massa de ar frio ou vice-versa. Das miragens produzidas a partir dos objetos afetados pela refração da luz, existem dois tipos específicos: as miragens inferiores e as miragens superiores. A miragem inferior é aquela que reproduz as imagens dos objetos em posição inferior à real localização deles no mundo, podendo reproduzir, em certos casos, tais imagens de maneira invertida. A miragem superior é aquela que reproduz as imagens dos objetos em uma posição superior ao local na qual verdadeiramente se encontram, permitindo, por vezes, que seja visto um objeto que, em condições normais, estariam fora do alcance de nossa visão.

autor em nota diz que φύσις, grego para “natureza”, advém da união de φύω, “surgir” ou “vir a ser”, com o acréscimo sufixal -ίς, indicador de ação e de processo, atribuindo então, à palavra formada o sentido de “a geração” ou “o gerar-se”, sendo um evento mais dinâmico que a noção estática, mais controlada, de *natura*, em latim, ou *natureza*, em português.

Nesta mesma seção da introdução, Oliva Neto afirma a oposição entre natureza/cultura nos antigos gregos, dizendo que, como uma forma de intermediar a relação entre a civilidade da cidade e a exuberância da natureza, vista aqui como campo, o “jardim”, local onde a natureza existe segundo um critério preestabelecido, foi criado. De toda forma, Pelágio recordou que não pretendia retomar a discussão sobre a apreensão social da natureza no decorrer dos séculos, mas especular sobre o modo como a natureza é compreendida no seu gerar-se, num movimento claro de vida e morte, e perceber que a vontade de controle da sua existência advém da incompreensão humana da linguagem dos seus meios.

Olhando o mar pela janela, pensou que talvez o porto seja uma espécie de jardim também, cujo controle a humanidade somente finge estabelecer, e que o mar, em seus momentos de pouca docilidade, não tarda de desmentir. Talvez o porto seja uma forma de aplacar o desejo humano em relação ao perigo de conhecer a verdade, de estar tão próximo dessa linguagem, que aos seus modos, comunica um mistério. Um mistério que assume muitas formas, parecido com o canto das Sereias, das quais se diz: “consta que elas cantavam, mas de maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes a verdadeira felicidade do canto” (BLANCHOT, 2005, p. 3), como diria Maurice Blanchot (1907-2003) n’*O livro por vir* (2005)? Discutiria ele, nessa parte do seu livro denominada “O Canto das sereias”, qual seria a sua natureza, qual seria o seu defeito, que faria com que os homens enlouquecessem e desconhecêssem, durante aquele instante de audição, o sentido básico de autopreservação? Era um “canto inumano – um ruído natural, [...], mas à margem da natureza, de qualquer modo estranho ao homem, muito baixo e despertando nele, o prazer extremo de cair, que não pode ser satisfeito nas condições normais de vida.”? (BLANCHOT, 2005, p. 4). Ou era um encantamento, que partindo de um canto comum aos homens, porém belo, e sendo proferido por uma beleza, reconhecida como feminina, mas animal, tornava o canto “tão insólito que faziam nascer, naquele que o ouvia, a suspeita da inumanidade de todo canto humano.” (BLANCHOT, 2005, p. 4), fazendo-os pular em direção a si, ao abismo que reproduzia a sua voz?

Sendo uma coisa e outra, reconhecidamente Blanchot lera a *Odisseia*, estava evidente para Pelágio, mas, como sabia também, o que era dito pelo francês estava ancorado em Melville, pois Blanchot lera-o com atenção. Mesmo não havendo sirenas, poderia ser difícil

ao século XIX acreditar nas sirenas do mesmo modo que os gregos talvez acreditassem. O mar reencena esse papel. A narração de Ishmael sobre os efeitos do mar na humanidade não tentaria ingenuamente, e assim lembraria do que lera, em outra ocasião, em Theodor Adorno, no ensaio “Sobre a Ingenuidade Épica” (2012). Para o pensador alemão, reproduzir o efeito da épica homérica “[...] não seria nada mais do que a tentativa de dar ouvidos ao ritmo insistente do mar ferindo a costa rochosa” (ADORNO, 2012, p. 48).

Não, tal intento não seria possível. Porém, soubera ele, Ishmael, ver como o mar influenciava as faculdades do pensamento, em seus exercícios imaginativos e meditativos. Como lembrara Pelágio, antes de abrir a janela, o mar e a meditação estavam casados para a vida toda, independente da felicidade conjugal. Ao memorar essa frase, olhando ao oceano como se apresentava, não deixava de escutar uma ironia, ressoando em tais palavras. A água seria um imã para aqueles que se deixassem absorver pelos devaneios, para aqueles que não estivessem atentos para o mundo enquanto fato prontamente empírico. Ishmael pedia que fizéssemos um teste:

Se o mais distraído dos homens estiver mergulhado em seus sonhos mais profundos – coloque esse homem de pé, ponha-o para andar, e não tenha dúvida de que ele o levará até a água, se houver água em toda essa região. Se você mesmo estiver com sede no imenso deserto norte-americano, faça a experiência, caso encontre em sua caravana um professor de metafísica. Pois, como todos sabem, a meditação e a água estão casadas para todo o sempre. (MELVILLE, 2008, p. 28)

A água, nesses casos, doce, seria conduíte do devaneio, ela apresentaria uma forma de libertação controlada do pensamento especulativo. Seria uma água tranquila, com pouca profundidade, que refletiria aquele que a observa, mas sem estabelecer nenhum desafio para além da subjetividade. A água, no entanto, não era a mesma. A variada forma como ela se encontrava no mundo ditaria a forma como a humanidade a interpretaria. Ela não possui um caráter inato, além da sua adaptabilidade e inexatidão.

Pelágio então, visualizara, nos gaveteiros da sua memória, o livro *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (2013), de Gaston Bachelard, obra na qual o autor disserta sobre aparições de imagens e cenas ligadas à água, como rios, riachos, lagos, poços, fontes etc. na literatura, principalmente na francesa, e pondera sobre o modo como a água é transformada em suas respectivas obras literárias, notando a influência que elas têm para o imaginário construído ao redor deste elemento.

Mesmo que não seja do ímpeto de Pelágio partir de uma perspectiva fenomenológica e psicanalizante, nem atribuir a forma que tal elemento existe numa obra específica a outra, é válido escutar o que Bachelard teria a dizer, quando vai exatamente falar sobre a relação entre

matéria e imaginação na água. Assim, na sua compreensão de imaginário e imaginação constituída ao redor da matéria água, Bachelard diz que este elemento possui uma característica imaginativa muito própria, considerando-a como um tipo de “destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser.” (BACHELARD, 2013, p. 6). Ou seja, está profundamente ligado a estruturas fundamentais da *psique* humana. No mais, Bachelard também diria que:

A água é realmente o elemento transitório. [...] O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água.

A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito. (BACHELARD, 2013, p. 7)

Apesar de observar que, a partir da análise literária de Bachelard de obras tão distintas das que lia, das que tinha em sua frente, havia uma verdade no que recordara, o ser voltado à água era, sim, um ser em vertigem... Mas seria toda a água causadora de vertigem? Sabia bem que existiam águas e águas, cada uma propiciando uma leitura, trazendo um caráter próprio na mediação do fenômeno pela linguagem humana, mas resolvera deixar tal ponto, ao qual retornaria, para voltar a vasculhar o que retirava da memória lacunar. Reconhecia Pelágio o que o próprio Gaston Bachelard assinalava, a partir da sua experiência de leitura e a partir da sua vida empírica: pouco falaria da água salgada e das figuras do mar, apresentando somente o esperado, qual seja, dizer da sensação de infinito trazida pelas aparições do mar na literatura em geral.

Pelágio, com o livro aberto, observava o movimento das páginas em fluxo e refluxo, movimentando-se conforme o estabelecimento de seus lapsos de compreensão e o movimento de suas mãos. Continuava ele nas primeiras páginas de *Moby-Dick*, nas palavras que, de certo modo, alimentavam as visões que ele tinha a partir da janela. A sua leitura não era nada mais que um enquadramento do mar sobre a página em branco. Quando olhava, do segundo andar da biblioteca, primeiro o oceano, colado à linha do horizonte, para logo mais descer ao porto e à fileira de navios que se encontravam aportados ou espalhados pela baía sonolenta, não notara se o vento estava forte, se a incidência das ondas fazia um som mais alto que o de costume, se os passantes olhavam preocupados para o céu, torcendo que uma tempestade não os pegasse de surpresa. Não notara se era um dia quente ou frio, nem se a viração que vinha trazia em seu cheiro uma mistura salobra. Todas essas características se tornavam vazias diante do que Ishmael falava sobre o mar, no qual a sua voz era a própria forma do

encantamento marítimo, e Pelágio estava envolto nas fantasias oceânicas. Como todos que observariam o mar, sem cair nele.

Nessa situação, o poder encantatório do mar estaria próximo ao perigo de reencenar o mito de Narciso, como falaria Ishmael:

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. Mas nós vemos essa mesma imagem em todos os rios e oceanos do mundo. É a imagem do insondável fantasma da vida; e esta é a chave de tudo. (MELVILLE, 2008, p. 29)

O som do mar seria uma nova, mais antiga, canção das sirenas. O mar comunicaria ao humano a vida que existe em seu perigo. Por isso, talvez, quando enfrentado pela pulsão de morte que a vida em terra lhe entrega, Ishmael vai para o mar, combater a sua melancolia, como se ali, na aventura, houvesse uma chave para a reanimação de toda a sua vida. No mar, e não ao seu largo, ele poderia compreender com mais veracidade essa linguagem da natureza. Mais próximo do mar, ele poderia verificar o mistério que a natureza comunica.

Para tal mistério, vale lembrar da etimologia da palavra vista em livro chamado *Hinos órficos: perfumes* (2015), de Ordep Serra. A etimologia remontada referir-se-ia ao passado dos cultos de Mistérios gregos relacionados ao poeta mítico Orfeu. Nesse ponto, Serra pondera sobre a relação entre o caráter secreto dos cultos e o substantivo *mystéria*, que tem como significado “fechar” e cuja raiz, que deriva de *mu-*, formou no latim *mutus*, mudo. Tal qual o iniciado nos mistérios, *mýstes*, seria alguém que não revelaria os segredos religiosos, mantendo o silêncio. De acordo com Serra, a revelação dos Mistérios ao iniciado seria uma experiência, segundo testemunhos, eruptiva da angústia da morte, que permitiria, no renascimento, o contato com uma nova compreensão capaz de alcançar o limite existencial da humanidade, na fronteira que separaria a vida e a morte. Por isso que Ishmael, ao descrever os marinheiros, “homens do risco e do movimento ousado” (BLANCHOT, 2005, p. 4), os baleeiros, mais especificamente, no capítulo 5, “Café-da-manhã”, chamá-los-ia, quando em terra, de acanhados, silenciosos, envergonhados, incapazes de, em terra, na estalagem, entre os seus pares, contar histórias interessantes. Esses lobos-do-mar que:

sem o menor acanhamento, abordavam grandes baleias, em alto-mar – inteiramente estranha a eles – e duelavam de morte com elas sem pestanejar; mas aqui sentados a esta mesa coletiva de café-da-manhã – todos com a mesma vocação, todos com gostos semelhantes – trocavam olhares tão envergonhados como se nunca tivessem saído de perto das ovelhas nas *Green Mountains*. (MELVILLE, 2008, p. 53)

Em terra, não lhes seria permitido segredar aquilo que o mar revelara. Todo marinheiro assume esse pacto com o mar, renascendo para uma nova vida, na qual retomaria uma compreensão da linguagem do mundo, mas esqueceria a capacidade de contar sobre as suas experiências.

Nesse ponto, tanto ele ponderaria sobre tais problemas da linguagem da natureza e do mar – quais sejam, a impossibilidade do humano de compreender a linguagem de seus fenômenos e somente saber abrir margem para o conhecimento a partir de uma mediação da sua própria linguagem –, que seria necessário se estender, mentalmente, sobre o que significariam tais questões e a própria relação entre natureza, o que diz, e o mistério, sua voz. A natureza, inalcançável em seu processo de geração, que engendra em si mesma um sentido infinito, seria uma forma de conhecimento inalcançável, incapaz de comunicar à humanidade a sua linguagem, o seu sentido inato. A humanidade seria incapaz de compreender esse movimento da natureza por não compreender a linguagem própria que nela habita, ou melhor, seria aquilo que Benjamin chamaria da perda da “linguagem adâmica”, aquela que é capaz de nomear as coisas. Em ensaio “Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem do Homem” (1916) no livro, *Escritos sobre mito e linguagem* (2013), a perda da “linguagem adâmica” corresponderia à perda da humanidade na compreensão da linguagem das coisas naturais animadas e inanimadas, cujo objetivo último seria transmitir o seu conteúdo espiritual, um primado da inteligência à humanidade, mas que, devido à queda, se tornou inalcançável. Diante dessa perda, só seria possível à humanidade traduzir e mediar a sua compreensão a partir da sua capacidade mimética.

Se Pelágio lembra desses exatos termos, a capacidade mimética, ou para ser mais preciso, a faculdade mimética, isso se dá pela rede de interações que o pensamento benjaminiano fornece ao fitar o problema da linguagem, ao modo como o ser humano abre leitura para com o mundo. Nesse caso, lembra-se ele do que Benjamin falaria em ensaio chamado “Sobre a faculdade mimética”, no livro *Linguagem, tradução, literatura*:

A natureza produz semelhanças; basta pensar nos processos miméticos. Mas é o ser humano que tem a capacidade máxima de produzir semelhanças. O dom de ver as semelhanças, de que todos dispomos, mais não é do que um fraco rudimento da poderosa compulsão, a que estávamos submetidos antes, de nos tornarmos semelhantes e de agirmos segundo a lei das semelhanças. Talvez não exista mesmo nenhuma das funções superiores que não seja decisivamente determinada pela faculdade mimética. (BENJAMIN, 2020, p. 53)

Tais semelhanças encontradas, partindo daquilo que seria sensível e não-sensível, segundo Benjamin, seriam para os antigos uma função indispensável da linguagem, mas para

nós uma função perdida no tempo. Nessa situação, a linguagem estaria prenhe de tal comportamento, e as crianças, que a aprendem na interação e reprodução das semelhanças que ver, exploram a sua capacidade mimética: “a criança não brinca apenas de lojista e de professor, imita também moinhos de vento e trens.” (BENJAMIN, 2020, p. 53).

