

UMA SENHORA E UM REMADOR: PRESENÇAS PORTUGUESAS NA FICÇÃO DE NATHANIEL HAWTHORNE E HERMAN MELVILLE¹

Num texto escrito com o provável objectivo de servir de prefácio à sua tradução de *The Scarlet Letter*, Fernando Pessoa recorre à opinião de críticos não identificados, para quem o romance de Nathaniel Hawthorne, publicado em 1850, é “o *Fausto* puritano”, “uma tragédia sinistra, em que as consequências do erro se delineiam com uma simplicidade, um desenvolvimento seguro, e uma implacabilidade dignas das tragédias de Eurípides”². À dimensão trágica que este documento fragmentário sublinha não é alheio o desassossego absoluto da protagonista, Hester Prynne, vítima de um mutismo a si própria imposto para não trair um homem fraco, com quem se envolvera numa paixão proibida que desencadeou o ostracismo e a punição da comunidade puritana. Na introdução que faz à obra, George Monteiro suspeita ser nesse homem esmagado pela culpa - a personagem do pároco Arthur Dimmesdale - que o interesse de Pessoa se centra, residindo aí o fascínio que o terá levado a traduzir o livro, até porque “uma novela sobre puritanos na Nova Inglaterra, no século XVII, na qual emerge uma curiosa *ménage à trois* resultante de uma imprudência sexual entre uma jovem casada com um velho e o seu pároco (e de que resulta o nascimento de uma criança) estaria longe dos interesses característicos de Pessoa. Afinal, é difícil dizer-se que

¹ Texto da comunicação apresentada no I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses, organizado pelo Centro de Estudos Anglo-Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 6-8 de Maio de 2001.

² Estas observações constam de um de dois fragmentos com comentários de Pessoa ao romance do escritor norte-americano, documentos catalogados na Biblioteca Nacional e transcritos por George Monteiro na sua “Introdução” à tradução referida. Cf. HAWTHORNE, Nathaniel - *A Letra Encarnada*, tradução de Fernando Pessoa, introdução de George Monteiro, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988, pp. 9-27. As considerações do poeta surgem nas pp. 26-7.

os escritos de Pessoa revelam muito interesse em questões como o amor heterossexual, casamento, crianças, ... maridos enganados e abandonados, amantes fúteis e toda a questão do adultério”³ .

Mas não será igualmente legítimo afirmar-se que Pessoa terá ficado fascinado por aquela mulher de arrebatamento e excesso que afrontou os preconceitos do mundo puritano e se manteve fiel às leis privadas da sua consciência ? Hester, na distância que a separa de Ophélia, experimenta o amor, expia a culpa que lhe é imposta e renasce para a vida comunitária, ao longo de um processo no qual, em aparente paradoxo, atinge na clausura marginalizante a criatividade artística e as várias faces daquela liberdade que é tema nuclear do romance de Hawthorne. Figura de ruptura e dissidência que é, a protagonista assume traços caracterizadores que partilha com outras personagens hawthornianas: a ambivalência que permite falar de diabolismo e salvação, de subversão e ética, de mistério e desocultação, enfim, as polaridades que tipificam a consabida “dark lady”. Não será desajustado pensar que o poeta português (como já acontecera com o romancista norte-americano) se tenha sentido atraído por uma personagem que o terá levado a confrontar-se com o seu próprio “dark side” e que poderia ainda personificar o artista no seu desejo de transgressão das convenções que o impedem de afirmar a sua escrita e aceder à sua essência psicológica, sexual e criadora. “ Oh, Hester, you are a demon”, sentenciou D. H. Lawrence⁴ , configurando algo que se ajusta às “dark ladies” de Hawthorne enquanto variações de Fausto no feminino que ultrapassam os limites do seu sexo, ao mesmo tempo que, tal como o escritor, libertam os seus demónios interiores: “Hester Prynne is the great nemesis of woman. She is the KNOWING Ligeia risen diabolic from the grave. Having her own back. UNDERSTANDING”⁵ . Como lembra Leslie Fiedler, “ it is typical of Hawthorne that he can best imagine the Faustian role, in all its essential moral ambiguity, in terms of a woman: one of those Dark Ladies, whom Hester prefigures”⁶ . Mas já em 1844 tinha sido publicado “Drowne’s Wooden Image”, uma narrativa de Hawthorne que conta a história de um carpinteiro de Boston, que parece ter ido

³ MONTEIRO, George - “Introdução”, *op. cit.*, p. 12. Cf., ainda, MONTEIRO, George - *Fernando Pessoa and Nineteenth-Century Anglo-American Literature*, Lexington, Ky., The University Press of Kentucky, 2000. Para as questões em análise, é particularmente relevante o capítulo 8, “True Confessions: Hawthorne”, pp.100-110.

