



O OLHAR ESTRANGEIRO EM *CORAÇÃO DAS TREVAS* DE JOSEPH CONRAD

Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares¹

<http://lattes.cnpq.br/7249014007309888>

RESUMO: Este ensaio traz uma análise do romance *Coração das trevas* (1899) do escritor Joseph Conrad em que a ênfase recai nos modos através dos quais seu “olhar estrangeiro” lhe permitiu elaborar formas literárias capazes de problematizar a visão hegemônica do império britânico e suas representações culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Joseph Conrad, impressionismo, imperialismo.

ABSTRACT: This essays brings an analysis of the novel *Heart of Darkness* (1899) by Joseph Conrad in which the emphasis lies in the ways his “foreign look” enabled him to elaborate literary forms capable of subverting the hegemonic views of the British Empire and its cultural representations.

KEY WORDS: Joseph Conrad, impressionism, imperialism.

Na crise do romance inglês que chega ao auge na virada do século e que levaria ao modernismo – processo que Raymond Williams identifica como uma crise da “Englishness” do romance inglês² – cabe justamente a um estrangeiro desempenhar o papel de uma de suas testemunhas e participantes mais importantes. Mesmo depois de F.R. Leavis ter “resgatado” Józef Teodor Konrad Korzeniowski, afirmando que ele “tirou da literatura inglesa aquilo que precisava” (LEAVIS, 1993, p. 29), o “estrangeirismo” deste marinheiro polonês exilado na Inglaterra – sua *foreignness*, como ele mesmo viria a dizer³ – permanece um aspecto crucial nas

¹ Professor de Literaturas Inglesa e Norte-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Especialidade em Literatura e Cinema.

² Ver Raymond Williams, *The English Novel: from Dickens to Lawrence*, London, Chatto & Windus, 1970.

³ Ver Jean-Aubry, *Joseph Conrad: Life and Letters*, London, Heineman, 1927, II, 63,65 (minha tradução).



discussões sobre o impacto de sua obra. Para chegar à questão central deste ensaio é necessário, portanto, que se definam os termos das proposições acima: a visão estrangeira, o conceito de uma identidade “tipicamente inglesa” e sua crise.

Para toda uma linha de crítica literária cuja figura central é Lukács, a morte da democracia e a vitória da reação na França em junho de 1848 representam um divisor de águas decisivo nos rumos do romance realista europeu. A despeito dos problemas de juízo de valor de Lukács na discussão sobre o surgimento do romance moderno, grande parte de sua descrição do caso francês permanece valiosa. De fato, na França é possível distinguir duas gerações de escritores realistas: a anterior à batalha de junho (a geração de Stendhal e Balzac) e a posterior (a geração de Flaubert e Zola), a segunda modificando radicalmente as formas narrativas consolidadas pela primeira, ruptura da qual se dá notícia na famosa discussão sobre o narrar e o descrever⁴. Entretanto, nessa data uma situação diferente está emergindo naquela que era então a nação mais rica da Europa. Com o avanço vertiginoso da Revolução Industrial, a Inglaterra atinge o auge de sua política de crescimento interno e de expansão internacional e sua próspera classe burguesa enriquece com uma relativa estabilidade política e econômica em comparação com o resto da Europa⁵.

128

Assim, ao invés de uma ruptura brusca, é justamente em 1847-48 que uma “forma caracteristicamente burguesa de narrar” ganha contornos mais definidos com a publicação de alguns dos mais importantes romances ingleses do período. Raymond Williams identifica nesse processo o surgimento de uma nova geração de escritores, em cuja obra é possível detectar – particularmente em Dickens, nas Brontë, em Gaskell e mais tarde em George Eliot e Hardy – uma série de preocupações comuns. Trata-se da tentativa de dar conta de um processo que, liderado pela burguesia principalmente desde o século XVIII, se consolida com a Revolução Industrial: o alargamento da experiência provocado pelo impacto da industrialização e da modernização sobre a vida rural e urbana e o crescente fluxo migratório do campo para a cidade⁶.

⁴ Ver G. Lukács, “Narrar ou descrever”, *Ensaio sobre Literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

⁵ Ver David Thomson, “The age of prestige and expansion”, *England in the Nineteenth Century*, London, Penguin, 1991.

⁶ Ver Raymond Williams, *The English Novel: from Dickens to Lawrence* e também Raymond Williams, *O Campo e a Cidade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.