De tal lembrança benjaminiana, Pelágio questionou um ponto de todo o seu trajeto: Se o humano perdeu o contato com a linguagem das coisas, qual seja, dos fenômenos do mundo, que estão apartados de sua existência por não ser ele, o humano, mais detentor da capacidade nomeadora da linguagem primeira, do Edén, mas que possui uma relação intrínseca com o mundo, por ter sido criado, igualmente, pelo *bom imageiro*¹⁷, à sua imagem e perfeição, então ele seria capaz de ler na natureza somente aquilo que faz parte de si? Se a capacidade mimética, na impressionante habilidade de produzir semelhanças entre as coisas, seja no caráter mais óbvio e mais aparente, seja naquilo em que somente intuitivamente há o estabelecimento de uma relação, é verdadeiramente potente nas relações dos homens, como insistir em achar a forma da linguagem natural? Em seu ensaio, finalizaria Benjamin:

A linguagem seria o grau mais elevado do comportamento mimético e o mais completo arquivo de semelhanças não-sensíveis: um *médium* para o qual migraram definitivamente as antigas forças da ação e da ideia miméticas, até o ponto de liquidarem as da magia. (BENJAMIN, 2020, p. 56)

Mesmo aqui, aferiu para si Pelágio que a relação estabelecida não é como a das constelações, que abençoavam e atribuíam caráter aos humanos por terem nascido sob determinado céu. Sabia que a aproximação que realizara estaria mais próxima da compreensão de que toda máquina humana imita um equivalente natural, as sirenes das fábricas imitam as cigarras, os carros, conduzidos por humanos, imitam os pedestres. Sabia que toda relação que até aqui fora estabelecida entre o pensamento e o mar seguiu de modo próprio a doutrina das semelhanças; não foi avessa ao comportamento mimético. Reconheceu na apreensão dos efeitos dos fenômenos marinhos uma movimentação próxima à mente e ao pensamento. A linguagem literária de Melville, a forma do romance *Moby-Dick* seria uma forma de conhecer, exemplarmente, o mar enquanto fenômeno de encanto, de espanto, de devaneio, de morte, de perigo. Havia essa mediação. Não haveria como falar que o

¹⁷ Segundo Jean-Claude Schmitt, no livro *O Corpo das Imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média* (2007) tal expressão apareceria no século XII, tendo sido usada por Guibert de Nogent, que consideraria “que o Criador é o ‘bom imageiro’ (*Bon Imagier*) e toda a Criação é a ‘imagem’ que criara e na qual se refletia. A criação é a ‘imagem do mundo’, *imago mundi*. Toda ela traz consigo a marca do ‘Bom Imageiro’, do Todo-Poderoso.” (SCHMITT, 2007, p. 13).

pensamento era o mar ou o mar era o pensamento, mas sim, que o pensamento se assemelha ao mar.

Enquanto isso tudo vinha pelos meandros do seu pensar, Pelágio dizia a si mesmo: O que haveria desse mar em *Fausto*, seu companheiro de leitura? Haveria a solidez representativa e paisagística que caracteriza, de certa maneira, as aparições do mar em *Moby-Dick*? Essa comparação caberia de algum modo? Já havia sido intuído de algum modo anteriormente pela sua meditação, mas a realidade é que o *Fausto* pessoano, antes de prontamente conduzir ao que seria uma plena imagem marítima, a liquefaz, a decanta e a reduz à sua essência. Assim, as suas aparições no corpo do texto, mesmo sendo visíveis, como nos trechos dos poemas já vistos e nos que serão lembrados, são poucas, como em verdade são poucas as paisagens no *Fausto*, de Fernando Pessoa.

O livro de poemas, ao lidar com as representações físicas de um espaço, não permite àquele que lê uma ancoragem da mente, reproduzindo a sensação que Fausto, aqui personagem, sente, ao lembrar da constância do pensamento em todos os atos que são realizados na vida. A percepção das coisas, para Fausto, não está separada do pensamento que, antes de que seja possível fruir da sensação, em primeira mão, joga o véu da compreensão sobre o mundo, como se pode observar no fragmento do poema abaixo:

Não posso mais, não posso, suportar
 Esta tortura intensa – o interrogar
 Das existências que me cercam... Vamos,
 Abramos a janella... Tarde, tarde...
 É tarde... Eu outrora amava a tarde
 Com seu silêncio suave e incompleto
 Sentido além
 Da base consciente do meu ser...
 Hoje... Não mais, não mais me voltarão
 As inocências e ignorâncias suaves
 Que me tornavam a alma transparente...
 Nunca mais, nunca mais eu te verei
 Como te vi, oh sol da tarde, nunca,
 Nem tu, monte solemne de verdura,
 Nem as cores do poente desmaiando
 Num respirar silente. E eu não poder
 Chorar a vossa perda (que eu perdi-vos),
 Mas nem as lágrimas poder achar –
 Por amargas que fossem – com que outr’ora
 Eu me lembrava que vos deixaria.
 (PESSOA, 2018, p. 71)

O fato de Fausto ter a consciência de máxima dos movimentos do pensamento, e por esse motivo compreender a sua eterna constância, torna-o incapaz de rever a beleza nas paisagens e nas figuras naturais, assim como impede-o de enxergar o mundo, como da

primeira vez que colocou os seus olhos nele. Tal gesto de Fausto retira o caráter inaugural da percepção, pois tudo o que já foi enxergado é catalogado e sabido. O conhecimento que os montes e o Sol trariam não é nada mais que uma lembrança triste da primeira sensação, visto que os montes e o Sol tornaram a ser objetos reconhecidos pelo pensamento sempre, cuja unicidade acaba. A inocência é perdida a partir do primeiro contato. Todas as cores, que teriam na apreensão humana uma sensação, não mais as têm. O que há é o conhecimento dado e ele permeia tudo. Fausto daria a Pelágio a compreensão absurda da infiltração do pensamento nas percepções que teria, caso olhasse pela janela naquele momento e, vendo o céu, vendo o movimento das ondas, reconheceria, além dos próprios efeitos que os fenômenos naturais trazem, a forma como aprioristicamente o compreendemos.

E tal intuição não pouco o fizera se mexer em sua cadeira, nessa mesa, sob a iluminação natural, cujas nuvens, por vezes, escureciam. A abstração realizada em *Fausto* causa certo desconforto ao leitor, por não ter algum local de respiro, e talvez aqui seja possível pensar que uma representação lírica, dotada de plasticidade, em alguma obra poética ou literária possa ser vista como um local de respiro ou um ponto onde a memória, por não estar afundada por conceituações, poderia se segurar. Esse desconforto seria causado por essa eterna vertigem existente em Fausto, personagem, e *Fausto*, obra. Vertigem causada seja pelas variadas vozes, indistintas, que se dirigem a Fausto nos seus desatinos, seja pelas personagens alegóricas ou conceitos que ganham vozes e estabelecem as suas relações com os problemas que afligem a sua mente. Vertigem agravada seja pelas personagens com nomes e recorrente aparição em cena, seja pelos nomes de autores, que dialogam com Fausto. Fausto é uma voz, cercada de outras vozes. Uma voz que, ao se pronunciar, desfaz o mundo construído. Fausto, difere da voz bíblica da tradição genesíaca. Segundo Gershom Scholem, no ensaio “O nome de Deus e a teoria da Linguagem Cabalística”, o processo da Revelação “é um processo acústico, não visual, ou algo ocorrido, no mínimo, numa esfera que está relacionada metafisicamente com o processo acústico sensível.” (SCHOLEM, 1999, p. 9) A manifestação divina viria somente pela voz que forma e edifica o mundo em sete dias, não por uma imagem representativa.

No entanto, refreia um pouco e retorna meu próprio ímpeto de apropriar o poema e dar-lhe um sentido alheio ao que diz em suas linhas, pensava Pelágio. Os versos do poema de *Fausto* não foram ser escutados com atenção o bastante, pois de verso em verso o conhecimento é construído, não há demérito em emprestar à memória um pouco mais. Pelágio, no tempo certo, iria levantar-se da cadeira que desde cedo ocupava, no mesmo ritmo

que seguia pelas manhãs para partir rumo a um destino incerto, como é todo o destino que não se pressente ou sobre o qual não haja visão de nesga do tecido do fado.

Desta feita, torna a recitar cada verso, como se o sopro houvesse de manifestar à sua frente a estranheza do mundo. Assim, os primeiros versos lhe saem com esforço: “Não posso mais, não posso, suportar / Esta tortura intensa – o interrogar / Das existências que me cercam [...]” (PESSOA, 2018, p. 71). Deles começa novamente Pelágio a intuir que sim, o pensar é doloroso, é imenso o trabalho, como erigir grande monumento diante das ondas que batem e rompem com as sustentações. A mente tortura o existir com perguntas inconscientes, que surgem da vontade humana em compreender o funcionamento da máquina do mundo. No entanto, como o existir é amplo horizonte, verbo que abarca tudo aquilo que há no mundo seja vivente ou não-vivente, as existências são igualmente continuações do horizonte do qual seu verbo é progenitor. A existência é substantivação do verbo, substantivo abstrato que faz a pergunta: “Existência? Do quê?” É o que permite a mente completar, sem cessar um minuto sequer: “Existência dos homens, existência dos bichos, existência das plantas, existência dos minérios; existência do mar; existência da água; existência da vida; existência da morte; existência da mente; existência do pensamento; existência da existência...”. Dessas reverberações e pelas searas possíveis seguem as perguntas. Naturalmente, a casa da mente seria o crânio, a mente habita o cérebro (será que uma fala dessas é própria?), a mente é puramente vocal e, na capacidade mimética que somente lhe cabe, reproduz a vocalidade divina e é capaz de falar com sua própria voz, as dos outros. Consegue edificar cenários, interpretar papéis e esvaziar um espaço completamente preenchido do corpo. A palavra imaginação caberia bem aqui, a mente imagina-se sem fim, e como a imaginação, toma do mundo para si, olha o mar, torna-o seu e nisso não precisa mais dele.

No entanto, Pelágio parte do pressuposto do mar como um elemento que propicia a expansão daquilo que é o espaço do pensamento. Como ele edifica todo esse pensar enquanto olha pela janela o mar inteiro que fixa em sua visão e que percorre até o horizonte, é claro que sua leitura irá coroar o oceano como a melhor metáfora para explicitar o seu entendimento. Porém, como Fausto ordena em seus versos: “[...] Vamos, / Abramos a janella... Tarde, tarde... / É tarde... Eu outrora amava a tarde / Com seu silêncio suave e incompleto / Sentido além [] / Da base consciente do meu ser...” (PESSOA, 2018, p. 71). O abrir a janela é reconhecer a possibilidade de transformar ou influenciar um espaço fechado a partir da adição de uma ou mais capacidades sensoriais, seja a visão, a audição, o olfato e até mesmo o tato. O abrir da janela em uma tarde silenciosa pressuporá olhar para o céu ou reconhecer que no espaço onde se encontra o observado esteja no lusco-fusco, seja cenário citadino ou

campestre, ainda que tais espaços exaltem diferentes potencialidades de um cenário ideal. Na percepção estabelecida, o céu seria um desses espaços que deveria trazer alívio à mente, abstrair-lhe da consciência, espaço de alheamento. Fausto, entretanto, continua: “Hoje... Não mais, não mais me voltarão / As inocências e ignorâncias suaves / Que me tornavam a alma transparente...” (PESSOA, 2018, p. 71). A tarde não mais lhe conforta a mente ou entrega-lhe a inconsciência que tanto almeja. Fausto não é capaz mais de usufruir da abstração que um cenário campestre e bucólico, assim como é incapaz de desfrutar do Sol que ilumina os pensamentos e aquece-os. “Nunca mais, nunca mais eu te verei / Como te vi, oh sol da tarde, nunca, / Nem tu, monte solenne de verdura, / Nem as cores do poente desmaiando / Num respirar silente.” (PESSOA, 2018, p. 71.) Todas essas formas de apreender a natureza e seus fenômenos como um modo de acalmar a angústia da existência de Fausto perdem as suas forças. Para ele, a natureza não pode mais ser capaz de apascentar o seu pensamento, pois ele já foi capaz de compreender tais efeitos de maneira consciente. A realidade é que para Fausto não há como apreciar os elementos naturais sem saber que o faz com a intenção ulterior de alhear-se. Ele é extremamente consciente e sua consciência ata-lhe a não reconhecer nada além do seu pensamento. O pensar é tudo o que ele tem e essa única característica que lhe resta. O pensar embota-lhe as sentimentalidades, impede-lhe de revisitar com o afeto que caberia certas memórias ou de sentir as ondas de sentimentos que retornam com elas, como bem decerto finaliza o fragmento “E eu não poder / Chorar a vossa perda (que eu perdi-vos), / Mas nem as lágrimas poder achar – / Por amargas que fossem – com que outr’ora / Eu me lembrava que vos deixaria.” (PESSOA, 2018, p. 71).

O que Pelágio pressagiava, com os versos que lerá no livro aberto, era que o Mar, de certo modo libertador do pensamento em *Moby-Dick*, escondia segredos que Melville já lhe entregava nas suas Miragens. Do mesmo modo, *Fausto*, a outra ponta do pensamento dizia-lhe que a mente era capaz de apreender tudo, ainda que isso custasse, tal qual pacto, a parte sensível de sua alma. Tudo isso Pelágio pressentia. Para ele, Fausto era um náufrago, cujo pensamento, pelo contato tão próximo do mar, começou a reproduzir os seus movimentos, pois o alto-mar, com suas ondas cinzas, forma o conhecimento que ainda não se conhece, tudo aquilo que ainda não foi feito, que não esteve na árvore do conhecimento. O mar apareceria ao que Alain Corbin escreveria em seu livro *O território vazio: a praia e o imaginário ocidental* (1989) – em capítulo no qual olharia para história cultural da praia e do mar enquanto causadora de temor –, conectado ao lugar bíblico “de mistério insondáveis, massa líquida sem pontos de referência, imagem do infinito, do incompreensível, sobre a qual na aurora da criação, flutuava o espírito de Deus.” (CORBIN, 1989, p. 11). O mar infinito, sem

bordas ou orlas não possuiria conhecimento fixo. A submersão no mar, um mar metafísico, na realização de um salto subjetivo, é o mais próximo do infinito que se poderia chegar. Esse mar, terra ideal, seria o paraíso para além do sensível que restringe. A substância que forma esse paraíso é a água, o que restringe é a “praia do limite/ que a vida impõe ao ser” (PESSOA, 2018, p. 301). Enquanto recuperava os versos que lhe surgiam, borbotavam outros e outros, até o momento que recordava o poema inteiro:

Fausto, só: Ondas de aspiração que vãs morreis
 sem mesmo o coração e alma atingir
 do vosso sentimento; ondas de pranto,
 não vos posso chorar, e em mim subis,
 maré imensa, rumorosa e surda,
 para morrer na praia do limite
 que a vida impõe ao Ser; ondas saudosas
 dalgum mar alto aonde a praia seja
 um sonho inútil, ou dalguma terra
 desconhecida mais que a eterna *aura
 do eterno sofrimento, e aonde formas
 dos olhos d’alma não imaginadas
 vagam, essências lúcidas e [],
 esquecidas daquilo que chamamos
 suspiro, lágrima, desolação;
 ondas nas quais não posso visionar,
 nem dentro em mim, em sonho, barco ou ilha,
 nem esperança transitória, nem
 ilusão nada da desilusão;

oh ondas sem brancuras, asperezas,
 mas redondas, como óleos e silentes
 no vosso intérmino e total rumor –
 Oh ondas d’alma, decaí em lago
 ou levantai-vos ásperas e brancas
 com o sussurro ácido da espuma
 erguei em tempestades o meu ser!
 Vós sois um mar sem céu, sem luz, sem ar
 sentido, visto não, rumorejante
 sobre o fundo profundo da minha alma!
 Lágrimas, sinto em mim vosso amargor!
 Não vos posso chorar. Se vos chorasse
 como chegar – tantas! – ao vosso fim?
 Chegado ao vosso fim que encontraria?
 Talvez uma aridez desesperada
 uma ânsia vã de não poder trazer-vos
 outra vez para mim para chorar-vos
 em vã consolação inda outra vez!