⁴ LAWRENCE, D. H. - *Studies in Classic American Literature*, Harmondsworth, Penguin, 1977 [1924], p. 95.

⁵ *Idem, ibidem.*

⁶ FIEDLER, Leslic A. - *Love and Death in the American Novel*, New York, Stein and Day, 1966, p.448.

buscar a inspiração para a sua obra mais conseguida a uma exótica senhora trazida dos Açores para a Nova Inglaterra. Nas palavras de Luther S. Luedtke, “the genealogy of Hawthorne’s ‘dark lady’ begins in earnest with the voluptuous ‘young Portuguese lady of rank’ of ‘Drowne’s Wooden Image’”⁷. Acontece que estamos perante um caso raro de uma personagem portuguesa com perfil aristocrático na literatura americana. Mas acontece ainda que o estatuto social não a isenta do exotismo que, como o trajecto das minorias étnicas nos Estados Unidos amplamente evidencia, está associado, por um lado, ao fascínio da cultura dominante pelo diferente, estranho ou grotesco; por outro lado, cauciona um olhar contaminado pela parcialidade, pelo preconceito e falhas de rigor, o que invariavelmente conduziu à exclusão ou marginalização do *outro* na América. Nesse complexo jogo de atracção/repulsa, o papel de Hawthorne, no que ao entendimento dos portugueses diz respeito, combina a aparente ignorância com o conhecimento literário, tendo por pano de fundo essa visão preconceituosa com que Hawthorne joga e que se esconde por trás da máscara condescendente ou do *cliché* apressado. George Monteiro lembra que Hawthorne, após a publicação de *The Scarlet Letter*, pensou exercer a sua carreira diplomática em Portugal, tendo a 11 de Dezembro de 1852 escrito uma carta ao seu editor James T. Fields onde essa questão é abordada: “Queira investigar-me algumas coisas sobre Portugal - como, por exemplo, em que parte do mundo se situa, e se é um império, uma monarquia ou uma república”⁸. Diga-se, a este propósito, que Hawthorne não chegou a ocupar qualquer posto em Lisboa, tendo preferido o lugar de cônsul em Liverpool, mas se o tivesse feito, “é mais do que provável que *A Letra Encarnada* tivesse sido traduzida para português muito antes de Fernando Pessoa ter tido oportunidade de o fazer”⁹, o que só veio a acontecer, provavelmente, nos anos vinte do século XX. Haverá a tentação de considerar, pelas palavras de Hawthorne, como a realidade portuguesa já nesse tempo se prestava às mais especulativas interpretações, a coberto das quais pairava a suspeita de Portugal ser um país surreal. Quem se ocupe a analisar as construções imaginárias de Portugal promovidas pela literatura norte-americana constatará que não se encontra na pretensa curiosidade hawthorniana qualquer vestígio de uma pretensão de rigor histórico ou sociológico, sobressaindo antes aquele tipo de referência pontual que John Dos Passos, americano assumido mas

⁷ LUEDTKE, Luther S. - *Nathaniel Hawthorne and the Romance of the Orient*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 169.

⁸ Sigo a tradução de George Monteiro na sua “Introdução”, *op. cit.*, p. 9.

⁹ *Idem*, p. 10.

consciente das suas raízes madeirenses, incluía nos seus escritos, como é o caso da presença fugaz do Infante D. Henrique em *Manhattan Transfer*¹⁰. Ou ainda, como acontece com a deriva imaginativa que encontramos na Joyce Carol Oates disfarçada de Fernandes que escreveu *The Poisoned Kiss and Other Stories from the Portuguese*, onde um mapa errático tanto acolhe o rio Lima como a Beira Alta, o Porto e Sintra mas também Lisboa, o Tejo, o Parque Eduardo VII, o Bairro Alto, a Praça de São Pedro de Alcântara (*sic*) ou o Museu de Arte Antiga, sem esquecer a Catedral de Évora ou Freixo-(*sic*)-de- Espada-à-Cinta¹¹.

