

A SINGULARIZAÇÃO COMO PROCEDIMENTO EM *VIAGENS DE GULLIVER*

THE SINGULARIZATION AS A DEVICE IN *GULLIVER'S TRAVELS*

Wilson Filho Ribeiro de Almeida (UFU)

RESUMO: Este ensaio traz algumas considerações a respeito da teoria da *singularização* como procedimento artístico, desenvolvida por Viktor Chklovski, e analisa, por meio dessa teoria, o livro *Viagens de Gulliver*, publicado em 1726, do autor inglês Jonathan Swift.

PALAVRAS-CHAVE: Jonathan Swift, singularização, estranhamento, *Viagens de Gulliver*

ABSTRACT: This essay brings some considerations about the theory of *singularization*, as developed by Viktor Chklovski, and analyses, through this theory, the book *Gulliver's Travels*, published in 1726, by the english author Jonathan Swift.

KEYWORDS: Jonathan Swift, singularization, estrangement, *Gulliver's Travels*

Quando, pela leitura do texto *A Arte como Procedimento*, do formalista russo Viktor Chklovski, tomei conhecimento da teoria da *singularização* como procedimento literário, não pude deixar de associá-la ao livro *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift. Um exemplo marcante usado por Chklovski é a novela *Kholstomer*, de Leon Tolstoi, na qual a narrativa é conduzida por um cavalo, servindo-se desse ponto de vista como meio de singularização dos hábitos humanos. Esse exemplo logo me trouxe à memória os *Houyhnhnms*, cavalos dotados de raciocínio, habitantes do país desconhecido onde é deixado o personagem narrador do livro de Swift, após um motim no navio do qual era capitão. Ali, o cavalo é a espécie dominante, ao passo que o ser humano é uma fera irracional.

A *singularização*, ou *estranhamento*, seria uma forma de tirar a percepção do *automatismo*, ou seja, da tendência de, com o hábito, tornar automáticas as ações. Por exemplo, na visão maquinal de um objeto conhecido, ele é considerado a partir de seu volume e pelo lugar que ocupa, sendo reconhecido pelos primeiros traços. O reconhecimento se dá sem a necessidade de uma observação atenta. “Os objetos muitas vezes percebidos começam a ser percebidos como reconhecimento: o objeto se acha diante de nós, sabemos-lo, mas não vemos.” (Chklovski 1978: 44-45).

Pense na porta de seu quarto. De que material é feita? Qual sua cor? Ela abre para dentro ou para fora? Qual o formato da maçaneta, comprida ou redonda? Qual a marca da fechadura? Você pode passar por ela todos os dias e não conseguir responder corretamente a essas perguntas. Mesmo que consiga, ao entrar no quarto, você não precisa voltar a atenção a todos esses detalhes para reconhecer sua porta. Aqui está a diferença entre ver e observar (automático x não-automático). Recordo-me do Dr. Watson, perguntando, indignado, a Sherlock Holmes: por que ele não conseguia as mesmas deduções do amigo detetive, se estavam sempre juntos e viam as mesmas

coisas? Explicando, Holmes pergunta quantos degraus tem a escada da casa onde moram. Watson não sabe. “Você vê, mas não observa”, conclui o detetive, que, ao contrário do amigo médico, conhece o número exato dos degraus.

Contradizendo a teoria de Potebnia, segundo a qual a imagem na arte teria a função de explicar o desconhecido pelo conhecido, Chklovski afirma que seu objetivo seria, na verdade, obscurecer a forma, aumentando a dificuldade e a duração da percepção. Assim, ter-se-ia a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento.

Uma figura de linguagem pode muito bem servir a propósitos elucidativos. Um paciente com dores no peito usa de uma comparação para tentar exprimir o que o médico não pode saber: “é como uma agulhada” ou “como se estivesse queimando”. O médico desconhece a dor do paciente, mas sabe como é uma espetada de agulha ou uma queimadura. Segundo Chklovski, esse é o tipo de uso da imagem como meio prático de pensar. Na literatura, ao contrário, em grande parte, as imagens vêm como obscurecimento de algo conhecido, de modo a reforçar a impressão. Chklovski atenta para a comparação, feita por Gogol, do céu com os paramentos de Deus, e a de Tiutchev, da aurora com os demônios surdos-mudos. Podemos ainda pensar em Guimarães Rosa; por exemplo, uma sentença do conto “João Porém, o criador de perus”, presente em *Tutaméia*: “amar não é verbo; é luz lembrada”. Essa metáfora vem não para esclarecer e facilitar o entendimento, mas para complicá-lo. Exige-se que o leitor reflita, comparando os pontos em comum entre o amor e uma luz lembrada, para, daí, retirar sua interpretação. Ou seja, “A imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima.” (Chklovski 1978: 40-42).