Não haver alma, inda ideia vã!
 Havê-la e imortal, sonho pequeno
 de teoria embora coerente
 à sua pequenez. Que mais? Havê-la,
 havê-la e ser mortal, morrer num Todo
 celeste? Vago, vão. Não haverá
 além da morte e da imortalidade
 qualquer cousa maior? Ah deve haver
 além de vida e morte, ser, não ser,

inominável super-transcendente –
 eterno incógnito e incognoscível!
 Deus? Nojo. Céu, inferno? Nojo, nojo.
 P’ra quê pensar, se há-de parar aqui
 o curto voo do entendimento?
 Mais além! Pensamento, mais além!
 (PESSOA, 2018, p. 301)

Sem dúvida, para o encurvado leitor de biblioteca, esse fragmento seria o mais essencial das suas leituras, seria aquele que o motivaria a abandonar a janela e seu lugar na biblioteca. Novamente, de verso em verso leria para aprendizado próprio e poder-se-á aqui adentrar nos meandros daquilo que Pelágio compreenderia, sem que comprometêssemos a intimidade dele, acompanhada até aqui. Tomará muito tento para o mar, sua obsessão até o momento, e dele retirará algumas considerações não pouco pertinentes.

Tudo se inicia, pensa Pelágio, com Fausto só. Ele é uma figura solitária, mesmo entre outros, seja entre os bêbados da taverna, seja com Maria, aquela que o ama e que ele pensa talvez amar, seja com o alquimista, que sem dó assassina em busca da composição que o livraria das angústias da alma. Entende Pelágio que na sua racionalidade, a solidão é o único espaço permitido. Nesse ponto, Fausto dialoga somente com a sua voz que ecoa no escuro e retorna como vozes de outras partes de si (Ou será que são vozes de outros as quais não é capaz de reconhecer e dar forma aos rostos?). Do mesmo modo, os poemas de *Fausto* contatam figuras alegóricas, como autores do passado – Shakespeare e Goethe – ou conceitos personificados – A inocência perdida e o Suspiro do Mundo – trazendo-os à tona para estabelecer um diálogo. Mesmo assim, tais figurações não são capazes de, também, entregar-lhe um paz de espírito ou o conhecimento que conhece e tanto almeja expressar, mas que nunca é capaz de exteriorizar enquanto palavra substantiva, somente sendo capaz de intuí-lo.

Não é estranho, entretanto, que na sua condição solitária, o que sente venha em “Ondas de aspiração que vãs morreis / sem mesmo o coração e alma atingir / do vosso sentimento;” (PESSOA, 2018, p. 301). O primeiro verso, inegavelmente, pensa Pelágio, dita o tom dos que virão a seguir. Claro, a metáfora marinha das ondas não são, literalmente, as ondas em si. Ocorre aqui a símile das ondas como forma de expressar o movimento dos sentimentos retidos no interior de Fausto. No entanto, há na metáfora de Fausto uma bela ponderação sobre as ondas. Mesmo que elas, em movimento irresistível e constante, tornem possível ficar preso em suas águas, quando vistas da praia, mesmo que surpreendentes em seu alcance, são fadadas ao retorno às águas. As ondas são um movimento incompleto, em eterno processo, ou seja, as ondas que existem no interior de Fausto nunca serão capazes de atingir o seu sentimento, que sempre estará há um passo de distância, por ser capaz de prever a sua

chegada. As ondas também terão uma outra função, pois o mar em *Fausto*, pensou Pelágio, não é um mar existente, um mar que Fausto olha e dele retira seus elementos. Diferentemente de *Moby-Dick*, que tomará dos fenômenos físicos a mensagem ulterior sobre o mar, Fausto irá subjetivar a compreensão dos fenômenos naturais ao seu pensamento. Como dito anteriormente, essas ondas não são as ondas que existem no mundo físico, mas sensações transformadas momentaneamente para reproduzirem um efeito natural.

Claro, nesse ponto, há uma questão grave sobre o *Fausto* pessoano, dificilmente encontrar-se-á nele uma imagem tátil na qual o leitor possa se agarrar. Há uma intenção profunda em impedir aquele que lê em permanecer preso, há uma representação lírica. Curiosamente, infere Pelágio, o mar é uma metáfora preferida, por naturalmente ele não entregar ao leitor uma sensação de estabilidade, estando sempre em movimento. Mesmo parado como um espelho, por trás dele não é possível figurar o que há na sua profundidade.

Desse modo, quando Fausto na sua angústia diz: “ondas de pranto, / não vos posso chorar, e em mim subis, / maré imensa, rumorosa e surda, / para morrer na praia do limite / que a vida impõe ao Ser;” (PESSOA, 2018, p. 301), são tornados aparentes os cenários marítimos como espaços metafóricos dos quais são colhidas sensações de incompletude, de infinitude. Fausto queixa-se de sua incapacidade de externar o seu sofrimento subjetivo e as ondas, novamente, servem para aprofundar essa incompletude, mesmo as marés, que podem ser vistas como os movimentos internos do mar, sua força invisível-embora-sentida, são paradas pela praia, uma das grandes metáforas para a ideia de limite ou fronteira. No entanto toda fisicalidade possível é desmanchada quando é dito que a vida, o viver sensível, limita o Ser, como a terra limita o mar. Nessa ocasião, pensaria Pelágio, o mar seria o espaço natural propício para abarcar grandes sensações ou sentimentos, seria o espaço onde se encontram as grandes ideias ou verdades inalcançáveis. Fausto, no entanto, não é capaz de ter esses sentimentos ou sensações, pois o pensamento lhes tolhe, e transforma todos eles em ideias, do mesmo modo que é capaz de alcançar as ideias que visiona, mas incapaz de pronunciá-las ou dizê-las.

Momentaneamente, Pelágio pensa em outros versos de *Fausto*: “Tenho em mim / a Verdade sentida e compreendida, / mas fechada em si mesma, que não posso / nem pensá-la. Senti-la ninguém pode.” (PESSOA, 2018, p. 69). Fausto é capaz de dimensionar uma verdade última do mundo, que ele reconhece e compreende, mas entende que é incapaz de sequer pronunciá-la. Nesse ponto, Pelágio reconhece, enquanto lembra dos versos, que a fala dá um corpo ao pensamento, ou seja, um discurso e um significado possível de ser apreendido por

todos. Assim o que Fausto pressente observar é a “verdade intolerável aos mortais” (MELVILLE, 2008, p. 125), de Ishmael, naquele espaço marítimo no qual as:

[...] ondas saudosas
 dalgum mar alto aonde a praia seja
 um sonho inútil, ou dalguma terra
 desconhecida mais que a eterna aura
 do eterno sofrimento, e aonde formas
 dos olhos d’alma não imaginadas
 vagam, essências lúcidas e [],
 esquecidas daquilo que chamamos
 suspiro, lágrima, desolação
 ondas nas quais não posso visionar,
 nem dentro em mim, em sonho, barco ou ilha,
 nem esperança transitória, nem
 ilusão nada da desilusão;
 (PESSOA, 2018, p. 301).

Olhando pela janela, em direção ao mar que tanto contempla, que tanto sente vontade ver cada vez mais próximo, fora da posição enquadrada em que se encontra, Pelágio reconhece que toda metáfora marinha terá uma função específica na sua localidade específica. Como lembrou anteriormente, a onda do mar na praia representa uma repetição constante, que tem seus efeitos, mas que, por fim, será um movimento vão, ao menos até o momento em que o mar começar a engolir toda a terra, transformando tudo num grande oceano, sem começo e fim. Entretanto, a onda em alto-mar é o movimento comum, o natural modo de agir da água, que dependendo da lua, das marés e dos ventos, irá formar ondas superficiais, que sempre irão mover-se no interior. Pelágio imagina que do mar-alto, daquele que é impossível saber qual a direção da terra sem que se olhem as estrelas ou o movimento do Sol, é que surgirá todo um conhecimento imaculado, ou seja, aquele que não pode ser visionado pelo homem e traçado até o momento da sua expulsão do primeiro paraíso. Um espaço invisionável que nem mesmo a partir do processo imaginativo produzido pelo humano é possível alcançar. Decerto, Fausto alcançou um conhecimento paradoxal do seu mundo. Soube que saber que se pensa é um fardo, uma maldição que rejeita com todas as forças, em arroubos patéticos, como se fosse possível deixar de saber do que agora é marcado no interior de si somente através da angústia que expressa. Pensar do modo como pensa, consciente de que pensa e das próprias maquinações da mente retira-lhe a capacidade de ser e estar como os humanos. Seus sentimentos são frios, seus atos visados a uma forma de aliviar-se do horror que é ser consciente. Sua fúria é racional e seu desespero é fingido, pois mesmo que sincero, é cômico de que seus atos são só externos. Internamente, o seu pensamento cansou-se do que a humanidade pensa e passou a encontrar-se naquilo que não entendia, pelo menos não sem

tradução para o humano. Fausto olhou o mar, metáfora que tanto lhe condiz, e pensou-lhe inteiro, sem saber que infundamente tentaria abarcá-lo para, por fim, ser engolfado. Ao fitar o oceano com sua mente imensa, fez notar que o pensamento precisaria pensar além do pensamento, estar para fora dos recifes, da linha das ondas. No entanto, nisso não há aventura, pois tão pouco seria certo. Pensou aquele-que-lê-encurvado dar-lhe o tom aventureSCO, quando em verdade ele era vítima e encontrou-se arrastado por correnteza estranha e o banco de areia no qual estava em pé rapidamente desfez-se.

Nem um instante se vez possível. Pelágio, que permanecia esse tempo todo revisitando os livros e o cenário pela janela, tornou a fechar com ímpeto aqueles tomos que tanto estudara e eram seus companheiros de longa data. Tudo o que lera acompanhara-lhe até o momento como vozes, enxertos ou mesmo citações inteiras que recordara, como é necessário recordar tudo aquilo que carrega de cor dentro do seu próprio corpo. Cansara-se, porém, de ficar sentado numa cadeira confortável, sob uma luz clara e elétrica, olhando os livros em um cenário marmóreo. Um incômodo imenso surgia no seu peito e impulsionava-lhe a prosseguir. Uma ânsia como Ishmael sente, um impulso destrutivo e mortal em chegar às franjas do mar e tocar-lhe as ondas, como se elas fossem significar o entendimento do que Fausto intui e Ishmael previne: Um mal de Narciso, mas que não expressa vontade alguma de olhar a si. O si-mesmo aborrece-o, pretende o ver o que há de natureza, que pode entregar-lhe algo outro, que ainda não sabe.

Fecha os livros, pela última vez no dia. Voltará a eles de outras formas, mas agora, era preciso agir. Levanta-se da cadeira, deixa os volumes estudados na sua mesa de sempre. O sub-sub-bibliotecário lhe conhecia e não iria mover aqueles livros de lugar, não pelo menos, em alguns dias. Ele tinha afeto por Pelágio, que estudava tantas horas e ouvia-lhe falar sobre a etimologia de palavras específicas, dentre outros assuntos que pouco se interessariam os que não são afligidos por um tipo específico de monomania. Desce as escadas num passo rápido. Estranhamente, tinha um fôlego invejável para quem vivera uma vida de estudos. De todo modo, nem pensara no passante, que presentira, mas não vira o rosto e nem sabia que havia respondido qualquer tipo de resposta. Dera baixa na sua presença naquele espaço, lançara um olhar significativo ao sub-sub e atravessara o portal que dividia a biblioteca e a ruas da cidade em que morava.

Dois sustos ele haveria de tomar no momento que colocasse os pés para fora. O primeiro é que já não era mais tão cedo quanto imaginava, o tempo corra de maneira estranha. A manhã ensolarada que lembrava ter vivido (Será que fora mesmo aquela manhã?) havia se transfigurado em uma tarde nebulosa. Não que fosse incomodá-lo. O importante era

que estivesse na praia antes da noite e pudesse ir ao cais encontrar amigo seu que pudesse ser de algum auxílio. O segundo susto é que se encontrava fisicamente incapaz de olhar para trás, um momento que fosse, para verificar os seus passos. Olhar para trás era entregar-se à dúvida de Orfeu. Poderia confiar que não lhe seria custoso olhar para trás e arriscar perder a certeza que tivera ao fazer acordo com os deuses de deixar a sua morada e ir em direção ao mar sob a promessa nunca pronunciada de que encontraria a verdade que busca, ou seja, a conexão última entre o mar e a mente? Ainda que amasse o seu mundo, a biblioteca, o modo como aprazia-lhe, gostaria de poder descer do lugar elevado do qual sempre estivera. Talvez, na praia, quando olhasse para trás finalmente poderia reconhecer ao fundo, longe e alto, a janela que era sua por direito, com um olhar que com certeza era o seu, que voltara a observar o mar, sem que fosse possível ter-se retirado das areias. No areal, não haveria nada a perder senão suas fantasias oceânicas. Lá, Pelágio perderia a certeza de um mar idealizado, que responderia a sua pergunta ou que fosse capaz de servir à sua vontade.

Pelágio, de todo modo, seguiu o seu rumo por uma rua auxiliar na qual sabia haver um atalho para a praia que tanto olhara. Teria que andar por algumas partes descalçadas, mas isso não era um problema, pois o passo dos que vieram antes demonstraram o caminho mais comum e usual. Entretanto, enquanto fazia o trajeto e acenava para alguns conhecidos que passavam por ele, rememorava, como um estalo, que há mais de um modo de interpretar a natureza, melhor, de sentir a natureza e desse sentimento alterar o sentido que ela tem para quem a experiencia. Isso não era seu, mas lembrava como se fosse. Em verdade, Pelágio tomava emprestado os pensamentos de Ralph Waldo Emerson (1808-1882), escritor e ensaísta estadunidense, um dos principais nomes do Transcendentalismo Americano, especialmente aquilo que foi escrito em seu livro-ensaio *Nature* (1838).

Em *Nature*, Emerson estabelecerá oito tópicos centrais através dos quais será possível compreender os aspectos da natureza, pelo menos aqueles que estão relacionados aos efeitos e influências dos elementos naturais na humanidade. Ainda que não seja a intenção inicial de Pelágio fazer uma leitura transcendentalista do mar, ele reconhecia que somente o contato com o elemento marítimo lhe daria um entendimento próprio. Não tinha ingenuidade em acreditar que veria o mar sem que enxergasse aquilo que Ishmael, Ahab ou Fausto viram. Suas fantasias oceânicas estavam saturadas pelas representações ou desfigurações feitas pelas leituras que tanto empreendera. O mar, a natureza em si, seria observado de acordo com o que lhe reservara o seu interior. Empolgava-se e ansiava por chegar à praia e ter a certeza de que se apresentaria coma a sua mente a fazia ser. A praia seria vasta, seu fundo sugeriria o improvável encontro do céu e do mar, ventaria pouco, mas o suficiente para evitar com que os

grãos de areia atrapalhassem sua vista, que se acostumaria aos poucos com o hálito salgado dos respingos marinhos. Todavia, sua visão estática, seu pensamento fixo, diriam que a sua leitura era correta, reificada, pois:

For, nature is not always tricked in holiday attire, but the same scene which yesterday breathed perfume and glittered as for the frolic of the nymphs, is overspread with melancholy today. Nature always wears the colors of the spirit. To a man laboring under calamity, the heat of his own fire hath sadness in it. Then, there is a kind of contempt of the landscape felt by him who has just lost by death a dear friend.
(EMERSON, 1983, p. 11).¹⁸

Não recusava entender que entre o objeto e sua compreensão havia uma barreira de difícil transposição erigida pela sua mente e por suas sensações. Do mesmo modo que pressentia que suas expectativas não seriam cumpridas, pois a natureza não teria a obrigação moral de se importar ou portar de acordo com os ditames da mente. No final das contas, tudo isso passava por sua cabeça, mas no otimismo de ver o seu conhecimento cumprido, descartava como uma preocupação passageira. Saíra da biblioteca trajando o simples, vestira pela manhã uma camisa de botões, um sapato confortável e uma calça que lhe caía bem. Seu encontro anterior com os livros tinha de ser impecável, mas duvidava que estava adequado ao encontro com o mar. Poderia voltar para casa e tornar a arrumar o que precisava, propício ao encontro, mas era o que era. Talvez no dia seguinte o oceano não estivesse aberto para as suas perguntas ou mesmo tivesse medo de sair da biblioteca.