Só que Hawthorne, para além de ter vivido em Salem, porto de embarque para navios que faziam escala nos Açores, conhecia Portugal e a sua literatura, em especial a versão d' *Os Lusíadas* traduzida no século XVIII por William Julius Mickle - *The Lusiad: or The Discovery of India* (1776). Contudo, e apesar de o seu universo conceptual e mental lhe permitir um amplo quadro de referências culturais e literárias, Hawthorne escreveu numa época cuja cultura se permeava de puritanismo e preconceito. Por outro lado, há que lembrar a tensão existente na ficção do autor entre personagens femininas anglo-saxónicas, etéreas e sexualmente inexperientes - o tipo de "snow maiden" representado por Priscilla em *The Blithedale Romance* e Hilda em *The Marble Faun* - e as mulheres sedutoras, conhecedoras da paixão do sexo ou do vício - o tipo de "dark lady" representado por Hester, por Zenobia em *The Blithedale Romance*, por Miriam em *The Marble Faun*, por Beatrice Rappaccini em "Rappaccini's Daughter", pela senhora portuguesa do Faial. Conhecemos a opinião de Fiedler: "Hawthorne excelled in imagining all his life dark figures which have the irreality and queasy appeal of masturbatory fantasies. How exotic they are, how gorgeous (it is Hawthorne's ambivalent adjective), and how poisonous: non Anglo-Saxons, all of them, Mediterraneans, Orientals, Jews - or at least given to an oriental lushness in dress and in the flesh, not quite decent in New England society"¹².

¹⁰ Cf. DOS PASSOS, John - *Manhattan Transfer*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1953 [1925], p.79. Para outras presenças portuguesas na obra do autor, cf., c.g., ROGERS, Francis M. - *The Portuguese Heritage of John Dos Passos*, Boston, Portuguese Continental Union of the United States of America, 1976.

¹¹ Lembremos a nota prévia de Joyce Carol Oates: "The tales in this collection are translated from an imaginary work, *Azulejos*, by an imaginary author, Fernandes de Brião. To the best of my knowledge he has no existence and has never existed, though without his very real guidance I would not have had access to the mystical 'Portugal' of the stories - nor would I have been compelled to recognize the authority of a world-view quite antithetical to my own". Cf. FERNANDES/JOYCE CAROL OATES - *The Poisoned Kiss and Other Stories from the Portuguese*, New York, The Vanguard Press, Inc., 1975.

¹² FIEDLER, Leslie - *Op. cit.*, pp. 297-8.

Em ambiente de mistério - “the tantalizing mystery of this new project”¹³ -, a figura de madeira que o carpinteiro Drowne está encarregado de esculpir para decorar a proa de um navio corresponde a este segundo paradigma quando adquire as formas de uma mulher. Um outro artista, o pintor Copley, dá conta do seu espanto: “Who would have looked for a modern Pygmalion in the person of a Yankee mechanic!”¹⁴. A narrativa esclarece: “It was a female figure, in what appeared to be a foreign dress...She wore a hat of singular gracefulness, and abundantly laden with flowers, such as never grew in the rude soil of New England... The strange rich flowers of Eden on her head; the complexion so much deeper and more brilliant than those of our native beauties; the foreign, as it seemed, and fantastic garb, yet not too fantastic to be worn decorously in the street... And then her face! In the dark eyes, and around the voluptuous mouth, there played a look made up of pride, coquetry, and a gleam of mirthfulness...”¹⁵.