Em meados do século, Londres já é a maior metrópole europeia. Lá, a discussão sobre a vida numa comunidade, a tentativa de forjar uma resposta e encontrar uma determinada unidade ou estrutura em meio à mutabilidade constante é tema explícito e elemento estruturante da literatura pelo menos desde os poetas românticos⁷. As marcas do capitalismo burguês – diferenças sociais crescentes, o fortalecimento de instituições cada vez mais complexas, a dificuldade de compreensão dos efeitos da modernização e da tecnologia e a transformação de tudo (inclusive da literatura) em mercadoria – são elementos fundantes de uma série de estratégias que procuram restaurar um centro humano que devolva à vida sua essência. Assim, é possível – como veremos mais adiante – rever a história do romance inglês a partir da indagação sobre os modos como são criadas uma série de soluções narrativas que procuram forjar uma consciência, uma perspectiva que organize e questione esses novos tipos de experiência. Tenta-se deste modo solucionar o problema das diferentes gramáticas disponíveis nas enormes aglomerações urbanas para que se possa resolver um paradoxo que viria a caracterizar o surgimento do romance moderno mas que já surge aqui: como afirma Adorno, trata-se do fato de que “não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração” (ADORNO, 1980, p. 270), ou seja, deve-se narrar mesmo quando começa a desaparecer a base social – a “vida articulada e contínua em si mesma” da existência numa comunidade – que permite contar uma história.

A partir de recortes sociais bastante definidos, como na “geografia seletiva” (WILLIAMS, 1970, p. 9) que permitira a Jane Austen atingir uma certa unidade de tom ao focar a formação e o fortalecimento da ideologia burguesa e algumas de suas contradições, há uma expansão da comunidade do romance, uma ampliação das perspectivas existentes, tanto do ponto de vista temático quanto estilístico. Tal operação irá gerar dois tipos básicos de reações. De um lado, há um interesse pelas experiências sociais da comunidade numa ficção que, ao abordar o problema da distância crescente entre o artista e o variado público urbano, medita sobre a possibilidade de união entre a sensibilidade do escritor e um gosto pela observação da vida de pessoas comuns⁸. Por outro lado, um tipo de ficção que privilegia a intensidade dos desejos individuais, numa resposta à incompreensibilidade da experiência

⁷ Ver Raymond Williams, “Transformações na cidade”, *O Campo e a Cidade*, cit.

⁸ Ver Raymond Williams, *The English Novel: from Dickens to Lawrence*, cit..



urbana que leva a um mergulho no isolamento “seguro” do universo subjetivo e intenso dos sentimentos, no centro humano indestrutível que procura resistir à reificação⁹.

No entanto, é da combinação entre as duas tendências que o romance dessa nova geração ganha sua força. Como afirma Raymond Williams, a experiência da separação entre o social e o individual, processo que definiria os traços mais importantes do romance moderno, viria a ganhar ímpeto apenas mais tarde :

De fato, é possível escrever a história do romance moderno nos termos de uma polarização de estilos, o realismo-objetivo e o impressionismo-subjetivo, mas a polarização realmente essencial, aquela que ocorre de modo significativo depois de 1900, é a divisão do romance realista, que havia criado a substância e a qualidade de um modo de vida nos termos da substância e das qualidades de pessoas, em duas tradições distintas, o romance ‘social’ e o romance ‘pessoal’. No romance social encontramos observações e descrições precisas da vida em geral, da comunidade; no romance pessoal encontramos observações e descrições precisas de pessoas, das unidades. Mas para cada um deles falta uma face, pois um modo de vida não se constitui apenas de uma comunidade ou de uma unidade, mas de todo um processo indivisível [...]. O realismo na sua grande tradição é um marco desse processo, ao mostrar em seus pormenores a interpenetração vital da idéia com o sentimento, da pessoa com a comunidade, da mudança com a permanência [...]. No auge do realismo, a sociedade é vista em termos fundamentalmente pessoais e as pessoas, através de suas relações, em termos fundamentalmente sociais. (WILLIAMS, 1970, p. 279-280)