Assim, através da vontade redobrada, apressou as pernas e os pés pisavam fortes sobre as solas do sapato. As pessoas e a sua Babel cotidiana não eram impertinentes como antes. O seu isolamento havia sido rompido por uma intenção superior de enfrentar o mar. Lembrava-se de Ishmael, sem falta, que ia ao mar quando se encontrava em terra próximo à mais aguda pulsão de morte, melancolia ou em situação de possível precariedade social:

“[...] em especial, quando minha tristeza é tão profunda que se faz necessário um princípio moral muito forte que me impeça de sair à rua e rigorosamente arrancar os chapéus de todas as pessoas – então percebo que é hora de ir o mais rápido possível para o mar.” (MELVILLE, 2008, p. 27).

Caso olhassem de fora aquele moço esbaforido em seus olhos, saberiam que tinha um compromisso inadiável e que não gostariam de interpor-se em seu caminho, mas ninguém

¹⁸ “No entanto, a natureza não está sempre trajada de roupas de festa, pois o mesmo cenário que ontem vertia perfume e brilhava pelo gracejo das ninfas, hoje está inundado de melancolia. A natureza sempre veste as cores do espírito. Para o homem que trabalha sob uma calamidade, o calor de seu próprio fogo carrega em si tristeza. Do mesmo modo, há uma espécie de desprezo pela paisagem sentida por aquele que, há pouco tempo, perdeu para a morte um amigo querido.” (Tradução nossa.)

sequer fitou-lhe e seu caminho foi atravessado algumas vezes. Enquanto caminhava pelas ruas, naquele horário mais movimentadas, repletas de passantes interessados em voltar para casa, Pelágio passou pelo que julgou ser o primeiro mercado da humanidade, aquele cujos pregões escutou da sua janela, interpondo-se aos sons naturais que lhe atraíam. O mercado era colorido, detentor de todos os cheiros mais atraentes e curiosos, desse cenário, de lá, por trás de uma das vendas, um pseudo-Homero, ou assim identificou, era capaz de cantar com potente voz:

Trigo-em-tempo, meu amor é uma rosa ao vento
 Trigo-em-tempo, estou voltando ao mar,
 Trigo-em-tempo, deixei-te a semear
 Quando voltar, que pão tu bem serás!¹⁹
 (KIPLING, 1916, p. 118)

Pelágio, mesmo alegre em ouvir versos como esses, sabia que a imagem do mar, numa canção dessas, é otimista, pois pressupõe uma volta, um retorno ao estável, de toda família, amor e cotidiano. Uma viagem, verdadeira viagem, com destino e retorno garantidos. Os ventos não seriam capazes de afastar, ou as ondas de afundar, aquele que é fadado a ter uma volta segura. No entanto, uma canção somente é capaz de fundamentar uma tranquilidade de quem a cantou, pois, no fim das contas, estava no mercado olhando e vendendo os peixes. Aos marinheiros, o mar era um eterno lembrar da sua mortalidade, cabe entender que ninguém quer o seu túmulo submerso, quer que não haja corpo a velar e que a ressurreição seja impossibilidade pela mácula da carne e da água salgada. Deus, Pelágio entende num estalo, não irá pôr as suas mãos na água à espera de recuperar as almas que lhe foram perdidas em território pagão.

A canção havia ficado para trás. Encontrava-se cada vez mais próximo do ponto necessário. As casas espaçavam um pouco mais, os elementos civilizacionais passo-ante-passo ficavam para trás. As gramas, as árvores, o vento, o som das ondas quebrando por trás de uma ladeira não tão distante faziam com que Pelágio desse outra carga, derradeira, quem sabe. Corria, o Sol ainda estava em posição de iluminar o dia, as nuvens haviam chegado através de um sopro forte e frio. A atmosfera mudara por completo. O sal já lhe incomodava os olhos, que lacrimejavam, a boca sentia um gosto salgado e o nariz já respirava o ar salgado.

¹⁹ Tais específicos versos, ou refrão, foram redigidos por Rudyard Kipling e podem ser encontrados em seu livro *Captain Corageous* (1897). No entanto, enquanto canção, é possível encontrar uma interpretação de Gordon Bok, chamada “*Wheat in the Ear/ Weevily Wheat*”, que é possivelmente uma união de letras pertencentes ao cancionário popular Anglo-americano. No entanto, a verdadeira autoria das canções é incerta, como acontece em muitos casos nas canções à moda do povo.

Cada vez mais rápido o calçamento tornava-se em terra vermelha, que se desfazia em areia, grossa, a princípio, mas fina com o fazer dos passos. Arrancara os sapatos, pois eles já não mais lhe auxiliavam, seguindo pelo areal descalço. O mar estava lá, grandioso, muito próximo, de vez em vez, não notara se estava conforme havia pensado. Sabia apenas que era o mar espumoso, enrugado e gélido. Naquele momento, somente aquilo lhe poderia ser comunicado.

Figura 3 - Praia atlântica de Pelágio – Mar Espelhado



Fonte: PEREIRA, 2023

Figura 4 - Praia atlântica de Pelágio – Luz e Vento sobre as ondas



Fonte: PEREIRA, 2023

3 PRAIA E PARTIDA

Toda embarcação é um objeto romântico, exceto aquela na qual velejamos. Embarque e o romance deixará o navio e pendurar-se-á em toda outra vela no horizonte.

Ralph Waldo Emerson

“Percebi que o oceano parecia o mesmo de sempre” [“Found that the ocean looked the same as ever”]. (MELVILLE, 1989, p. 4). Com os pés banhados pelo Atlântico, Pelágio lembrou que assim escreveu Herman Melville, em página de diário, no dia 12 de outubro de 1849, quando realizava uma viagem de Nova York para Londres. Ele não lembrara todos os detalhes, mas que aqui seja entendido que, escrito quase dois anos antes do lançamento de *Moby-Dick* (1851) e após a publicação de quatro dos que viriam a ser seus nove romances²⁰, o mar não era uma figura estranha na vida de Melville, tendo em vista as experiências que teve nos anos em que serviu em navios, de 1839-1844. Por isso talvez ao referir-se ao mar, ele tenha expressado tanta familiaridade ao descrever esse espaço tão preñado de possibilidades interpretativas, mas ao mesmo tempo tão desconhecido e no qual se podem somente identificar, pela superfície, algumas mesmas características que habitam o imaginário humano.

Ao partir-se de uma perspectiva biográfica, os críticos melvillianos considerariam de grande importância a experiência marítima do autor americano na construção de sua obra. Nessa toada, é interessante notar que a vivência náutica de Melville o tornaria muito próximo daquilo que na sociedade americana era considerada o *Outro*, que de certo modo é uma figura indesejável e necessária para o Ocidente. Nesse ponto, o fato de Melville ter tido contato com tantas figuras diferentes de si, fossem de outras etnias ou de diversas idades, habilitá-lo-ia a ser capaz de entendê-las e simpatizar-se por elas, de algum modo ao menos. Sobre essa questão, com precisão afirma Hershel Parker em “*Before Moby-Dick: international controversy over Melville*”:

²⁰ Os romances aqui referidos são: *Typee*: um Espó da Vida Polinésia [1846]; *Omoo*: uma Narrativa das Aventuras nos Mares do Sul [1847]; *Mardi*: e uma Viagem para Longe [1849] e *Redburn*: Sua Primeira Viagem [1849].

Few Americans of his time knew better what colonialism and imperialism looked like, up close; and no Other American writer of his time had Melville's intimate experience of life among "natives" of another race in their own world (in the interior of a Pacific Island), not yet deeply contaminated by contact with the occasional runaway sailor over the previous decades and not yet reached by missionaries. No other American writer of his time had Melville's intimate experience with living in close quarters (forecastles) for prolonged periods with as many men of different races and nationalities (and ages and levels of learning). (PARKER, 2002, p. 466)²¹

De fato, mesmo que não seja possível aferir neste momento que nenhum outro escritor americano tenha passado por todas essas experiências formativas advindas do mar, o contato de Herman Melville com essas figuras de extrema alteridade não teria sido possível caso não houvesse um barco que o aceitasse ou caso não houvesse um mar para que fosse possível navegar. Qual mar é esse de que se fala? Poderia-se pensar. Por certo, Pelágio, que observa o Atlântico, tem uma visão privilegiada dele, estando de frente, sentido a brisa e as suas gotas colarem no rosto e as ondas gelarem os seus dedos no areal moreno. De fato, o oceano continua o mesmo, pois seus segredos não foram descobertos, nem suas entranhas reviradas. De fato, o oceano continua o mesmo, pois ele comunica aquilo que comunicou no passado para os que tentavam observá-lo mais atentamente que a razão julgava como correto. Mas se ele continuava o mesmo, o que aquelas águas que ele observa agora tão proximamente lhe intuía dizer? O que Pelágio teria a retirar do Atlântico? Sabia que aquela luz da tarde não duraria a eternidade que gostaria.

Assim relembra-se que o Atlântico não deixa de fazer, originariamente, parte de todo esse processo mitológico. O oceano Atlântico, etimologicamente, relaciona-se ao nome designado para aquilo que advém de Atlântida, cidade modelo da *Hybris* platônica, remetendo, ainda, ao titã Atlas, que, pela sua sublevação diante do poder dos deuses, foi castigado a carregar o mundo sobre os seus ombros.

Ou seja, o Atlântico, aquele pedaço de água para além das Colunas de Hércules, é local no qual esteve viva uma civilização brilhantíssima e arrogante de seu saber e do seu poderio militar, que teria dominado toda a fração ocidental do mundo conhecido. Por decisão de Zeus, a ilha Atlântida teria sido destruída em um dilúvio. Atlântida seria, como coloca Paulo Alexandre Esteves Borges, no livro *Do finistérreo pensar* (2001), uma civilização

²¹ "Poucos americanos de seu tempo sabiam melhor [que ele] como de perto se parecia o colonialismo e o imperialismo; e nenhum outro escritor americano do seu tempo tinha a experiência íntima de Melville de viver entre os "nativos" de outra raça em seu próprio mundo (no interior de uma Ilha do Pacífico), não ainda não profundamente contaminada pelo ocasional contato de um marinheiro fugido no decorrer das décadas anteriores, assim como não havia sido alcançada por missionários. Nenhum outro escritor americano de seu tempo tinha a experiência íntima de Melville de viver proximamente (castelos de proa) por períodos prolongados com tantos homens de diferentes raças e nacionalidades (de diferentes idades e níveis de aprendizado)." (Tradução nossa.)

avançada, cujo progenitor divino era Posidão e o filho do deus olímpico, Atlas, era seu rei em uma das suas inúmeras origens míticas. De acordo com Borges, citando a alegoria da civilização atlante nos textos de *Timeu e Crítias*, de Platão, hostes de Atlântida teriam realizado uma massiva invasão ao território líbio, egípcio e etrúrio, dominando essas terras e escravizado os seus povos. Somente uma aliança, encabeçada pelos atenienses, povos helênicos e outros povos, teria sido capaz de derrotar o invasor estrangeiro. Essa derrota seria o princípio da derrocada do Império Atlante, que findaria na sua destruição a partir de seu engolfamento pelas águas.

É preciso continuar no flúmen mitológico de Atlântida para pautar ainda, um pouco mais, o caráter expansivo do oceano Atlântico. Retornando a *Finistérreo Pensar*, Borges propõe considerar que Atlântida seria uma civilização ainda inserida na “visão da Atlântida como paradigma das potências marítimo-ctônicas e titânicas, no limiar de alteridade do mundo olímpico” (BORGES, 2001, p. 42), ou seja, uma figura de oposição ao mundo helênico, que já havia dominado e separado a Natureza em espaços regidos por Deuses que não são, necessariamente, representações antropomórficas dos fenômenos naturais e, sim, seres, parecidos com a humanidade, que dominaram em revolta os fatos naturais. Porquanto, a lembrança de Atlântida remeteria ao Atlântico uma natureza pré-divinização racionalizadora, no qual, nas profundezas, haveria restos de uma impropriedade e de uma arrogância originária.

Do mesmo modo, em outra faceta do seu próprio mito de criação, o Oceano, etimologicamente, seria nomeado em referência a Atlas, entidade pré-olímpica, ainda viva, pois carrega a Terra na qual estão plantados nossos pés, que em sua reação contra a vontade dos deuses olímpicos, representantes de uma “*Ratio* divina e planificadora” (BORGES, 2001, p. 22-23). O titã Atlas, portanto, teria sido exemplarmente punido. Além disso, esse titã, irmão de Oceano, seria conhecido pela natureza violenta, aventureira e provocadora. Nas divergências comuns aos mitos, Atlas não só se uniria na guerra de Cronos contra os olímpicos por conta da destruição de sua terra Atlântida pelo Pai dos Deuses, como também seria partícipe do conflito para evitar o fim da hegemonia titânica. No entanto, em todos os mitos, o fim de Atlas é sempre o mesmo, carregar o globo celeste em suas costas, por conta de sua *hybris* titânica.

O Atlântico, portanto, será um oceano cuja origem remonta a um histórico de transgressões, seja a transgressão humana, representada pelos atlantes como uma civilização não atrelada aos princípios racionalizadores helênicos, seja a transgressão de Atlas, da potência de uma cosmogonia “não racionalizada”, punida por seu caráter caótico e sua *hybris*,

assim como foram todos os outros seres titânicos que povoam as suas águas. Esse caudal mítico-etimológico não é em vão, pois toda a relação do pensamento e do mar, nas duas obras, parte de um princípio de compreensão sobre o que é o Atlântico, como um oceano-modelo para uma compreensão da metáfora marinha.

Vero, diz mentalmente Pelágio, o Atlântico carregou e carrega consigo os mistérios profundos de um ousar mitológico. Diferentemente do que aqui é feito, observar o mar não seria de longe uma ação agradável, Alain Corbin já teria dito que:

A época clássica, com raras exceções, ignora o encanto das praias de mar, a emoção do banhista que enfrenta as ondas, os prazeres da vilegiatura marítima. Uma capa de imagens repulsivas impede a emergência do desejo da beira-mar. A cegueira e o horror integram-se em um sistema um sistema global de paisagens naturais, dos fenômenos meteorológicos e das impressões cenestésicas cuja configuração se esboça pouco a pouco a partir da Renascença. (CORBIN, 1989, p. 11)

Portanto, o Atlântico de Pelágio, esse Atlântico que observa, realmente é o mesmo Atlântico dos gregos, dos romanos, dos portugueses ou dos estadunidenses? Nele e dele muito foi partido e mudado. Como também o foi o modo como é observada a natureza e dela retirado o contato possível entre o humano. Ateste, portanto, que há uma relação inicialmente hostil entre o Ocidente e o ambiente natural.