Esta acentuação de uma feminilidade não muito vulgar em Boston, por parecer fugir aos padrões de decência em vigor, coloca esta figura próxima de poderes ocultos e diabólicos: “it would be no matter of surprise if an evil spirit were allowed to enter this beautiful form, and seduce the carver to destruction”; “Drowne has sold himself to the devil”¹⁶. A inscrição da imagem no reino do mal e no mundo das trevas não é dissociável de uma influência destrutiva exercida sobre os homens - não só Drowne, mas também o responsável máximo do navio *Cynosure*, o capitão Hunnewell, que lhe encomendara a tarefa -, a partir da explicitação de uma sensualidade atraente mas vitimadora. A reacção da comunidade exterioriza-se pela condenação moral e - é-se tentado a dizer - em função de um preconceito social de grupo. Esta hipótese advogaria a separação que a mundivisão americana estabelece entre a cultura dominante e as culturas imigrantes, o que justificaria uma atitude parcial e subjectiva por parte de Hawthorne que remeteria as agentes da tentação, do pecado e da promiscuidade sexual para as franjas não-WASP da sociedade.

É certo que as “dark ladies” são apresentadas como corpos estranhos à tradição anglo-saxónica. E que a revelação final do modelo para a imagem trabalhada por Drowne é convincente: “There was a rumor in Boston...that a young Portuguese lady of rank, on some occasion of political or domestic disquietude, had fled from

¹³ HAWTHORNE, Nathaniel - “Drowne’s Wooden Image”, in Nathaniel Hawthorne, *Tales and Sketches*, New York, The Library of America, 1982, p. 935.

¹⁴ *Idem*, pp. 936-7.

¹⁵ *Idem*, pp. 937, 939.

¹⁶ *Idem*, pp. 939, 941.

her home in Fayal, and put herself under the protection of Captain Hunnewell, on board of whose vessel, and at whose residence, she was sheltered until a change of affairs. This fair stranger must have been the original of Drowne's wooden image"¹⁷. Mas não é este o lugar para abordar a teoria do preconceito e a noção de objectividade que tão decisivas se revelam no tratamento da visão que uma cultura tem de uma outra. Fiquemos com a escolha portuguesa de Hawthorne e com o que ela sinaliza, pois, como propõe William Stein em *Hawthorne's Faust*, do que verdadeiramente se trata é da utilização hawthorniana de uma imagética diabolizante para mostrar a complexidade do enquadramento psicológico e filosófico do ser humano e das personagens ficcionais, envoltas em antinomias bem/mal, anjo/diabo, pureza/pecado, luz/escuridão¹⁸. Ou como diz Henry James, "the fine thing in Hawthorne is that he cared for the deeper psychology, and that, in his way, he tried to become familiar with it"¹⁹.

Que Hawthorne tenha escolhido uma presença portuguesa para primeira aparição de uma "dark lady" na sua ficção, mais do que a menorização de um grupo diferente, pressupõe, servindo-se da identificação de um país e da sua literatura, a natureza ontológica da sua própria escrita, a ficção literária enquanto estratégia de definição existencial que não se esgota no Eu. Um dos traços da escrita de Hawthorne é a existência implícita de um contrato que pressupõe a existência de um Outro: o leitor, cuja presença no texto e na cultura em que está inserido é fundamental para legitimar a existência da figura do artista nos estreitos horizontes do universo capitalista da América do século XIX; mas também a alteridade que emana da "verdade do coração humano" na consequência do movimento que anima Hawthorne, constantemente em busca de si próprio, pondo-se em causa, interrogando-se, procurando fora de si uma resposta, fazendo das suas dúvidas tema de escrita. No retrato fugaz de uma mulher portuguesa - "exotic", "gorgeous" - terá descoberto o encanto oculto e poético do Outro.

Hawthorne, figura de artista, permaneceu numa margem escondida da existência. Significativamente, a estratégia hawthorniana da ocultação constituiu um dos aspectos mais apreciados pelo contemporâneo e amigo Herman Melville

¹⁷ *Idem*, pp. 943-4.

¹⁸ Cf. STEIN, William Bysshe - *Hawthorne's Faust: A Study of the Devil Archetype*, Gainesville, University of Florida Press, 1953, p.34.