Um detalhe estranho, acrescentado ao objeto de forma a dificultar um reconhecimento imediato, obriga-nos a observá-lo melhor. Como quando uma mulher muda de um dia para o seguinte a cor ou o corte do cabelo e só então atentamos para os formatos de sobrancelhas e orelhas, ou para a cor e a disposição dos dentes. Tal estranhamento pode vir, também, pela mudança extravagante de ambiente: emprestaremos muito mais atenção a uma cafeteira se a virmos dentro de um banheiro, ao passo que talvez nem lembremos se era azul ou amarela, cinco minutos após termos bebido dela à mesa da cozinha.

Um artista é aquele que consegue, por sua vontade, transitar entre as duas percepções. E é como artista que eu falo. Curioso notar essa mudança de percepção, embora difícil explicar, senão por uma analogia imperfeita: assemelha-se à imagem do visor de uma câmera fotográfica quando se ajusta o foco. Mesmo que eu tenha, em geral, a visão automática de um objeto, com a necessidade ou intenção de desenhar a sua forma ou pintar as suas cores, acontece esse “ajuste de foco”. Começo a ver os detalhes que antes passavam despercebidos; tento apreender as cores e as formas do modo como as tenho diante dos olhos e não daquele como previamente “sei” que elas são. Eis o primeiro passo a tomar, para quem se inicia nos artificios do desenho figurativo.

Há uma cena que muito bem exemplifica isso no filme *Moça com Brinco de Pérola* (*Girl With a Pearl Earring*, 2003), o qual tem como personagem Johannes Vermeer, pintor holandês do século XVII. Em diálogo com uma criada, que mostra interesse em aprender suas técnicas de pintura, Vermeer a leva para perto da janela. “Olhe: de que cor são as nuvens?”, pergunta ele. “Branças”, ela, de imediato, responde.

Notando, porém, a decepção do mestre, a criada observa com maior atenção: “Não, não são brancas. Espere um pouco... Azuis... Cinzas... Amarelas: há cores nas nuvens!” O pintor concorda, satisfeito: “Agora você entende.”

É assim que acontece. A criada aprendeu a se desligar da visão automática. Se chamado a representar realisticamente em pintura um morango, um leigo provavelmente irá espalhar na paleta apenas a tinta do tubo vermelho, mais o branco para a luz e o preto para as sombras. Um especialista conseguirá ver que o morango apresenta reflexos dos mais variados objetos à sua volta: a sombra será roxa em alguns pontos, haverá partes amarelas, verdes ou mesmo azuis nas áreas iluminadas. O pintor encara o objeto *como se o visse pela primeira vez*. Essa é uma condição básica, apontada por Chklovski, para a sensação de estranhamento; retornarei a ela adiante.

Receber as impressões da luz com o mínimo possível de ideias preconcebidas foi a pretensão dos impressionistas, que se revoltaram contra as normas acadêmicas vigentes no século XIX. Pois, embora dotados de sensibilidade fora do comum, os artistas também podem se acomodar numa percepção maquinal, representada por certas regras. “Os marrons devem vir no primeiro plano e os azuis no fundo” era uma das imposições para a paisagem. Essa norma poupava o trabalho de observar a natureza e quem a desrespeitasse era considerado um mau pintor.

A exigência da pureza dos gêneros na literatura, de ritmos e metros que se adaptam a temas específicos, a primazia de assuntos “nobres”, a famosa proporção áurea, utilizada nas artes plásticas, na arquitetura e na música; tudo isso não levaria a uma automatização perceptiva? A busca do classicismo pelo “Ideal” apenas mudaria o indivíduo do automatismo trivial para outro, artístico. Seriam os períodos anticlássicos os que mais praticariam a técnica do estranhamento, segundo minha opinião.

Em todo caso, a arte tem por objetivo tirar o público do automatismo cotidiano. A arte clássica o levaria a um automatismo ideal, baseado numa norma estética, enquanto a anticlássica buscaria se libertar da percepção maquinal e perceber as coisas sem ideias preconcebidas.

“Em arte, a liberação do objeto do automatismo perceptivo se estabelece por diferentes meios” (Chklovski 1978: 45). A rima e as figuras de som e de sintaxe são formas de chamar a atenção para a sonoridade das palavras de uma maneira que não é percebida numa linguagem prosaica e cotidiana; ao passo que as figuras de pensamento exploram o signo, criando novas relações entre significante e significado, obscurecendo, em medidas variáveis, o sentido do texto.