Em estudo fundamental, diz Roderick Frazier Nash (1939-), professor emérito de história e estudos ambientais da Universidade da Califórnia, Santa Bárbara, em *Wilderness and the american mind* (2001), que até a apropriação dos românticos do conceito de natureza e vastidão ou amplidões [*wilderness*] como espaço portador do belo e do sublime, os espaços naturais seriam temidos por grande parte da população. No prólogo “*The Condition of the Wilderness*”, Frazier Nash considera *wilderness* como uma palavra que possui uma grande amplitude significativa, o que a torna elusiva, caso se procure definir um significado universalizante em relação a uma palavra com um sentido tão subjetivado. Todavia, ao recuperar a etimologia do termo *wilderness*, Nash aponta que essa é uma palavra profundamente enraizada nas línguas do Norte da Europa, sejam de origem germânica, escandinava ou saxã. Por certo, atentando para as línguas originárias na qual a palavra tem maior incidência de uso, é compreensível que seu significado etimologicamente seria o de “lugar das bestas selvagens”. No entanto, essa perspectiva arcaica *wilderness* será alterada no decorrer dos seus séculos de uso, do mesmo modo que, traduzida para as línguas românicas, não seria possível encontrar correlato para o termo a não ser através palavras que correlacionem a um atributo daquilo que é selvagem:

Thus in Spanish, wilderness is *immensidad* or *falta de cultura* (lack of cultivation). In French the equivalents are *lieu desert* (deserted place) and *solitude inculte*. Italian uses the vivid *scene di disordine o confusione*. (NASH, 2001, p. 2)²²

Em português, como fora pensado por Pelágio, seriam esses cenários as amplidões, as vastidões, as veredas intocadas do mundo. E o que é o mar senão um lugar como esse? Porém, a condição do *wilderness* não é vista aos olhos humanos sem temor. Segundo Nash, a palavra haveria de ser usada na primeira tradução da Bíblia inglesa para definir o árido e inabitado território do Oriente Próximo no qual ocorre grande parte dos acontecimentos bíblicos (NASH, 2001, p. 2-3). Seguindo essa linha de definições, em língua inglesa, *wilderness* será toda aquela terra não cultivada ou não desenvolvida para fins práticos. Nesse quesito, é possível atestar que *wilderness* irá ser uma contraposição ao humano, por ser possível de compreendê-la como todo aquele espaço não-humano, no qual a sobrevivência é ameaçada e, por isso, será necessário que seja controlado e, nos casos mais graves, destruído. O posicionamento aqui interposto por Nash, encontrado no capítulo “Old Roots of Opinion”, serve para asseverar a relação de enfrentamento entre o natural e o humano, pensando em termos como sobrevivência ou subsistência da humanidade diante de um ambiente que força o instinto de autopreservação. Para que não se permaneça demasiado nas nuances das relações entre humanidade e natureza de cada fase daquilo que se chamará história cultural do Ocidente, é preciso ressaltar que, nas matrizes judaico-cristãs, encontrar-se-á uma das principais e talvez mais profícuas imagens na natureza como uma anti-humanidade. Sobre isso, Frazier Nash dirá que:

If paradise was early man's greatest good, wilderness, as its antipode, was his greatest evil. In one condition the environment, garden-like, ministered to his every desire. In the other it was at best indifferent, frequently dangerous, and always beyond control. (NASH, 2001, p. 9).²³

Nesse ponto, a necessidade humana impunha uma relação pouco amistosa com a natureza. Era preciso sobreviver e a impossibilidade de domesticar os elementos naturais eram causa de ansiedade e medo à humanidade. Era preciso transformar a natureza selvagem em

²² “Desse modo, em espanhol, amplitude [*wilderness*] é *immensidad* ou *falta de cultura* (falta de cultivo). Em francês equivale a *lieu desert* (lugar deserto) e *solitude inculte*. O Italiano usa a *vivaz scene di disordine o confusione*.” (Tradução nossa.)

²³ “Se o paraíso era o maior bem dos primeiros homens, a amplidão [*wilderness*], a sua antípoda, era o seu maior mal. Na primeira, o ambiente, tal como um jardim, era voltado para cada um dos seus desejos. Na segunda o ambiente era, na melhor das hipóteses, indiferente, frequentemente o perigoso e sempre fora do seu controle.” (Tradução nossa.)

um espaço propício e sem perigos, um jardim, no qual o natural é subserviente e aprazível e entregará aos seus habitantes tudo o que for necessário, desde que não infrinjam as regras básicas de convivência. Verdadeiramente, como coloca Nash e Corbin, as relações entre o natural e o humano só começam a tornar-se próximas a partir do Renascimento, conforme se pode imaginar, a partir do aumento do controle humano do mundo natural segundo o avanço tecnológico. Mais tarde, como lembrado anteriormente, haverá uma mudança drástica da relação homem-natureza a partir daquilo que virá a ser o modo de apreciar a natureza advindo do Romantismo. Desse modo, no século XVIII e no início do século XIX, ocorreu uma mudança de paradigma na qual os espaços naturais que poderiam ser apropriados ao conceito de *wilderness* passaram a ser vistos como portadores de características sublimes e pitorescas, da mesma maneira que poderiam ser compreendidos como uma das facetas de Deus.

Para que mais tempo não seja tirado das reflexões de Pelágio, é preciso citar outros dois pontos que Nash diz serem importantes para compreendermos o modo como o Romantismo irá alterar a percepção cultural em relação às amplidões [*wilderness*]. O primeiro ponto está relacionado à perspectiva romântica, idealista, do modo de vida no campo. Considerariam eles que uma existência na solitude natural, ao viverem de modo primevo, seria idílica e própria para a reflexão. O segundo ponto levantado por Nash é que esse modo de compreensão do natural é advindo das classes mais intelectualizadas da sociedade, ou como ele mesmo dirá que foi o cavaleiro, portanto a pena e não o pioneiro com seu machado, que realizou o primeiro gesto contra a antipatia da sociedade em relação ao natural. (NASH, 2001, p. 44).

Enquanto as vagas encostam-lhe às canelas, pois adentrara um pouco mais na zona influenciada pelas ondas, Pelágio reconhecia que entre ele e o oceano havia uma rixa de séculos. Mesmo que houvesse ocorrido um cessar fogo tácito entre a humanidade e a natureza, a quantidade de água que havia no mundo, salgada ou doce, não seria capaz de submergir o medo que viria sentir em relação àquele espaço vasto, amplo e tenebroso. Uma nuvem que passara por seu rosto fora afastada pela luminosidade que vinha do céu e seu modo de enxergar tornava-se mais límpido. Seria esse o efeito da beleza natural? Aliviar o espírito, dar-lhe conforto. Seria ingênuo observar o mundo desse modo? Nessas reflexões, não poderia deixar de sorrir e pensar no que Emerson dirá em *Nature* (1838) e em “Experience”, ensaio do livro *Essays: second series* (1844).

Em *Nature*, Emerson dirá que para encontrar a solidão verdadeira, o homem tem de deixar os seus aposentos, a sociedade, assim como deve abandonar a leitura e a escrita, pois considera que isso é estar, também, acompanhado. (EMERSON, 1983, p. 9). Para Emerson,

estar diante de uma cena natural é um modo de encontrar-se só, diante de uma presença sublime, perpetuamente diária, com a qual só é possível estabelecer uma relação de admiração calada, tal as estrelas no céu noturno. Como era curioso, pensara Pelágio, que seguira essa indicação, de isolar-se diante do natural, sem ao menos lembrar-se primeiramente dessa passagem. Do mesmo modo, através de Emerson, lembrava-se que a natureza nunca se tornaria brinquedo do sábio espírito (EMERSON, 1983, p. 9) ou objeto a ser dominado pela inteligência, tornando-se inalcançável ao pensamento.

Realmente, murmura Pelágio, o que se compreende da natureza são os seus efeitos, não a sua essência. Somos atraídos pelos efeitos da natureza do mesmo modo que as ondas são levadas a se jogar na areia para novamente voltar num ciclo sem começo nem fim. Olhando do limiar da vida, que é a praia, vivem-se as fantasias que forem necessárias e o natural será sempre uma forma de refrigério, com a beleza que iremos atribuir-lhe por não sabermos retornar à sua linguagem. Ainda na mesma posição, Pelágio compreende então o que Emerson irá dizer em *Nature*, no tópico sobre a “Beleza” [Beauty], em divisão à qual ele atribuirá três partes: a primeira é a influência da natureza na alma humana; a segunda é a consideração da natureza como um elemento espiritualmente elevado, como parte integrante virtude divina, pois a beleza é a marca de Deus; a terceira é a compreensão da natureza como um objeto próprio ao intelecto humano. Por certo, retornando ao primeiro ponto, segundo perspectiva de Emerson, a fruição da natureza pela humanidade é necessária como uma forma de refrigério para as ansiedade e desgastes da vida cotidiana. Nesse ponto, Emerson inclusive irá destacar que essa função jaz entre uma relação de *comodity*, um bem de consumo, e uma função própria da natureza, devido a sua harmonia e unidade naturais. Assim, após a lembrança de tal trecho, Pelágio descobre que há um golpe no pensamento de Melville. As fantasias oceânicas que Melville atribui aos passantes, hipnotizados pelo mar e pelo que ele oferece, parte dessa perspectiva de alívio às aflições do cotidiano. O mar não é sua fonte ou sua vida, eles não vivem seus perigos, por isso é possível deleitar-se sobre ele. A beleza da natureza com a qual não se convive para além dos olhos é um *comodity* da alma humana. De tal afirmação intempestiva, Pelágio reconhece que *Moby-Dick* e *Fausto* irão destronar esse caráter tranquilizante da natureza, conforme a aproximação com o mar é realizada nas obras.

Desse modo, para além do que fora anteriormente definido como uma das funções básicas da Natureza, Emerson observa que a beleza da natureza pode ser vista através das lentes do intelecto, não somente como uma função básica para a sobrevivência humana. Com isso, dirá que: “Beside the relation of things to virtue, they have a relation to thought. The intellect searches out the absolute order of things as they stand in the mind of God, and

without the colors of affection.” (EMERSON, 1983, p. 18).²⁴ Mesmo que Emerson aponte que o intelecto busque criar uma relação entre os objetos no mundo e a uma ordem ulterior, a correlação de forças entre o fazer prático e o intelectual, comparados ao processo de alimentação e trabalho com os animais, opostos, mas necessários entre si, irá derivar, na criação de algo novo, pois “Nothing divine dies. All good is eternally reproductive. The beauty of nature reforms itself in the mind, and not for barren contemplation, but for new creation.” (EMERSON, 1983, p. 18).²⁵ Há um otimismo da razão no modo como Emerson irá observar os movimentos da mente em relação ao que é natural, contempla Pelágio, o fundamento transcendentalista que crê na honestidade da mente diante da apreensão do natural irá ser respondido por Fausto, que demonstrará exatamente o processo de contemplação estéril da mente por sobre os fenômenos naturais, justamente por não permitir que haja uma influência do natural por sobre o seu modo de pensar ou mesmo por reconhecer que o que a natureza iria comunicar a ele seria somente um efeito da sua mente, não a real voz da natureza, que lhe é compreensível, mas intraduzível.

Destas reflexões formuladas, Pelágio sabe que Emerson é de grande importante para o aprendizado dos fenômenos naturais e seus modos de ser mundo, mesmo que as suas falas sejam revistas pelas obras, que tratam de respondê-las. Na mesma instância de resposta, se *Fausto* questiona o modo como pensamento lida com o mundo, ao absorvê-lo, sem que haja espaço para os fenômenos físicos, *Moby-Dick* irá realizar o mesmo, ao constatar que, da relação entre o mar e a mente, o pensamento esquecerá o que há em sua frente para realizar os seus próprios voos. Isso pode ser visto no capítulo 35, “Topo do Mastro”, no qual Ishamel, escolhido para a função de vigília, admite que não era um bom servente nessa função, pois:

Com o problema do universo revolvendo em minha cabeça, como poderia eu – estando totalmente sozinho numa altitude tão propícia a pensamentos –, como poderia eu cumprir, senão levemente, a obrigação de observar todas as ordens do navio baleeiro, “Mantenha os olhos bem abertos e sinalize tudo o que avistar”. (MELVILLE, 2008, p. 176)

Vero, admite Pelágio, a altitude e profundidade de um cenário só agravam o mal do pensamento. Ishmael nessa sua afirmação admitiria um mal que advém do pensar e do distanciamento que ele cria do objeto pensado. Tudo sai de vista, ou melhor, torna a cair para

²⁴ “Apesar da relação das coisas [naturais] com a virtude, elas têm uma relação com o pensamento. O intelecto procura a ordem absoluta das coisas do mesmo modo que elas são encontradas na mente de Deus, sem as cores do afeto.” (Tradução nossa)

²⁵ “Nada que é divino morre. Tudo o que é bom reproduz-se eternamente. A beleza da natureza reforma a si mesma na mente, não pela contemplação infértil, mas através de uma nova criação.” (Tradução nossa.)

dentro de si, da mente, como a grande boca da baleia, que engole krill, plâncton, pequenos peixes e lulas gigantes. Não sem erro, Ishmael aprofundará a sua crítica aos fruidores do natural que esquecem do objeto, do real. Eles, os jovens platônicos míopes, conforme acusa Ishmael ao mesmo tempo que se identifica com eles, irão deixar com que os detalhes se percam diante de uma imagem ideal, ou mais corretamente, verão que cada um desses detalhes corresponde ao que se devaneia. De maneira a continuar com o aprofundamento da relação entre o pensamento e o mar, Ishmael dirá que:

toma o místico oceano a seus pés pela imagem visível da alma infinita, azul e profunda, que penetra humanidade e natureza; e tudo o que é belo, estranho, imprevisto e deslizante, toda barbatana de forma indiscernível que se erga, parece-lhe a materialização dos pensamentos ilusórios que povoam a alma, movendo-se continuamente por ela. (MELVILLE, 2008, p. 177)

Desta feita, no capítulo 35 de *Moby-Dick*, é possível observar um aprofundamento grave da relação do pensamento e do oceano, que atrairá a mente daquele que pensa em direção a si mesmo. Diferentemente do que é visto no capítulo 1, Miragens, que primeiramente intui um modo como a água irá se relacionar com a mente e com o pensamento, o “Topo do Mastro” irá demonstrar uma das principais influências do mar no ato de pensar, no caso, despido de certa ingenuidade e mais atento aos perigos que o pensar tem para o ser humano ao relacionar-se com o mar, elemento portador do vocábulo infinitude.