¹⁹ JAMES, Henry - *Hawthorne*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1997 [1879], p. 51. Este aspecto é sublinhado por T. S. Eliot em "The Hawthorne Aspect", in *Little Review*, V, 4, 1918, pp. 47-53. Cf. *Nathaniel Hawthorne: Critical Assessments*, vol. IV, cd. Brian Harding, Mountfield, Helm Information, 1998, 99.35-40. Eliot cita James na página 37.

em “Hawthorne and His Mosses”. De resto, encontramos em Melville muitas das qualidades que ele referencia em Hawthorne: o pendor para a especulação metafísica, a interrogação dos mistérios de natureza ontológica. E não deixa de ser relevante que Melville atribua à dimensão obscura da escrita hawthorniana - “a blackness, ten times black”²⁰ -, alguma margem de incompreensão por parte do público. De um mesmo tipo de distanciamento se lamentará o autor de *Moby-Dick*, que, tal como mais tarde acontecerá com Jorge de Sena, encontrará no trajecto e destino último de Luís de Camões um paradigma de rejeição.

A presença camonianiana em Melville e os paralelismos intertextuais e pessoais entre ambos já há muito têm vindo a ser objecto de análise nos dois lados do Atlântico²¹. Mas merece alguma reflexão prévia a circunstância de o abismo existente entre Melville e a América do seu tempo, de forma definitiva a partir de *Moby-Dick*, traduzir a descrença do autor perante as certezas optimistas do século XIX. Porque Melville experimentou na sua obra literária um dilaceramento que, tendo muito embora sido interiorizado, faz parte da vertente exterior - histórica e cultural - do seu tempo. Reduzir o escritor a uma figura deslocada, destinado a um insucesso pessoal seria ignorar a sua inquietude metafísica, isto é, aquilo que o coloca à altura do sentido global da cultura moderna. Ao questionar o pensamento transcendentalista e o positivismo científico, ao admitir a dimensão espiritual sem ter uma noção forte de Deus, ao pensar a condição trágica do homem e a presença do mal no mundo, Melville está a procurar, afinal, uma crença, uma verdade, sabendo de antemão que a cultura americana suportava mal um desmentido à sua mitologia como o representado por ele próprio. Nesse movimento de demanda e de interrogação do real, destaca-se, entre os contos que integram *The Piazza Tales*, essa narrativa de balizas e omissões que é “Benito Cereno” (1856). Desde logo por Melville aí manifestar um sentido agudo dos limites da verdade e do estatuto ambíguo da linguagem, simultaneamente factor de transparência e de opacidade. Mas essa inadequação da linguagem para dizer a verdade, na (im)possibilidade de

²⁰ MELVILLE, Herman - “Hawthorne and His Mosses”, in *The Portable Melville*, ed. Jay Lcyda, Harmondsworth, Penguin Books, 1976, p. 406.

²¹ Considerem-se, a este propósito, as referências feitas por George Monteiro em “Melville’s Figural Artist”, capítulo 5 do seu livro *The Presence of Camões: Influences on the Literature of England, America, and Southern Africa*, Lexington, Ky., The University Press of Kentucky, 1996, pp. 51-81. Trata-se da retoma de uma comunicação - “Melville’s Camões and the Figure of the Artist” - apresentada pelo autor na Conferência dedicada a Herman Melville, organizada pelo Departamento de Anglistica da Faculdade de Letras de Lisboa em Maio de 1991. Desse Encontro resultou um importante volume sobre a arte melvillianiana: *Colóquio Herman Melville*, coord. Teresa Ferreira de Almeida Alves e Teresa Cid, Lisboa, Colibri, 1994. O texto de Monteiro ocupa aí as páginas 87-110.

esta existir, e a hipótese débil de verdadeiramente se conhecer o real estão tematizadas num cenário em que a América se (des)encontra com o Velho Mundo, mais precisamente com a Península Ibérica enquanto marco da expansão europeia que inventou e descobriu o Novo Mundo. Se os envios dominantes do conto pertencem, literalmente, à experiência espanhola, cabe a um marinheiro português, num momento crucial da narrativa, uma intervenção clarificadora do mistério que paira sobre a história. Recordemos, a este propósito, a “atmosfera” do conto, o comandante Benito Cereno, os acontecimentos a bordo do navio espanhol: “the living spectacle it contains, upon its sudden and complete disclosure, has, in contrast with the blank ocean which zones it, something of the effect of enchantment. The ship seems unreal...”²²