Já vimos a opinião de Chklovski, segundo a qual a arte deve aumentar a dificuldade e a duração da percepção por meio de um obscurecimento da forma. Na música, por exemplo, imagino que as dissonâncias na harmonia e as cadências que introduzem inesperadas sequências de acordes sejam um modo de obscurecer a melodia, como também é a polifonia. Já em uma canção, é possível obscurecer o texto mediante os melismas: quando o cantor se detém em uma palavra, emitindo duas ou mais notas por sílaba. E há o cúmulo da politextualidade dos motetes da Idade Média, nos quais cada voz, além de cantar diferentes melodias, diziam, ao mesmo tempo, textos diferentes.

Na pintura, existe a luz de Caravaggio, que aumenta a dificuldade de apreensão das formas, escondendo nas sombras as partes importantes, deixando somente as partes secundárias iluminadas. A teoria de Heinrich Wölfflin, exposta no livro *Conceitos*

Fundamentais da História da Arte (1989), mostra que as características anti-clássicas do barroco levam, todas, a uma dificuldade de percepção: a falta de nitidez das formas, o aglomerado das partes em uma unidade indivisível, os contornos dissolvidos e a fusão de figura e fundo.

O artista possui sensibilidade especial, eu afirmei. Um poeta, ao ver uma mulher com o filho no colo ou uma formiga carregando uma folha, não olha apenas, mas observa, tentando tirar outras possibilidades daquela imagem além do significado óbvio. Então, por meio de sua arte, busca levar o leitor a compartilhar com ele aquela percepção especial, liberando-o do automatismo.

Pelo exemplo de Tolstói, Chklovski define a *singularização* como um procedimento específico para conseguir esse efeito:

O procedimento de singularização em L. Tolstói consiste no fato de que ele não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez; além disso, emprega na descrição do objeto, não os nomes geralmente dados às partes, mas outras palavras tomadas emprestadas da descrição das partes correspondentes em outros objetos. (Chklovski 1978: 46).

Esse procedimento é ideal para se fazer uma sátira ou crítica aos costumes; daí sua presença no livro *Viagens de Gulliver*, uma das mais mordazes sátiras já escritas. Jonathan Swift intencionava tirar o homem de suas ações automáticas; pois um costume é isto: quando se faz algo sem indagar o motivo ou a necessidade, mas apenas pela tradição, porque sempre se fez aquilo.

Conheço uma anedota que me servirá de exemplo:

Uma mulher preparava uma receita de peixe. O marido pergunta, ao passar pela cozinha, a razão de se cortar o peixe em três partes.

- Ora, não sei – responde a mulher – Foi assim que aprendi com minha mãe.

A partir desse dia, ela fica curiosa e resolve perguntar para a mãe, que responde:

- Também não sei. Foi assim que aprendi com sua avó.

Ainda mais intrigada, a mulher procura a avó para perguntar por que dos diabos ela havia ensinado a cortar o peixe em três partes. Diz a velha:

- Ah, é porque antigamente a gente era muito pobre e só tinha vasilhas pequenas: o peixe não cabia inteiro.

Uma maneira necessária de agir havia se tornado maquinal e continuou em vigor mesmo quando desnecessária. Foi preciso o olhar de um *estranho*, o marido que não estava interessado em aprender culinária, para criar o estado de observação que levaria a um questionamento. Na literatura, um artifício usado para trazer esse olhar diferente é a inserção de um personagem estrangeiro. Exatamente isso é o que ocorre em *Viagens de Gulliver*, conforme se verá adiante.

Em seu trabalho sobre a pré-história do estranhamento na literatura, Carlo Ginzburg aponta Voltaire como antecedente próximo de Tolstói, sob um ponto de vista diverso do formalismo de Chklovski.

Em uma longa pergunta retórica, na *Filosofia da História*, Voltaire descreve certos selvagens, que vivem em cabanas, trabalham na terra, reúnem-se determinados dias numa espécie de celeiro para celebrar cerimônias que não entendem e que, sem saberem por que, são obrigados, todos os anos, a levar a um funcionário metade do que ganharam com o suor do rosto. Por fim, o autor revela que se refere, na verdade, aos camponeses europeus: “De selvagens como esses a Europa está cheia”

“A denúncia dos costumes animais dos seres humanos, proferida pelo cavalo Kholstomer, parece fazer eco à denúncia dos camponeses europeus como verdadeiros selvagens proferida por Voltaire.” Escrevendo sobre os selvagens e aproximando-os dos camponeses da Europa, Voltaire observa estes “de uma distância infinita”, onde “seu olhar voluntariamente opaco e estupefato transformou os impostos, a guerra, a missa, numa série de gestos insensatos, absurdos, desprovidos de legitimidade.” (Ginzburg 2001: 32).