Na passagem anterior, Pelágio pensaria que essa atração poderia ser vista como uma forma de correlação entre a mente e o marítimo, a mente imita o marítimo, por naquele espaço haver a possibilidade de ultrapassar barreiras que a terra impõe. No entanto, não perdendo de vista que havia um grande perigo em tudo o que ponderara até então, Ishmael continuaria a dizer que “Nesse enlevo, teu espírito segue as correntes rumo ao lugar de onde veio; torna-se difuso pelo tempo e pelo espaço;” (MELVILLE, 2008, p. 177). Segundo ele, o mar seria a morada final do espírito humano, que ao aproximar-se começa a ser envolto por seu encantamento e, embora em tom facilitador, isso ajuda a compreender os primeiros efeitos marítimos no espírito, princípio pensante formador da humanidade. Portanto, o mar atrairia o espírito (e se for possível realizar um salto, a mente) e borraria os aspectos que pautam o modo como o espírito e a mente se relacionam com a realidade, tirando-lhe a noção de tempo, a sua mortalidade, e a noção de espaço, a sua territorialidade. Ora, murmura Pelágio, todo esse processo feito pelo mar é uma forma de atrair o espírito e a mente para aquilo que seria a infinitude que lhe caracteriza. Se o mar é infinito, ele é todo o espaço, sem orlas ou bordas. Se o mar é eterno, nele cabe todo o tempo, de antes, durante e após a criação do mundo. Por

certo, não haveria de duvidar que o encontro da mente com o mar seria a sua morte ou mais acertadamente a sua derrota diante da força exercida pela natureza. Toda essa ponderação de Ishmael culminaria na comprovação da derrota da mente e do pensamento diante do oceano, um representante feroz da natureza. Em tom de ensinamento, no entanto, Ishmael, como recitando um poema, traz potente reflexão da relação entre o humano, preso ao pensamento que fora arrebatado pelo mar e sua atração:

Não há vida em ti, agora, exceto a vida concedida pelo gentil navio que balança; por ele, tomada ao mar; pelo mar, às inescrutáveis marés de Deus. Mas enquanto esse sono, esse sonho está em ti, mexe um pouco teu pé ou tua mão, solta-te completamente; e tua identidade retornará com terror. Estás suspenso sobre vórtices Cartesianos. E talvez, ao meio-dia, quando o tempo é mais belo, com um grito meio sufocado, caias através desse ar transparente no mar estival, para jamais voltar à superfície. Prestai muita atenção, vós, Panteístas! (MELVILLE, 2008, p. 177).

Seguindo de palavra em palavra, de frase em frase Ishmael, reconhece-se que o devaneio do pensamento retira o humano da sua vida. O mar, como elemento natural específico, visto e observado, experienciado em sensações, mas não na imersão, irá fazer com que seja possível vivenciar as “inescrutáveis marés de Deus”. O barco é veículo dessas sensações aplacadas, que impede o contato com o que será chamado de *landlessness* em *Moby-Dick*, ou ausência de terra, como traduzido em português. Retomando o pensamento, Pelágio, aceita que, sim, todo pensar é um modo de sonhar acordado, de cegar-se perante a realidade e lhe interpor naquele instante a sua vontade. No entanto, fora da segurança da terra, não há âncora pela qual seja possível retornar do sonho. O mar, pelo seu caráter aquático, guardará questionamentos sobre o princípio mais basilar da racionalidade humana “moderna”. Pensa, isso é de veras certo, mas qual é essa existência da qual tanto pensas? Pensas em círculos, pois o pensamento deixou de ser uma linha reta do ponto A ao ponto B, tornando-se *Maëlstrom* do mundo d’O Inominável, como relata uma voz em *Fausto*. O pensamento irá criar essa figura pela influência e pela proximidade. Por fim, não por apreciação, mas por medo, irás quedar, um Narciso de rosto distorcido pelo horror, sem que seja descrito o que há abaixo da superfície. Ou como Fausto dirá em seus versos, como se tivesse lido *Moby-Dick* ou vice-versa:

No meio das grandezas e das glórias,
das alegrias, luzes []
do inconsciente universo natural,
abre-se ao pensamento de repente
negro abismo profundo e []
e uma vacuidade transcendente
absorve negramente o mundo inteiro,

numa sufocação arrepiada
 de terror íntimo, de terror vago
 tudo se esvai da mente e só lhe fica
 um vazio tão negro, tão profundo,
 um poço de compreensão tão cercado,
 que a alma de horror quer não viver, não só
 pelo horror, mas também por esse horror
 transcender o universo e aparecer
 em lugar dele ao fundo pensamento
 Subitamente. (PESSOA, 2018, p. 118)

Pelágio não deixa de apreciar o que pareceria ser um aprofundamento do problema levantado por Ishmael. Se parece exaustivo o modo como Fausto retorna aos mesmos problemas literários-filosóficos, isso se dá pela impossibilidade de qualquer outra mensagem ser veiculada por ele além da grande perda que sente. Há aqui a apresentação de um espaço idílico propício ao devaneio, que pela sua vontade inconsciente de perseguir algum caminho que seja, segue aquilo que lhe parece natural. Entretanto, a consciência e o pensamento raptam esse momento, como um movimentar de pés que lhe deixa desperto como um todo, que lhe abre os olhos no momento que seria necessário fechá-los, para que não se contemple um processo que se encontra para além da razão. Sobre esse processo, Marcus Motta diria que:

Quando isso sucede, a consciência desaba sobre si mesma, abre-se como abismo – *uma coisa nem parecida com a existência*. Fausto por ali paira. O cair no abismo não é prontamente um dado empírico. É uma queda do tipo daquela que, após a Queda, os portões se abrem, e lá fora o mundo está à espera da criatura. (MOTTA, 2018, p. 23)

O abismo, a queda, podem não ser empíricos, mas o processo da queda não tarda em sua eternidade. Um abismo aquático que desce até as profundezas do território no qual não há Sol que ilumine ou dê direção às criaturas que andam em seu fundo como se arrastassem a barriga na terra mais profunda. O inferno aos marinheiros é úmido e sufocante, a areia é o único véu que sedimenta o seu esqueleto frio. De tanto pensar, Pelágio esquece que problema real, entretanto, é a apropriação da mente do mundo e a internalização dos movimentos da natureza na mente de Fausto. Se Fausto procura conhecer a natureza e, na leitura de Pelágio, o mar, ele o faz não querendo. O seu conhecimento é oblíquo, pois querer conhecer é perdê-lo ou arriscar encontrar o impronunciável mistério de Deus, pois, como falaria Corbin, “Querer penetrar os mistérios do oceano é resvalar no sacrilégio, assim como querer abarcar a insondável natureza divina [...]” (CORBIN, 1989, p. 12).

Tanto imagina Pelágio essas considerações, que esqueceu que cada vez mais descera ao nível da água. As águas já lhe batiam nos joelhos. As calças estavam molhadas e a camisa, úmida. Ao dar-se por si, vira que a tarde não descera muito e que deveria ir logo visitar o camarada que poderia levar-lhe até próximo do horizonte sem que lhe custasse nada mais que um favor, o que é um grande preço, caso pondere bem. Fazendo menção de sair da água, cometeu um erro que todo e qualquer marinheiro ou banhista diria ser fatal: tornou as costas ao mar, deixou-se vulnerável diante de uma entidade que inconscientemente fez o seu movimento natural. Onda nem tão grande, nem veloz, mas forte, como um muro baixo bem construído, tomou-lhe a base das costas e o derrubou sem cerimônia. Não havia ninguém para rir de sua queda, nem para observar quantas vezes outras ondas o derrubaram. Centrifugava em pleno final de tarde. Confuso, levantou-se lembrando de aprendizado entregue por Emerson, em “Experience” (1844): “Nature does not like to be observed, and likes that we should be her fools and playmates. [...] Direct strokes she never gave us power to make, all our blows glance, all our hits are accidents. Our relations to each other are oblique and casual.” (EMERSON, 1983, p. 473).²⁶ Pelágio retirou-se então daquela boca de mar com um aprendizado prático e seguiu para o píer no qual estava o amigo, que não esperava a sua chegada até o momento.

Não trouxera o seu relógio para seu passeio a beira-mar, tão pouco sabia ler o tempo pela posição do Sol, mas sabia que pouco havia perdido da tarde que terminava. O píer não ficava muito distante de onde estivera e pelo horário haveria de encontrar o seu amigo de bom humor, quem sabe. Haveria de sair para a pesca noturna logo mais, ele sempre convidava Pelágio para estar junto de si nesses momentos. Dizia a Pelágio que todos aqueles livros haveriam de deixá-lo cego, mas até aquele momento nunca tinha dado muita atenção para os avisos do seu amigo. Não ignorava a sabedoria prática daquele que era um pescador noturno, que sabia todas as formas de compreender o oceano, especialmente quando o Sol deixava de rondar sobre a sua superfície. Talvez houvesse o que pudesse ensinar a Pelágio, mas talvez não tivesse paciência em falar, mas em apontar para o que deveria ser feito.

Era ele para Pelágio um amigo mais velho, de sabedoria própria. Seu nome era Simão, mas Pelágio teimava em chamá-lo de Glauco. Chamava-o assim não por haver nele características preclaras ou mesmo os olhos da cor do mar, mas percebia que seus movimentos e voz eram da cor do oceano, do oceano plúmbeo e escuro, do oceano cor de

²⁶ “A natureza não aprecia ser observada e gosta de que sejamos seus bobos e companheiros de brincadeira [...] Ataques diretos ela nunca nos permitiu ter o poder de fazer, todos os golpes são de relance, todos os nossos acertos são acidentes. A relação entre nós é oblíqua e casual.” (Tradução nossa)

vinho e infértil. Glauco nunca admitirá nenhuma dessas conversas perto dele. Não haveria de ser como oceano algum, não sabia o que Pelágio queria dizer com isso. Glauco vivera quase toda a sua vida perto do mar, há muitos anos, quando saíra da cidade para voltar com algum estudo, voltará estudado do mar. Sabia auxiliar os seus companheiros que pescavam com questões técnicas sobre as quais não mais falava, apenas fazia alguns poucos gestos que os demais entendiam.

Finalmente, conforme se aproximava do píer, longo píer de madeira, pedra e ferro, Pelágio notava que a areia parecia mais compacta e escura, densa pelas algas e pelos resíduos trazidos pela presença das embarcações. Aquela praia e aquele mar eram diferentes daquele que presenciara e sentira alguns minutos antes. Tinha viscosidade nos olhos, ainda que a água parecesse ser a mesma, do mesmo oceano Atlântico. Em frente ao embarcadouro, não perdia de vista a sua demanda. A necessidade que lhe requisitava estar ali, em frente ao mar, para comprovar algo que havia lido nos livros e que confiara ser verdade. Sabia que o Mar e a Mente estavam entrelaçados. Reconhecera-o antes, através de *Moby-Dick* e de *Fausto*, sendo que ali havia comprovado o que pensara, pelo menos para si mesmo. Na ocasião, lembrara-se Pelágio de outra passagem de Emerson em *Nature* (1838). No que será considerado o quarto capítulo de seu livro-ensaio, Emerson irá definir como a Natureza serve ao humano no que tange às questões da Linguagem [Language], ou seja, que da Natureza é que o humano irá retirar a sua linguagem, pois a Natureza será o veículo do pensamento e esse comportamento poderia ser explicado em três máximas:

1. Words are signs of natural facts
 2. Particular natural facts are symbol of particular spiritual facts.
 3. Nature is the symbol of spirit.
- (EMERSON, 1983, p. 20)²⁷

Enquanto desceria o longo e infinito cais para encontrar Glauco, muito ocupado com as preparações, Pelágio não deixaria de pensar nessas três máximas de Emerson. A primeira máxima transcendentalista adviria da compreensão de que toda e qualquer palavra atribuída a um fato moral ou intelectual advém de um ponto exterior, possui uma raiz no mundo material. Nesse ponto, Emerson irá denotar que quando “We say the heart to express emotion, the head to denote thought; and thought and emotion are words borrowed from sensible things, and

²⁷ “1. As palavras são signos naturais.

2. Fatos específicos da natureza são símbolos de fatos específicos do espírito.

3. A natureza é símbolo do espírito.” (Tradução nossa)

now appropriated to spiritual nature.”²⁸(EMERSON, 1983, p. 20). Dessa forma, as palavras que usamos teriam sido firmadas num período imemorável, mas que, pelo modo como expressam a sua qualidade próxima do sensível, é possível de compreender a motivação que provocara a correlação. Pelágio poderia supor que a língua, então, é composta por um processo analógico. Conforme se aproxima do mar, a segunda máxima começa a desenrolar-se em sua mente. Pelágio então reconhece que, sim, realmente é formado um processo analógico, pois é subentendido que cada fato natural, que irá influenciar e compor a natureza, também guardará em si uma representação de um fato simbólico. Dessa afirmação, Emerson dirá que “Every appearance in nature corresponds to some state of the mind, and that state of the mind can only be described by presenting that natural appearance as its picture.”²⁹(EMERSON, 1983, p. 20). Se somente é possível descrever um estado da mente a partir de uma paisagem, uma pintura ideal que apresentará de maneira pura um sentimento cabível àquele cenário, reconhece-se então que a linguagem humana sempre será simbólica, sempre irá querer dizer, seja por trás ou pela frente de seus pensamentos, algo outro além dele mesmo. Ou como mais sucintamente diria Fausto:

Ah, tudo é symbolo e analogia!
O vento que passa, a noite que esfria
são outra coisa que a noite e o vento –
sombrias de vida e de pensamento.
(PESSOA, 2018, p. 257)

Ao rememorar-se dessas palavras, Pelágio compreende que Fausto enxerga não só a linguagem, mas o mundo do qual é retirada a linguagem humana como intimamente falso, ou melhor dizendo, como máscara de outra máscara que, para o humano comum ou para Fausto, aquele que é capaz de visionar a ilusão, não há capacidade última de compreender, para além de saber ser uma reprodução.

Por último, para que não perdesse a terceira máxima de Emerson no momento que se encontrasse com Glauco, se a Natureza simboliza o espírito, cabe compreender que esse espírito só pode ser compreendido pela humanidade a partir de gestos alegóricos que estabeleçam chaves de leitura. Como diz Emerson, o homem será um analogista, que estudará as relações entre os objetos, pois esses objetos naturais interpretam e são interpretados pelo humano (EMERSON, 1983, p. 21). Dessa frase, Pelágio diria que, se a linguagem é

²⁸ “Dizemos que o coração expressa emoção, a cabeça denota o pensamento; assim, pensamento e emoção são palavras emprestadas das coisas sensíveis, agora apropriadas da natureza espiritual.” (Tradução nossa)

²⁹ “Toda aparência na natureza corresponde a algum estado mental e tal estado mental pode apenas ser descrito ao apresentar a aparência natural como sua figura.” (Tradução nossa)

originalmente formada pelos símbolos (EMERSON, 1983, p. 22), conforme ela é usada pela humanidade, o seu sentido original seria perdido. No entanto, o sentido perdido da linguagem humana seria remontado de modo a tentar manter o seu sentido simbólico, intento esse que falharia. Dessa falha, a humanidade realizaria a recuperação da linguagem, tornando-a alegórica, assim, como observaria Emerson:

Have mountains, and waves, and skies, no significance but what we consciously give them, when we employ them as emblems of our thoughts? The world is emblematic. Parts of speech are metaphor, because the whole of nature because the whole of nature is a metaphor of the human mind. (EMERSON, 1983, p. 24)³⁰

Disso raciocinaria Pelágio que, se o mundo é emblemático, ou seja, o abstrato concretizado em uma forma arbitrária ou um mundo reconhecido a partir de uma ideia moral, gravada pela Natureza e interpretada pelo humano, a restauração alegórica da linguagem, segundo o que poderia ser entendido da *Origem do Drama Trágico Alemão* (2016), de Walter Benjamin, seria a recuperação da História da linguagem, de um conhecimento primevo que fora perdido, de uma origem inalcançável. Portanto, seria possível ler os fenômenos naturais como mantenedores da linguagem humana, mas não esquecendo que, no seu uso constante, seriam descobertos fragmentos do simbólico, próprios para o usuário somente.