O capitão Amasa Delano, na sua inocência adâmica, é o americano optimista que toma por não reais os aspectos negativos da existência. Recusa o estranho e o misterioso, não sabe ler o mundo, suas máscaras e sinais, mesmo quando confrontado com um esqueleto na frente do navio. A sua visão cinge-se ao branco e preto conceptuais, incapaz de aceder ao cinzento omnipresente que simboliza a ambiguidade e sombras que percorrem todo o conto. Acredita numa entidade superior - “there is some one above”²³ -, e assim relativiza qualquer manifestação contrária ao bem. O navio espanhol *San Dominick* é símbolo de um mundo decadente e em ruínas, evocando o próprio declínio do império espanhol, podendo Benito Cereno ser visto como representante de uma nação ligada à escravatura e à Inquisição, ele que passa de dominador a dominado perante os negros amotinados às ordens de Babo, que, por sua vez, passou de escravo a senhor. Como figura estranha à realidade e sociedade americanas, está vedada a Cereno qualquer comunicação com Delano.

Dentro da potencialidade alegórica que o conto oferece, dir-se-á então que entre a América e a Europa existe uma relação equívoca entre opostos. Não que Melville veja na cultura europeia valores alternativos à desvitalizada cultura americana do século XIX e ao não cumprimento de uma ideia de América. Mas queria crer na importância de a América tomar conhecimento da riqueza espiritual da Europa (da sua literatura), para também saber falar com o Velho Mundo, apreender-lhe os erros e não os repetir, contornando o que redundaria na queda do império americano. Sob a capa da retórica da eleição e das demandas americanas, a ironia melvilliana é portadora de uma dimensão profética.

²² MELVILLE, Herman - “Benito Cereno”, in *Billy Budd, Sailor & Other Stories*, Harmondsworth, Penguin, 1970, p. 221.

²³ *Idem*, p. 256.

Delano não aprende com a experiência, é incapaz de desfazer o nó que um velho marinheiro lhe entrega, ou seja, é impotente para decifrar enigmas ou aproximar-se da verdade. Até porque qualquer entendimento do real passa pela desconstrução das ambiguidades da linguagem em que ele próprio se refugia, para além de a comunicação com Benito Cereno estar barrada pelo jogo de enganos e máscaras a bordo do navio negreiro. Várias vezes no conto se equacionará mistério com incomunicabilidade linguística. Delano fala inglês, a tripulação branca do navio (espanhol) fala outra língua ou tenta mimar a do capitão americano. Num certo sentido, prepara-se aqui o primado do silêncio sobre a palavra que encontramos na atitude última de Babo: “His aspect seemed to say, since I cannot do deeds, I will not speak words”²⁴.

Conto de silêncios que é, “Benito Cereno” impõe-se igualmente como uma história complexa sobre a hermenêutica, maneiras de ler e de ocultar as verdades, numa recorrente dramatização da dicotomia aparência/realidade. Num momento crucial da narrativa, um português, “a Portuguese oarsman”, intervém na resolução do enigma, ou pelo menos na decifração de aspectos exteriores da linguagem que encobriam o sentido das acções narradas, “husky words, incoherent to all but the Portuguese. That moment, across the long-benighted mind of Captain Delano, a flash of revelation swept, illuminating, in unanticipated clearness, his host’s whole mysterious demeanor, with every enigmatic event of the day, as well as the entire past voyage of the *San Dominick*”²⁵.

Uma das possíveis apetências, ao enfrentar-se esta presença portuguesa na dinâmica do texto, é descobrir-lhe as linhas de contraste com o discurso marginalizador que se ouvia na América pré-Guerra Civil ou com o pendor discriminatório da Nova Inglaterra, a par do movimento abolicionista que despertou a consciência dos escravos. Ora Melville, anti-esclavagista hesitante e sujeito contraditório, pelo modo como nele se opõe a vertigem do desenraizamento e a exigência com que desafia a América e lhe diagnostica um mal antigo, assumiu uma ruptura com o quadro mental e formal que aquelas tensões discriminatórias configuravam. Nesta perspectiva, um raciocínio lógico poderá explicar que a um tripulante português, logo não-americano e minoritário, seja concedido na escrita melvilliana o efémero poder revelador da palavra. Mas a glorificação dos descobrimentos marítimos feita por Camões era bem conhecida de Melville, através da já referida tradução de William Julius Mickle, para além de o romancista norte-americano ter lido e anotado

²⁴ *Idem*, p. 307.