Ginzburg (2001: 33) leva em conta uma abordagem contextual do procedimento. Afirma que “uma perspectiva puramente formalista não pode captar o que Tolstói aprendeu com Voltaire: o uso do estranhamento como expediente deslegitimador em todos os níveis, político, social, religioso.” Expediente que Voltaire aprendeu, por sua vez, com Jonathan Swift, posso acrescentar. Os reis, os juizes, os médicos, os ingleses, os estrangeiros, o parlamento, as guerras – tudo isso é deslegitimado na sátira de *As Viagens de Gulliver*.

O livro é dividido em quatro partes. Lemuel Gulliver, primeiro cirurgião de bordo e depois capitão de um navio, narra as histórias de suas viagens por lugares desconhecidos. Na primeira parte, após um naufrágio, Gulliver é o único sobrevivente a chegar até uma ilha. Descobre que os habitantes daquele país, chamado Lilipute, medem, todos, cerca de quinze centímetros de estatura. A fauna e a flora seguem, também, a mesma proporção. Vive durante um tempo entre os liliputianos, até construir uma embarcação que o leva de volta à Inglaterra.

Na segunda parte, Gulliver sai outra vez em viagem. Após uma tormenta, alguns dos tripulantes vão a terra para reunir água potável. Perseguidos por um homem gigantesco, fogem para o navio, deixando nosso Lemuel Gulliver para trás. O gigante o captura, levando-o para casa. Brobdingnag é o nome desse reino e tudo ali tem dimensões enormes. Consegue voltar à Europa quando uma águia leva a caixa em que morava até o mar, onde encontra um navio que o resgata. Passa algum tempo com a família.

Entretanto, o desejo por aventura o leva novamente a bordo. Outra vez, Gulliver traz consigo o mau agouro: a embarcação é atacada por piratas. Deixado em uma canoa, ele encontra um arquipélago. Essa é a terceira parte, onde Gulliver visita várias ilhas desconhecidas, uma delas capaz de flutuar entre as nuvens, pela força de um cristal magnético em seu interior.

Na última parte, o herói vive durante três anos no país dos *Houyhnhnms*, os cavalos inteligentes e de espírito nobre que tanto cativam sua afeição que, quando volta à terra natal, é com grande repugnância que Gulliver reencontra a família e os amigos. Afinal, segundo o viajante, eles eram como os *Yahoos*, os humanos, selvagens e agressivos, feios e grosseiros, utilizados pelos *Houyhnhnms* como animais de carga.

Excetuando a terceira parte, o estranhamento acontece não só pelo caráter estrangeiro dos povos que Gulliver encontra, mas também por acentuadas diferenças

físicas. A singularização é encontrada ao longo de todo o livro. Portanto, uma análise a partir dessa teoria poderá resultar num longo trabalho escrito. Neste ensaio, observarei apenas as duas primeiras partes.

Além dos exemplos de Tolstoi, Chklovski chama a atenção para as funções da imagem na arte erótica. “O objeto erótico é apresentado freqüentemente como uma coisa jamais vista.” Sua representação é feita de maneira velada; nela, o objetivo não é aproximá-los da compreensão, muito pelo contrário. Como a frase de Hamsun: “Dois milagres brancos saíam de sua blusa.” E, ainda, as representações dos órgãos sexuais como um cadeado e uma chave, como um arco e as flechas, como um anel e um prego. (Chklovski 1978: 50-51).

Mas a singularização não é somente um procedimento de adivinhações eróticas ou de eufemismo; ela é a base e o único sentido de todas as adivinhações. Cada adivinhação é uma descrição, uma definição do objeto por palavras que não lhe são habitualmente atribuídas (exemplo: “Duas extremidades, dois anéis, e no meio um prego”) (Chklovski 1978: 52).

É o ato de olhar para o objeto como se fosse pela primeira vez. A técnica da adivinha é utilizada logo no segundo capítulo de *Viagens de Gulliver* e vem como que para habituar o leitor à singularização que estará presente em todo o romance. Os liliputianos, tendo aprisionado o gigante desconhecido, fazem ao rei um inventário de tudo o que encontraram em sua posse. Uma tradução do relatório nos é apresentada pelo narrador. Apesar de longo, julgo importante trazer o trecho quase inteiro, para que se perceba o efeito de estranhamento que perpassa todo o relatório dos liliputianos:

No bolso direito do grande Homem-montanha [...], encontramos apenas uma peça volumosa de tecido grosseiro, de tamanho bastante a servir de tapete na grande sala de Estado de Vossa Majestade. No bolso esquerdo vimos enorme cofre de prata, com tampa do mesmo metal, que nós, investigadores, não conseguimos erguer. Pedimos que nos fosse aberto e, havendo-lhe um de nós penetrado no interior, viu-se afundado até a metade da perna numa espécie de pó [...]. No bolso direito do colete encontramos um fardo prodigioso de substâncias brancas e finas dobradas umas sobre as outras, mais ou menos do tamanho de três homens, ligadas por um cabo forte e assinaladas com caracteres negros; que humildemente cuidamos serem escrituras, de letras quase tão grandes como as palmas de nossas mãos. No esquerdo havia uma espécie de engenho, de cujo dorso se estendiam vinte postes compridos, semelhantes às paliçadas defronte da corte de Vossa Majestade; com o qual conjecturamos que o Homem-montanha penteia seus cabelos [...]. No bolso grande do lado direito da coberta mediana (assim traduzo a palavra *runfu-lo*, com que me indicavam os calções) vimos uma coluna oca de ferro, mais ou menos da altura de um homem, segura a uma peça vigorosa de madeira, maior do que a coluna; de um dos lados dessa coluna saíam enormes peças de ferro, de formas estranhas, cuja utilidade

não podemos conceber. No bolso esquerdo, outro engenho da mesma espécie. No bolso menor do lado direito havia diversas peças redondas e chatas de metal branco e vermelho, de tamanhos diferentes; algumas das brancas, que pareciam de prata, eram tão grandes e pesadas que meu companheiro e eu mal pudemos levantá-las. No bolso esquerdo havia dois pilares negros de formato irregular; não foi sem dificuldade que conseguimos chegar a sua extremidade superior [...]. Um deles, coberto, parecia feito de uma única peça: mas na extremidade superior do outro havia uma substância branca e redonda, cerca de duas vezes maior do que nossas cabeças. Dentro de cada um se encerrava prodigiosa lâmina de aço que nós o obrigamos a mostrar-nos, pois receamos pudessem ser máquinas perigosas. Ele as tirou dos estojos e nos disse que em sua terra usava barbear-se com uma e cortar carne com outra. [...] Do bolso direito do cinto pendia grande corrente de prata, com uma espécie maravilhosa de engenho na ponta. [...] parecia ser um globo, metade feito de prata e metade em algum metal transparente; pois do lado transparente vimos caracteres estranhos traçados circularmente, e julgamos poder tocá-los até verificarmos que os nossos dedos eram detidos pela substância lúcida. Ele aproximou de nossos ouvidos o engenho que fazia um ruído incessante, como o de uma azenha; e supomos que seja algum animal desconhecido, ou o deus que ele adora: propendemos mais, todavia, para a última opinião, porque nos assegurou [...] que raro fazia alguma coisa sem o consultar. Chamou-lhe seu oráculo e disse que indicava o tempo para todos os atos de sua vida. Do bolso esquerdo do cinto sacou uma rede que quase bastaria a um pescador, mas feita para se abrir e fechar como uma bolsa, e que lhe servia para o mesmo fim: encontramos dentro dela várias peças pesadas de metal amarelo que, a ser realmente ouro, há de ter um valor imenso. (Swift 1987: 34-36).

Tratando-se da transcrição do relatório dos liliputianos, esse trecho traz um foco narrativo diverso daquele que domina o livro. Gulliver é um narrador protagonista, interno à história e que viveu os fatos que relata. Sua narrativa, em princípio, atém-se somente ao que sua percepção poderia abarcar. Porém há um distanciamento entre o Gulliver personagem e o Gulliver narrador e este agrega, por vezes, à sua narrativa, informações que viria obter posteriormente, como aquele documento, do qual mais tarde teve acesso, e que mostra o discurso dos habitantes de Lilipute, sob esse ponto de vista *estranho*, a respeito do gigante estrangeiro. Assim, é possível conhecer a percepção singular que os liliputianos tiveram de seus pertences.

Logo após, Gulliver esclarece o leitor, dando as respostas das adivinhas ao dizer que foi obrigado a entregar suas duas *pistolas* e a *bolsa* de pólvora e de balas. E ainda:

Entreguei também o *relógio*, que o imperador [...] ordenou a dois dos seus maiores alabardeiros que carregassem numa vara sobre os ombros, como transportamos na Inglaterra os carreiros um barril de cerveja. [...] Depois entreguei as *moedas* de prata e de cobre, a *bolsa* com nove peças grandes de ouro e algumas menores; o *canivete* e a *navalha*, o *pente* e a

tabaqueira de prata, o lenço e o diário. (Swift 1987: 37. Os grifos são meus).

O foco principal do livro é a sátira. Para criticar os hábitos humanos, Swift serve-se do ponto de vista estranho de duas maneiras: 1) – Pela percepção que os povos estrangeiros têm de Gulliver e dos hábitos europeus. 2) - Pela percepção do leitor, quando reconhece, naqueles povos, seus próprios costumes, representados de modo exagerado.