Destarte, asseverava a poucos passos de Glauco, que já o notara e acenava para que viesse mais rapidamente, a mente e o pensamento, mesmo etimologicamente improváveis, veem da água e da água salgada especificamente. Essa é a relação que pudera estabelecer, e cada uma das obras que lia trazia de modo diferente um mesmo problema, como o oceano é lido pela mente e pelo pensamento. Pelágio via que *Moby-Dick* havia estabelecido que o mar era intimamente ligado ao pensar por conta de suas características aquosas, que permitem com que os limites estabelecidos em terra sejam ultrapassados, não sem risco. O romance, com o avançar dos capítulos, demonstraria que a natureza, de bela apreciação enquanto no porto, guardaria o seu perigo conforme se afastasse das regiões terrenas e se adentrasse naquilo que foi chamado por Ishmael de *landlessness*, uma espécie de vastidão [*wilderness*] amplificada, dotada de uma infinitude metafísica ou pelos menos assim dá a entender Ishmael. Na obra, continua Pelágio, o mar e a sua ressonância começariam a tornar-se mais perigosos conforme o navio fosse avançando na busca pela baleia Moby Dick. Em última instância, *Moby-Dick* leva a crer que na busca da mente pelo mar ou na busca da mente pelo oceânico, o fim último

³⁰ “Não têm as montanhas, as ondas e os céus nenhuma significação senão aquela que conscientemente damos a elas quando as empregamos como emblemas dos nossos pensamentos? O mundo é emblemático. As classes gramaticais são metáforas, pois a natureza como um todo é uma metáfora da mente humana.” (Tradução nossa.)

seria a derrota da mente humana em face da apreensão completa do elemento Natural. No romance, o Natural carregaria ainda em si os fragmentos do divino judaico cristão e suas raízes pré-divinas, da mesma forma que estaria impregnado das impressões míticas pré-helênicas e do caráter da eterna criação dado ao sentido de Natureza, segundo os gregos. De tudo isso, Pelágio não exercerá o seu poder de listar quais seriam os elementos naturais que conseguiriam ser apreendidos pela mente humana ou não, pois não caberia fazer tamanho exercício subjetivo. O que ele aprendera do livro é que o mar será o portador desses elementos que não puderam ser expurgados no processo de criação do mundo e que o mar irá exercer sua influência na mente humana, por ela ser feita de água salgada também. Essa mente, que tenta abarcar com o pensamento o fenômeno natural, irá prontamente falhar, não será capaz de compreender a natureza em seu sentido total, seja divino ou herético, tal seria o destino da mente diante do oceano.

Entretanto, o que Pelágio haveria de ver no *Fausto*, de Pessoa? Qual seria a aproximação válida entre a mente e o mar, um elemento da Natureza, se não a Natureza em si? Ora, um aprendizado tivera Pelágio no decorrer de todo o processo até agora passado por sua pessoa, reconheceu finalmente que Fausto exerce a radicalização do processo de absorção do que seria externo no mundo, externo a ele, para torná-lo interno, ou seja, integrante do seu pensamento vasto. Ou como diria Motta sobre o processo de apropriação do pensamento fáustico:

Ora, o mundo é o grande espelho no qual a consciência conhece a si mesma – a autoconsciência. Isso designa que já está por ali o limite disso – o acordo entre o que está fora e o que se imagina de dentro, tomando a interioridade como suprema e a mais vaidosa concordância da consciência consigo mesma.” (MOTTA, 2018, p. 23)

Entretanto, o apropriar-se não felicita Fausto. Se Fausto apropria-se do oceano, ou seja, retira o humano da relação mediatizada para com a Natureza, tornando-se uma Natureza encarnada em sua interioridade, isso permitiria com que ele fosse capaz de compreender sua linguagem, mas incapaz de comunicá-la ao mundo dos homens. Da mesma forma que seria incapaz de sentir como sentem os homens ou de ser inconsciente como são os homens, pois nele haveria uma centelha do conhecimento natural, que lhe impediria de aceitar os mais simples ditames dos dogmas religiosos ou das compreensões mais mundanas “P’ra quê pensar, se há-de parar aqui / o curto voo do entendimento? / Mais além! Pensamento, mais além!” (PESSOA, 2018, p. 301). Pelágio sabe que a mera incapacidade de se satisfazer com o seu conhecimento ou a incapacidade de saber comunicá-lo atestariam a falha de Fausto ao

lidar com o mar e com a natureza em si. Como observa Tatiana Massuno em *Leitura e Alegoria em Fausto de Fernando Pessoa* (2010), o texto fáustico seria uma alegoria da impossibilidade de leitura, de compreensão e apreensão da Vida pela inteligência fáustica, que como em todas as facetas, seria impotente e derrotada.

Por fim, após toda a comprida caminhada pelo píer de seus pensamentos, quando Pelágio finalmente esticaria a mão em direção a Glauco, amigo seu que o levaria para o mar, cai em si, como uma âncora, que todo o projeto humano de compreensão do mundo natural reside na falha. Diria isso para um Glauco irradiante, antes mesmo de lhe perguntar como ele estava naquela tarde plúmbea, que mesmo mediatizando, como *Moby-Dick*, ou internalizando, como *Fausto*, o mar irá romper com as barreiras da mente. Nunca ao ser humano será dada a capacidade de observar o mar sem que lhe seja imposta algum tipo de penalidade. O que ser feito então?

Diante daquele questionamento, Glauco primeiramente toma-lhe a mão, puxa-o para o barco, dá-lhe algo de comer. Enquanto Pelágio mastigava o pedaço de sanduíche, Glauco lhe diz como se quisesse ensinar a Pelágio um último ensinamento necessário:

— Todas as suas palavras estão perdidas, Pelágio, meu amigo. É preciso levá-las ao seu lugar de origem, pastoreá-las. Quem sabe assim a Vida não retorna a elas? (CAVELL, 1997, p. 40)

Assim, levantou Simão vagarosamente a âncora e seguiram para o ponto de pesca, naquela tarde de mar calmo e demorado. Pelágio notara que o Sol não descera um centímetro sequer.

CONSIDERAÇÕES INCONCLUSAS (RUMO À *LANDLESSNESS*)

Finalizado em parte a história e o solilóquio que correspondem ao texto da dissertação, cabe que seja desvelado um pouco do caminho tomado por Pelágio e Glauco em relação à continuidade de sua jornada. Por certo, o que Pelágio e Glauco encontrarão no mar, na tarde que demora a findar e no início dessa noite que duraria também grande tempo, seria um agravamento do problema da *landlessness*, descrita por Melville em *Moby-Dick* e aprofundada por Pessoa em *Fausto*. A ausência de terra seria um ponto visto por cada um dos autores de maneira diferente, como foi apresentado na dissertação.

Melville realizaria uma leitura do alto-mar como um espaço do perigo ao pensamento e à alma humana, na qual a submersão, representada no capítulo 93, “O naufrago”, através do abandono de Pip, um jovem negro abandonado ao mar como punição após pular do bote ao mar. O tempo que ficara no mar até ser resgatado garantiu a Pip a loucura, pois como é descrito no capítulo, o seu corpo se salvara, mas a sua alma se afogara diante das formas maravilhosas, estranhas e primitivas que habitam abaixo da superfície do mar. No capítulo, Ishmael descrevera que a estadia de Pip em contato direto com o mar levava-o a ver:

[...] 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. Assim, a insanidade do homem é a sanidade do céu; e, distanciando-se de toda razão mortal, o homem chega por fim ao pensamento celeste, que para a razão é um absurdo e um delírio; e, bem ou mal, então se sente intransigente e indiferente como o seu Deus. (MELVILLE, 2008, p. 435)

O contato direto com o mar seria intolerável à mente e ao pensamento humanos, que se tornam incapazes de apreender toda grandiosidade de uma razão celeste, contrária que fosse à razão dos mortais. Nesse ponto, há uma passagem de Kant que é de auxílio para essa observação, especialmente aquilo que será observado pelo filósofo na *Análítica do Sublime*, no trecho “Da natureza como um poder”, em relação à capacidade sensível e racional humana de compreender os fenômenos violentos da natureza. Em tal parte da *Crítica da Faculdade de Juízo* (1993), Immanuel Kant avalia que, se a natureza, vista no sentido estético como um poder sem força sobre o humano, seria dinamicamente sublime.

Tal proposição adviria de a possibilidade do elemento da natureza ser causador de temor capaz de suscitar um sentimento de sublimidade, que só seria possível caso estivéssemos como um observador distante daquele fenômeno, para que não fôssemos

arrebatados numa situação em que o temor nos impossibilitasse a capacidade de apreciá-lo. Na relação humana com o poder da natureza, haveria um impasse no qual o humano seria confrontado com a própria “limitação na incomensurabilidade da natureza e na insuficiência da nossa faculdade para tomar um padrão de medida proporcionado à avaliação estética” (KANT, 1993, p. 107) e a capacidade da nossa faculdade da razão em montar um padrão não-sensível, pautado na mesma infinitude natural.

A infinitude natural seria capaz de eclipsar os fenômenos, criando uma situação na qual a sublimidade da natureza, exercida por seu poder, passaria primeiramente por nós, por nosso ânimo, por sentimentos e por habilidade de compreender o poder sem temê-lo, para assim admitirmos a sublimidade de seus fenômenos. Dessa forma, a racionalidade na apreensão dos fenômenos naturais e, por conseguinte, os fenômenos marinhos, faria com que o mistério existente neles fosse suplantado pelo conhecimento humano, ainda que essa suplantação seja feita por meio do distanciamento, pois quem vive a tempestade ou está no local não pode realizar essa mesma apreensão, como acontecem em ambas as obras, mantendo acesa a relação com o mistério do mundo, a sua incompreensibilidade e infinitude, como dito tantas vezes em *Fausto* e *Moby-Dick*, através da natureza.

Por outro lado, Pessoa apresentaria o problema do mar e do pensamento em conformidade com os versos anteriormente lidos, e em continuada análise do seguinte poema:

oh ondas sem brancuras, asperezas,
 mas redondas, como óleos e silentes
 no vosso intérmino e total rumor –
 Oh ondas d’alma, decaí em lago
 ou levantai-vos ásperas e brancas
 com o sussurro ácido da espuma
 erguei em tempestades o meu ser!
 Vós sois um mar sem céu, sem luz, sem ar
 sentido, visto não, rumorejante
 sobre o fundo profundo da minha alma!
 Lágrimas, sinto em mim vosso amargor!
 Não vos posso chorar. Se vos chorasse
 como chegar – tantas! – ao vosso fim?
 Chegado ao vosso fim que encontraria?
 Talvez uma aridez desesperada
 uma ânsia vã de não poder trazer-vos
 outra vez para mim para chorar-vos
 em vã consolação inda outra vez!
 (PESSOA, 2018, p. 301)

As metáforas marinhas nesses versos pronunciam a incapacidade expressiva de Fausto, personagem, além de prenunciar a sua insatisfação em face das explicações dadas pelas convenções religiosas à existência humana e ao problema da alma. Curiosamente, o mar

que anteriormente possuía um caráter religioso, torna-se um símbolo laico do infinito decantado e uma figura da natureza que não é engolfada pelo abismo do pensamento de Fausto, por ser ela a origem desse abismo, na apropriação fáustica do mundo. Por isso, o aspecto de *landlessness* em *Fausto* adviria exatamente de o mar, no caso um mar subjetivo e não-empírico, poder ser visto como uma das únicas metáforas resistentes ao toque desconstrutivo de Fausto. A circulação de Fausto ao redor do conhecimento abismal seria aquilo que o aproximaria do problema melvilliano da *landlessness* e permitiria a si a atribuição de um pensamento oceânico, ou seja, um pensamento capaz de compreender os grandes problemas da vida e do ser, mas que é cerceado por uma orla ou praia, que o apartaria dos fenômenos que tanto necessita de compreender.

Desse modo, narrativamente, a chegada de Pelágio e Glauco ao problema do pensamento Oceânico nas obras nasceria da compreensão dos dois de pontos levantados por Stanley Cavell em *Esta América nova, ainda inabordável* (1997) e por Emerson em “Experience” (1848). Em seu livro, Cavell diria que:

O sentimento de que temos que penetrar os fenômenos é evidentemente produzido pelo sentimento de que há alguma barreira diante dos fenômenos, ou de alguma resistência por parte deles (como se as condições do aparecimento de uma coisa fossem limites, ao dela nos acercarmos; como se o ceticismo registrasse com precisão o afastamento, digamos, a retração do mundo em relação a nós); como se a linguagem tivesse dificuldade em atingir os fenômenos, quanto mais em captá-los. (CAVELL, 1997, p. 86)

Ou como observaria Emerson: “An innavigable sea washes with silent waves between us and the things we aim to converse with.”³¹ (EMERSON, 1983, p. 473). De todo modo, em uma afirmação e em outra, é possível compreender que, para Emerson, sempre haverá uma barreira que impede o humano de se comunicar com os fenômenos do mundo e Cavell irá aprofundar esse problema afirmando que essa impossibilidade advém de um problema da linguagem humana. Assim, o pensamento oceânico, que viria a ser pensado por Pelágio, é nascido do sentimento de *landlessness* e seria uma forma de ultrapassar a barreira da compreensão do fenômeno mediatizado.

Desse modo, para que se chegasse na conclusão do processo de formulação do pensamento oceânico, imaginou-se necessária submersão do humano ou de Pelágio no ambiente natural (um oceano literário), segundo o que seria narrado pela dissertação. Entretanto, a descoberta de Pelágio e Glauco ficaria em aberto, pois a dissertação não teria a

³¹ “Um mar inavergável jaz com ondas silentes entre nós e as coisas com as quais intencionamos conversar.” (Tradução nossa.)

intenção de finalizar a discussão entre o *Fausto*, de Fernando Pessoa, e *Moby-Dick*, de Herman Melville, assim como não tem no presente momento. O principal intento de todo o esforço literário-crítico realizado até esse encerramento é o de aproximar, descobrir e velar o fenômeno marinho nas obras e reconhecer a relação tão próxima que o mar terá com a mente humana ou que a mente humana terá com o mar.

Assim, é finalizada a dissertação, com a mesma expectativa que a de Glauco, que observa o salto de Pelágio ao mar somente com uma máscara de mergulho e sua roupa do corpo, de modo a comprovar a experiência de Fausto e Pip. Nessa situação, haveria a aferição do leitor de biblioteca anzolado do caráter de verdade daquele mar que tanto busca e sobre o qual tanto comentara. Por fim, Pelágio observaria naquele momento submerso o fim do sol, o início da noite, a experiência da imersão e o olhar de Glauco, que cuidava para que ele não ficasse muito tempo embaixo d'água.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Notas de Literatura I*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Teoria estética*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2015.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BORGES, Paulo Alexandre Esteves. *Do finistérreo pensar*. 1. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.
- BRAGA, Elisabete de Santis; COELHO, Leandro Inoe; HARARI, Joseph; SALDANHA-CORRÊA, Flávia. Histórico da Oceanografia. In: HARARI, Joseph (org.). *Noções de Oceanografia*. 1. ed. São Paulo: Instituto Oceanográfico, 2021.
- BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CAMBRIDGE International Dictionary of English. 1. ed. Londres: Cambridge University Press, 1995.
- CASTRO, Claudia. *Alquimia da crítica: Benjamin e As afinidades eletivas de Goethe*. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- CHARTIER, Pierre. Os avatares de Fausto. In: BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 148-175.
- CORBIN, Alain. *O território do Vazio: a praia e o imaginário ocidental*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CROMPHOUT, Gustaaf van. Moby-Dick: the transformation of the faustian ethos. *American Literature*, Carolina do Norte, v. 51, n.1, p. 17-32, mar. 1979.