²⁵ *Idem*, pp. 283-4.

Poems, from the Portuguese of Luis de Camoens, numa tradução de Lord Viscount Strangford (1803), e ter escrito “Camoëns”, “ a poem made up of paired sonnets entitled ‘Camoëns’ and ‘Camoëns in the Hospital’”²⁶ .

Em *Moby-Dick*, onde a presença do poeta português é indesmentível, emerge a mesma nostalgia saudosista e configura-se a consciência histórica do longínquo. Na teia obsessiva de um trajecto marítimo, figura-se a distância do ideal/objectivo inalcançável, tornada particular em Melville e Camões pela pungência dos tempos cruzados que os dilaceram. Mas figura-se também a noção de um ritmo de existência e de escrita, que faz da viagem uma noção central da obra melvillianiana, quer no desassossego das partidas, das descobertas e dos encontros, quer na relação com o desconhecido. Esta componente de surpresa e (des)conhecimento que “Benito Cereno” explicita de forma impressiva vai prolongar um refluxo criativo a considerar. Por exemplo quando os versos em que o poeta, interrompendo a narração, fala de si no Canto VII d’*Os Lusíadas*

Agora, às costas escapando a vida²⁷
(Mickle: “myself escaped alone”)

solicitam o epílogo de *Moby-Dick*, retirado do Livro de Job (1, 19): “ AND I ONLY AM ESCAPED ALONE TO TELL THEE”²⁸ .

Só um remador português, sobrevivendo ao clamor generalizado, conseguirá “dizer” a Amasa Delano os contornos do mistério que envolve Benito Cereno, as peripécias do dia e a viagem do *San Dominick*. Melville não terá só lido n’ *Os Lusíadas* uma época de esplendor da História de Portugal, através daquilo que os descobrimentos portugueses mostraram de determinação e compreensão do mundo físico, do encontro de culturas e do desenvolvimento de meios técnicos e humanos do viajar e conhecer. Terá também aí apreendido uma metáfora do ser português, do mesmo modo que em *Moby-Dick* se entretecem linhas definidoras do carácter americano. Será então legítimo dizer-se que Melville soube integrar os valores portugueses na circunstancialidade que os matiza, decorrente dos parâmetros próprios da época que Camões lhe abriu. Basta lembrar o início do canto VII:

A vós, ó geração de Luso, digo,
Que tam pequena parte sois no mundo

²⁶ MONTEIRO, George - *The Presence of Camões*, p. 51.

²⁷ CAMÕES, Luís - *Os Lusíadas*, ed. Cláudio Basto, Porto, Maranus, 1935, p.197.

²⁸ MELVILLE, Herman - *Moby-Dick*, Harmondsworth, Penguin, 1977 [1851], p. 687.

.....
Vós, Portugueses, poucos quanto fortes,
Que o fraco poder vosso não pesais;
Vós, que, à custa de vossas várias mortes,
A lei da vida eterna dilatais...²⁹

Virá a propósito terminar com Pessoa, ele que buscava o super-Camões e que, na *Mensagem*, se mostrou bloomianamente ansioso em relação seu sucessor:

Que jaz no abismo sob o mar que se ergue?
Nós, Portugal, o poder ser.
Que inquietação do fundo nos soergue?
O desejar poder querer.³⁰

Mas a verdade última é que a literatura, forma artística e ideológica por excelência de manifestação da percepção humana e do seu entendimento, mostra como os tempos de Melville e Camões não constituíram apenas períodos históricos e uma fase excepcional de criação literária, mas, além disso, configuraram a deambulação pelos mares como matriz do percurso não apenas iniciático, mas também informativo, de possibilidade experienciada do acesso ao conhecimento.

Carlos Azevedo

²⁹ CAMÕES, Luís de - *Os Lusíadas*, pp. 177, 178.

³⁰ PESSOA, Fernando - *Mensagem*, Lisboa, Edições Ática, 1972, p. 100.