Com a primeira, ressalta a crítica aos costumes da Europa por meio da visão singular que as nações estrangeiras têm acerca dos relatos de Gulliver sobre seu país, o que levaria o leitor inglês a voltar a atenção, agora despida do automatismo, para seus próprios hábitos e tradições. Por exemplo, quando, no capítulo VI da segunda parte, Gulliver fala a respeito da Inglaterra ao rei de Brobdingnag, estendendo-se acerca do Parlamento Inglês, dos tribunais de Justiça, da “prudente administração” do tesouro nacional e do “valor” e dos “feitos” de suas forças marítimas e terrestres. Após ouvi-lo, o rei expõe todas suas dúvidas; pois, afinal, havia sido com o intuito de aprender algo útil para seu reino que buscara ouvir notícias sobre a Europa:

Sua Majestade [...], consultando suas notas, propôs muitas dúvidas, questões e objeções a respeito de cada artigo. [...] Quanto conhecimento possuíam esses lordes das leis do seu país, e de que maneira o adquiriam, para poderem decidir das propriedades dos súditos, em última estância. Se viviam tão livres da avareza, da parcialidade e das necessidades que o suborno, ou qualquer outro desígnio sinistro, não pudesse ter lugar entre eles. [...] Pasmou de me ouvir falar em guerras tão onerosas e tão caras; que “hão de ser, por certo, um povo rixoso, ou viver entre maus vizinhos”, e que “os generais são, forçosamente, mais ricos do que os reis”. [...] Surpreendeu-o principalmente ouvir-me falar num exército mercenário permanente, em tempo de paz e no seio de um povo livre. (Swift 1987: 145-147).

Os argumentos e explicações de Gulliver levam o rei a uma conclusão irônica:

fizeste o mais admirável panegírico do vosso país; provaste à sociedade que a ignorância, a ociosidade e o vício são os ingredientes adequados à qualificação de um legislador; que as leis são melhor explicadas, interpretadas e aplicadas por aqueles cujo interesse e habilidade consistem em as perverter, confundir e iludir. [...] pelo que depreendi do vosso relato e das respostas que tão penosamente arranquei e extraí de vós, não posso senão concluir que a grande maioria dos vossos semelhantes é representada pela mais perniciosa raça de pequenos e odiosos insetos que a natureza já permitiu rastejassem na superfície da Terra. (Swift 1987: 148-149).

Essa observação surge de seu olhar estrangeiro, que examina os costumes ingleses de uma perspectiva distante e os deslegitima. O comentário do rei encerra o

capítulo; no seguinte, é engraçado notar a revolta do narrador, ao ver seu amado país tão “injuriosamente tratado”, mesmo tendo ele “iludido artificialmente” muitas das perguntas do rei, imprimindo “a cada ponto um feitio mais favorável do que o permitiria o rigor da verdade”.

Ao final de suas aventuras, voltando da terra dos *Houyhnhnms*, haverá uma grande mudança moral em Gulliver. Ele não mais estará de acordo com os costumes de seu povo e abominará a mesquinhez da espécie humana. Contudo, a narração das três primeiras partes parecem escritas antes daquela última experiência, em cuja narrativa aumentar-se-á a distância irônica entre o Gulliver narrador e o Gulliver personagem: quando este é repreendido por seu amo *Houyhnhnm*, o narrador concorda com a reprimenda, aproximando-se, dessa forma, da opinião do autor, ao passo que, ante as censuras do rei de Brobdingnag, o narrador revolta-se tanto quanto fizera no momento de ouvi-las; aqui, a distância irônica fica entre o autor, de um lado, e Gulliver como personagem e como narrador, de outro:

Cumprе todavia considerar com muita indulgência um príncipe que vive inteiramente divorciado do resto do mundo e que por força há de desconhecer de todo os usos e costumes que prevalecem na maioria das nações; desconhecimento esse que produzirá sempre muitos preconceitos e alguma estreiteza de idéias, de que nós, os países mais civilizados da Europa, estamos completamente isentos. E seria, com efeito, injusto que as idéias de um príncipe tão distante sobre a virtude e o vício fossem apresentados como padrão para todo o gênero humano. (Swift 1987: 151).

Em realidade, é geralmente aquilo que Gulliver orgulhosamente aponta como as qualidades máximas de seu país o que, precisamente, causa maior horror aos seus interlocutores estrangeiros. Ainda no capítulo VII da segunda parte, assim ele comenta a respeito da pólvora:

Na esperança de congraçar-me ainda mais com Sua Majestade, falei-lhe de um descobrimento [...] de certo pó que, em recebendo um monte dele a menor chispa de fogo, abrasaria tudo num instante, ainda que fosse o monte uma montanha, e tudo voaria pelos ares com estrondo e agitação maiores que os do trovão. Uma certa quantidade desse pó, introduzida no interior de um tubo oco de bronze ou de ferro, lançaria uma bola de ferro ou de chumbo com tal violência e rapidez que nada poderia suportar-lhe a força. As maiores bolas assim atiradas não só destruiriam de golpe fileiras completas de um exército senão também deitariam abaixo as mais sólidas muralhas, arremessariam navios, com mil homens, ao fundo do mar; [...] dividiriam centenas de corpos pelo meio e arrasariam quanto se lhes antolhasse. Púnhamos frequentemente esse pó em grandes bolas ocas de ferro, que, lançadas por meio de um engenho nalguma cidade sitiada, destroçavam os pavimentos, faziam em pedaços as casas e atiravam estilhaços por todos os lados, arrebatando os miolos de quem estivesse perto. Eu conhecia muito bem os ingredientes, baratos e

comuns; sabia a maneira de misturá-los e poderia dirigir seus trabalhadores para que fizessem os tubos de um tamanho proporcional a todas as outras coisas do reino de Sua Majestade, [...], vinte ou trinta desses tubos carregados com a quantidade precisa do pó e das bolas poderiam derrubar as muralhas da cidade mais forte dos seus domínios em poucas horas ou destruir toda a metrópole se esta se atrevesse alguma vez a discutir-lhe as ordens absolutas. Isso ofereci humildemente a Sua Majestade, como pequeno tributo de reconhecimento (Swift 1987: 151-152).

Outra vez, podemos ver o estranhamento no feitio de uma adivinhação, em que Gulliver descreve a pólvora e as armas sem lhes dar os nomes. Tal apresentação de algo de que temos tanto conhecimento como o narrador, mas de forma descritiva e detalhada, sem mencionar as palavras que lhe são habitualmente atribuídas, tira-nos de nossa acomodação, de maneira que sentimos espanto tão grande como o do rei de Brobdingnag:

Quedou-se horrorizado o rei da descrição que eu fizera desses terríveis engenhos e da proposta que apresentara. Pasmou de que tão impotente e vil inseto (foram essas suas expressões) pudesse alimentar idéias tão desumanas e com tamanha familiaridade que não pareceu comovido diante de todas as cenas de carnificina e desolação pintadas como efeitos comuns dessas máquinas destrutivas; das quais, disse, havia de ter sido um gênio mau, inimigo do gênero humano, o primeiro ideador. [...] queria antes perder metade do reino do que ser conhecedor desse segredo; ordenando-me que nunca mais falasse nele em sua presença, se tivesse amor a vida. (Swift 1987: 152).

Nessa parte do livro, conforme já foi apontado, o narrador ainda defende os princípios de seu povo, algo que mudará apenas no relato de sua estadia no país dos cavalos. Eis sua opinião sobre a recusa do rei:

Estranho efeito da estreiteza de princípios e opiniões! Um príncipe, adornado de todas as virtudes que inspiram veneração, amor e estima, possuidor de partes vigorosas, grande sabedoria e profundos conhecimentos, dotado de talentos admiráveis, e quase adorado por seus súditos, perder, por um melindroso e desnecessário escrúpulo que, para nós, europeus, seria inconcebível, o ensejo de se apoderar do que o teria feito senhor absoluto das vidas, liberdades e fortunas do povo! (Swift 1987: 152).

Claramente, percebe-se, aqui, o sarcasmo do autor. O outro modo com que Swift utiliza o estranhamento é a transferência dos costumes que critica para os povos desconhecidos que Gulliver encontra. Lembra meu exemplo da cafeteira, no parágrafo em que comentei a respeito da singularização por meio da mudança extravagante de ambiente? Os hábitos humanos adquirem, naquela transferência promovida pelo autor,

um caráter caricatural e exagerado.

Vejamos o capítulo IV da primeira parte: O império de Lilipute tem dois partidos adversários, chamados de *Tramecksan* e *Slamecksan*, por causa dos sapatos de saltos altos e baixos com que eles se distinguem; tanto que o rei determinou que se usem apenas saltos baixos em todos os cargos do governo. Tal ponto é a animosidade entre os dois partidos que os membros de um já não comem, nem bebem, nem falam com os do outro. Receia-se que Sua Alteza Imperial, herdeiro da coroa, tenha alguma tendência para os sapatos altos: não há dúvida de que seja um de seus saltos mais alto do que o outro, razão de seu manquejar quando anda. Em meio a essas brigas internas, há, ainda, a ameaça de uma invasão da Ilha de Blefuscu, “o outro grande império do universo, quase tão grande e poderoso como este de Sua Majestade”, nas palavras do secretário dos Negócios Privados, que continua, explanando:

Duas grandes potências (Lilipute e Blefuscu) que [...] andam empenhadas, há mais de trinta e seis luas, numa guerra encarniçadíssima, cujo móvel foi o seguinte: reconhece-se universalmente que a maneira primitiva de quebrar os ovos para comê-los consistia em quebrá-los pela ponta mais grossa; mas ao avô de Sua Majestade, quando menino, numa ocasião em que se dispunha a comer um ovo e quebrá-lo consoante o hábito antigo, sucedeu-lhe cortar um dedo; pelo que o imperador, seu pai, saiu com um édito em que ordenava a todos os seus súditos, sob grandes penalidades, quebrarem os ovos pela ponta mais fina. Ressentiu-se por tanta maneira o povo dessa lei que [...] seis rebeliões ocorreram por causa disso [...]. Essas comoções civis foram constantemente fomentadas pelos monarcas de Blefuscu; e, quando sufocadas, iam sempre refugiar-se os desterrados naquele império. Calcula-se que onze mil pessoas, em diversas ocasiões, preferiram morrer a sujeitar-se a quebrarem os ovos pela ponta mais fina. Publicaram-se muitas centenas de grossos volumes sobre essa controvérsia: mas os livros dos ponta-grossenses foram há muito interditados, [...] queixaram-se amiudadas vezes os imperadores de Blefuscu, por intermédio de seus embaixadores, de estarmos provocando um cisma religioso, contrariando uma doutrina fundamental do nosso grande profeta Lustrog, no quinquagésimo quarto capítulo do Blundecral (que é o Alcorão deles). Isso, todavia, é considerado simples torcedura do texto; pois as palavras são estas: ‘Todos os verdadeiros crentes quebrarão os ovos pela ponta conveniente’; e, na minha humilde opinião, o decidir qual seja a ponta conveniente é assunto que deve competir à consciência de cada um ou pelo menos que só o magistrado supremo deve ter poder de resolver (Swift 1987: 52-53).

Essa passagem volta o olhar do leitor para os conflitos religiosos e as interpretações distorcidas dos livros sagrados, para a censura de livros, para as leis, as rebeliões e os motivos das guerras; podendo, assim, provocar questionamentos a respeito. O exagero ao apresentar uma causa tão banal para o desentendimento entre duas nações, como o é a da maneira de se quebrar os ovos, deixa margem para que se indague se os motivos reais das guerras também não são assim tão descabidos. À

memória me vem uma sentença de Voltaire que dizia que, disputando alguns acres de neve no Canadá, a França e a Inglaterra despenderam numa guerra mais do que valia todo o Canadá.

No final da segunda parte, Swift volta-se para a tendência do ser humano em automatizar seus hábitos, mostrando o novo estranhamento por que passa Gulliver ao sair de Brobdingnag. No navio que o acolhe, é, para ele, difícil se desfazer dos costumes adquiridos no país dos gigantes. O capitão se admira de ouvi-lo falar tão alto e pergunta se o rei e a rainha daquele país não ouviam bem. Gulliver responde, igualmente admirado da voz do capitão e de seus homens, que a ele parecia somente um sussurrar, embora os ouvisse perfeitamente: “quando eu falava naquele país, era como um homem que se dirigisse, nas ruas, a outro, colocado no alto de um campanário”. (Swift 1987: 166-167).

Na estrada, em direção a sua cidade, observando a “pequenez das casas, das árvores, do gado e das pessoas”, Gulliver julga estar de volta a Lilipute: “Eu tinha medo de pisar em cada viandante que encontrava e muitas vezes gritei para que saíssem do caminho”. (Swift 1987: 168). Ao chegar em casa, sua mulher corre para abraçá-lo. No entanto ele se agacha até ficar abaixo de seus joelhos, julgando que ela, de outro modo, não conseguiria nunca alcançar-lhe a boca.

Minha filha ajoelhou-se para pedir a bênção mas só a enxerguei depois que ela se levantou, estando havia tanto tempo com os olhos e a cabeça constantemente erguidos para uma altura de mais de dezoito metros [...]. Em resumo, comportei-me de maneira tão inexplicável que abundaram todos no parecer do capitão quando me viu pela primeira vez, julgando-me sandeu. Menciono estes fatos como exemplo da grande força do hábito e dos preconceitos. (Swift 1987: 168-169).

Foi justamente contra essa força que lutou Jonathan Swift em sua obra, combatendo os hábitos e preconceitos que subsistem sem um motivo razoável. Afinal, enquanto era imprescindível que Gulliver falasse aos berros em Brobdingnag, por isso ele não poderia ser repreendido, mas, de volta à Inglaterra, tal modo de proceder perdeu todo o fundamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. In.: EIKHENBAUM, B. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

GINZBURG, Carlo. Estranhamento – Pré-história de um procedimento literário. In: *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. *A Natureza da Narrativa*. McGraw-Hill do

Brasil: 1977.

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. Tradução de João Azenha Jr.; 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.