DÉCIO, João. O mar na poesia de Fernando Pessoa. *Alfa*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, Marília, n. 5-6, p. 57-88, mar. 1964.

EMERSON, Ralph Waldo. *Essays and lectures*. 1. ed. New York: Library of America, 1983.

EMERSON, Ralph Waldo. *Nature*. In: EMERSON, Ralph Waldo. *Essays and lectures*. 1. ed. New York: Library of America, 1983

EMERSON, Ralph Waldo. Second essays. In: EMERSON, Ralph Waldo. *Essays and lectures*. 1. ed. New York: Library of America, 1983.

FALK, David S.; BRILL, Dieter R.; STORK, David G. *Seeing the light: optics in nature photography, color, vision and holography*. Brattleboro: Echo Point Books & Media, 2019.

GARRISON, Tom; ELLIS, Robert. *Oceanography: an invitation to marine science*. 9. ed. Boston: Cengage Learning, 2016.

HAMILTON, William. Melville and the sea. *Soundings: an interdisciplinary journal*, Pennsylvania, v. 62, n. 4, p. 417-429, 1979.

HARARI, Joseph (org.). *Noções de oceanografia*. 1. ed. São Paulo: Instituto Oceanográfico, 2021.

HAYFORD, Harrison. "Loomings": yarns and figures in the fabric. In: MELVILLE, Herman. *Moby-Dick*. Ed. Harrison Hayford e Hershel Parker. 2. ed. New-York: Norton Company, 2002.

JUNQUEIRA, Mary Anne. *Estados Unidos: Estado Nacional e Narrativa da Nação (1776-1900)*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

JUNQUEIRA, Mary Anne. *Velas ao Mar: U.S. Exploring Expedition (1838-1842). A viagem científica de circum-navegação dos norte-americanos*. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2015.

KANDINSKY, Wassily. *O espiritual na arte*. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2000.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de juízo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1993.

KIPLING, Rudyard. *Captain corageous*. New York: The Century CO, 1916.

LOURENÇO, Eduardo. *O lugar do anjo*. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 2004.

MASUNO, Tatiana de Freitas. *Leitura e alegoria em Fausto de Fernando Pessoa*. 89 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MELVILLE, Herman. *Journals*. Ed. Howard C. Horsford e Lynn Horth. 1. ed. Evanston: Northwestern University Press, 1989.

- MELVILLE, Herman. *Moby-Dick*. Ed. Harrison Hayford e Hershel Parker. 2. ed. New York: Norton Company, 2002.
- MELVILLE, Herman. *Moby-Dick*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- MOTTA, Marcus Alexandre. *Jazo, Ele (a Queda). Fausto de Fernando Pessoa*. 1. ed. São Paulo: Lumme Editor, 2018. v. 1.
- NASH, Roderick Frazier Nash. *Wilderness and the american mind*. 4. ed. New Haven: Yale University Press, 2001.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- OLIVA NETO, João Angelo. *Falo no jardim: priapéia grega, priapéia latina*. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- PADRÃO, Maria da Glória. *A metáfora em Fernando Pessoa*. 1. ed. Porto: Editorial Inova, 1973.
- PARKER, Hershel. Before Moby-Dick: international controversy over Melville. In: MELVILLE, Herman. *Moby-Dick*. Ed. Harrison Hayford e Hershel Parker. 2. ed. New York: Norton Company, 2002.
- PAVIS. Patrice. *Dicionário de teatro*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PESSOA, Fernando. *Fausto*. Ed. Carlos Pittella. 1. ed. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subjectiva*. Ed. Teresa Sobral Cunha. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PESSOA, Fernando. *Poemas dramáticos*. Ed. Eduardo Freitas da Costa. 1. ed. Lisboa: Edições Ática, 1979.
- PESSOA, Fernando. *Primeiro Fausto*. Ed. Duílio Colombini. 1. ed. São Paulo: Edições Epopéia, 1986.
- PESSOA, Fernando. *Obra completa de Álvaro de Campos*. Ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2015.
- PESSOA, Fernando. *Sobre Portugal: introdução ao problema nacional*. 1. ed. Lisboa: Ática, 1979.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *Mar aberto: viagens dos portugueses*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- PIZARRO, Jerónimo. A ansiedade da unidade: uma teoria da edição. *LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, Florença, v. 6, p. 284-311, 2016.

RAMALHO, Maria Irene. *Fernando Pessoa e outros fingidores*. 1. ed. Lisboa: Tinta-da-China, 2021.

SANTOS, Irene Ramalho. *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SHILLINGSBURG, Peter. The three Moby-Dicks. *American Literary History*, v. 2, n. 1, p. 119–130, 1990.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. 1. ed. Bauru: EDUSC, 2007

SCHOLEM, Gershom. *O nome de Deus, a teoria da linguagem, e outros estudos de cabala e mística: judaica II*. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

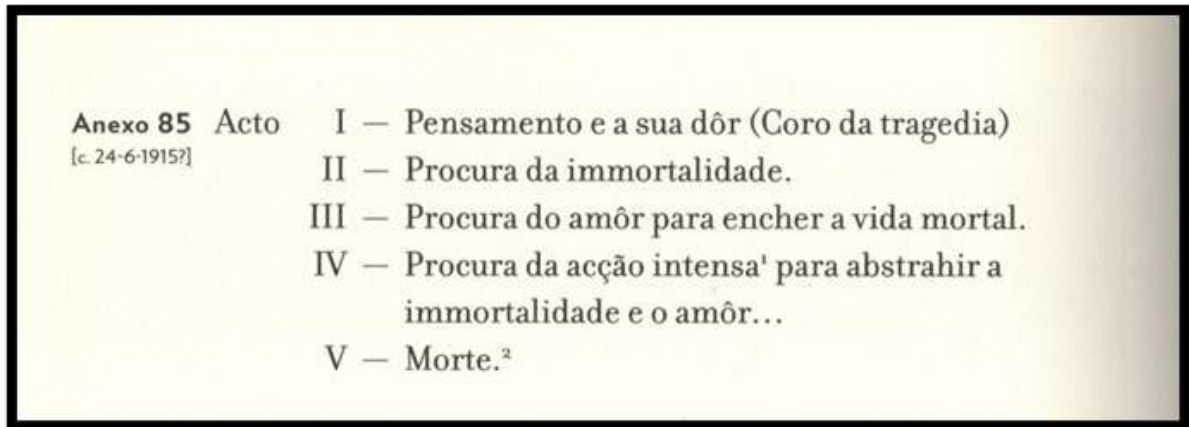
ZENITH, Richard. *Pessoa: uma biografia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

ANEXOS

1. Planos do Fausto Pessoaano

Textos provenientes da Seção Anexos, do livro *Fausto* (2018), editado por Carlos Pittella. Retirados das págs. 342-343 do respectivo livro.

Figura 5 - Plano produzido por Fernando Pessoa para o *Fausto*. Retirado do Anexo 85, do livro *Fausto* (Tinta-da-China, 2018)



Fonte: PESSOA, 2018.

Figura 6 - Plano produzido por Fernando Pessoa para o Fausto. Retirado do Anexo 86, do livro Fausto (Tinta-da-China, 2018).

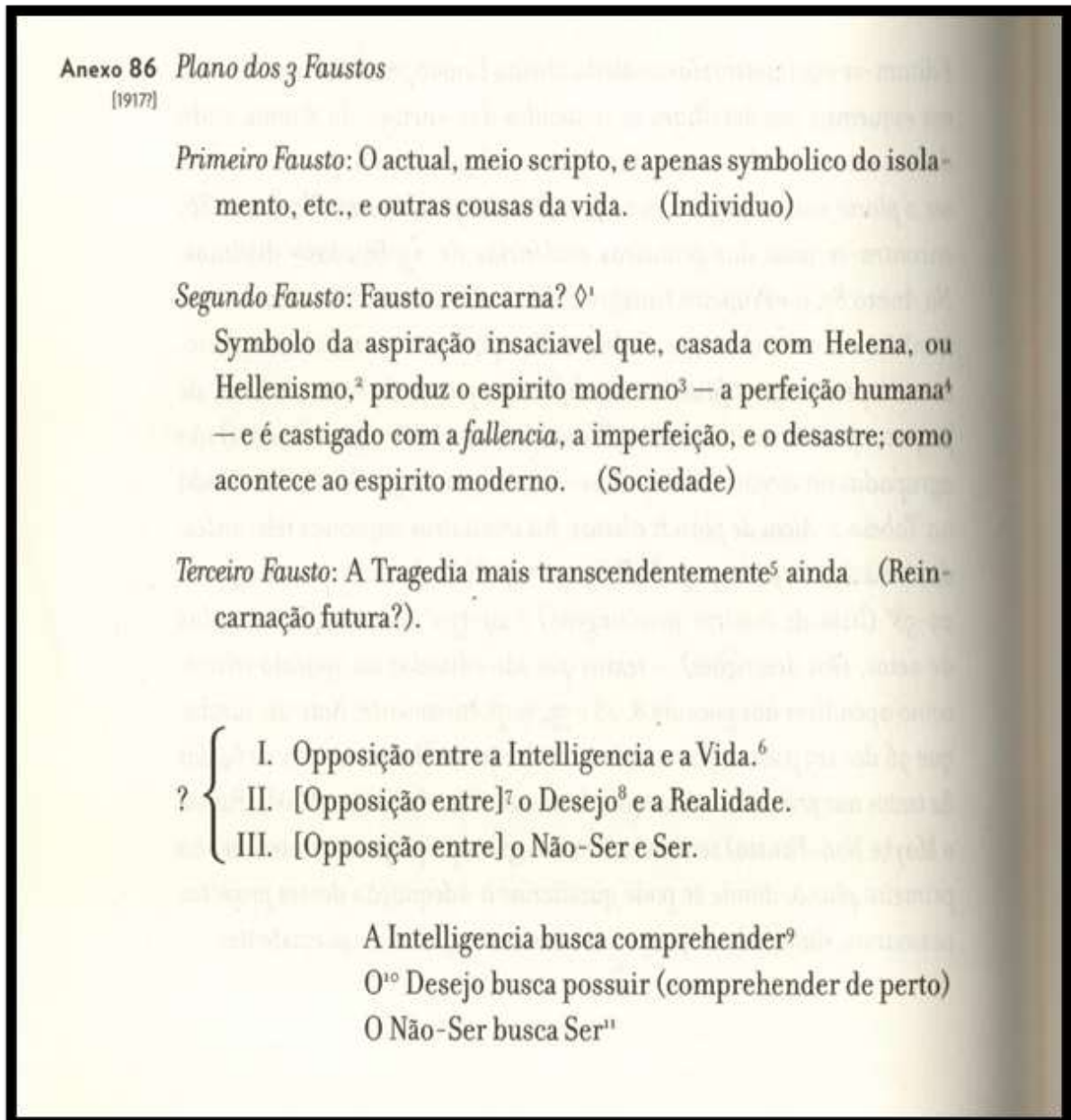
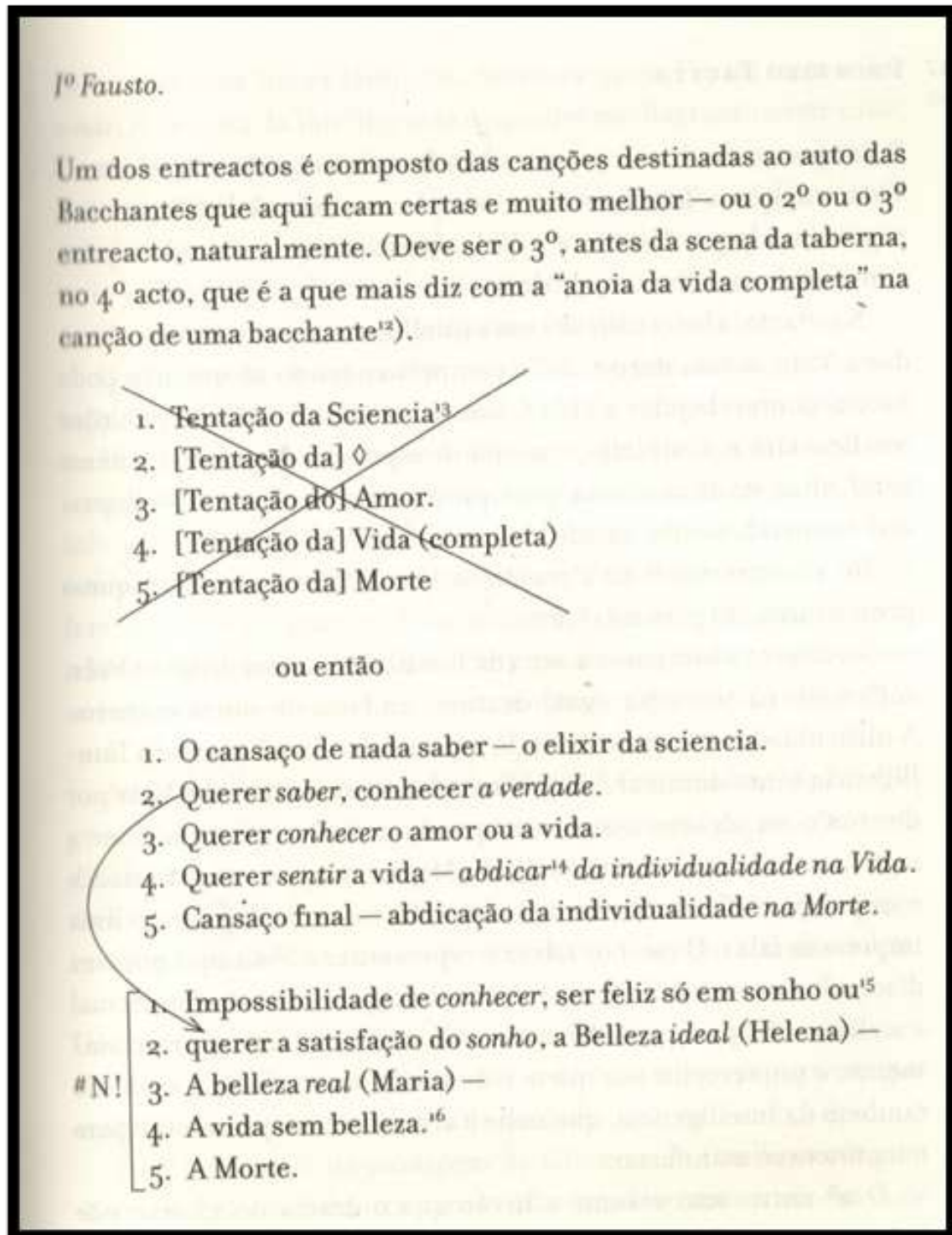


Figura 7 - Plano produzido por Fernando Pessoa para o *Fausto*. Continuação do Anexo 86, do livro *Fausto* (Tinta-da-China, 2018).



Fonte: PESSOA, 2018.