Assim, são os diferentes tipos de tensão e combinação entre as duas reações que formam o centro criativo de grande parte da ficção que vai de Dickens a Hardy. No entanto, se o problema é o entendimento das relações complexas que existem numa comunidade que se conhece e compreende cada vez menos – a tentativa de transformar a comunidade “conhecida” numa comunidade “cognoscível”¹⁰ – o que até então fora sentido como uma tensão transforma-se numa crise com a intensificação de um novo tipo de experiência histórica. Não apenas as relações internas se tornam mais complexas, como também as

⁹ Talvez o exemplo mais famoso da literatura inglesa desse período seja *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë. No entanto, como Terry Eagleton mostra, esse romance, além de ser uma resposta à situação histórica mais ampla cujos traços centrais tento aqui delinear, tem ligações profundas com eventos históricos específicos do século XIX inglês. Ver Terry Eagleton, *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*, London, Macmillan Press, 1988.

¹⁰ Tomo os termos emprestados de Raymond Williams, *The English Novel: from Dickens to Lawrence*, cit..



fronteiras do conceito de comunidade se ampliam. A empreitada imperialista, que vinha atender à necessidade de novos mercados para uma indústria cujo crescimento não via limites, modificava rapidamente as relações econômicas, sociais e culturais vigentes. Esse processo redefiniu a configuração geográfica do planeta e transformou Londres no centro de relações internacionais que colocaram países ricos em contato com culturas até então praticamente desconhecidas. Assim, essa expansão das relações que governam a vida nacional para além de suas fronteiras implica o fato de que um segmento fundamental do sistema econômico está localizado além da experiência concreta da comunidade. Como consequência desse processo – que Jameson identifica como uma *disjunção espacial* – a dificuldade de uma compreensão mais global do sistema cresce e as relações estabelecidas no cotidiano da metrópole tendem a se tornar ainda mais abstratas.¹¹

Mas quando Conrad chega à Inglaterra existe no cenário literário uma procura de solução desse conflito. A literatura popular de aventuras e viagens de escritores como Cook, Haggard, Stevenson e Kipling representa uma tentativa de representação do Outro não-europeu e de mapeamento do território que está além das fronteiras nacionais. No entanto, tal ampliação dos horizontes do romance representou na maior parte dos casos apenas um alargamento temático, mas não de paradigmas formais. Pois apesar dessa geração de escritores ter dado o primeiro passo no sentido de tornar disponível um novo tipo de experiência – fonte da qual Conrad irá beber – ela passa ao largo das conquistas formais e dos conflitos e tensões do romance inglês dos quais falamos anteriormente. Na verdade, a literatura de viagens e aventuras marítimas torna-se um *locus* utópico por excelência, adotando duas estratégias principais que possibilitam a narração, “solucionando” o problema do ponto de vista. A primeira é a tentativa de eliminação – necessariamente frustrada – da subjetividade que qualquer escolha de perspectiva implica, através da adoção de um discurso “não-ficcional” e “objetivo” na literatura de viagem, muito em sintonia com o conceito vitoriano de progresso material e científico. Enquanto isso, na literatura de aventuras marítimas cristaliza-se um outro processo: a adoção de uma perspectiva ampla que ultrapassa diferenças sociais. Cria-se, de fato, uma questão nacional que funciona como importante arma ideológica, deslocando o eixo da

¹¹ Fredric Jameson, “Modernism and imperialism”, *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.



discussão sobre a impossibilidade de consolidação de uma comunidade para uma discussão onde se cria um novo conceito patriótico de “Englishness”, definido em oposição ao estrangeiro e em torno do qual todos podem se unir¹². Em outras palavras, a extensão do conceito de fronteira não apenas multiplicou certas oportunidades de enriquecimento e mobilidade social que procuravam renovar a rigidez estrutural da primeira fase nacional do capitalismo, mas também procurou viabilizar a criação de modos através do quais determinados antagonismos de classe pudessem ser amenizados econômica e simbolicamente. Criam-se assim tipos de representação literária que, enquanto constroem métodos de retratar a inferioridade do Outro, utilizam conceitos fechados e inequívocos de comunidade e heroísmo para validar a “superioridade moral” inglesa, numa operação que energiza mitos que justificam e glorificam o processo de dominação imperialista e tentam universalizar valores de clara feição de classe. Desse modo, atualiza-se um modo dramático de narração¹³, colocando a possibilidade de ação heroica no centro do romance e “eliminando-se” a necessidade de explicação e a dificuldade de entendimento. A história da recepção desse tipo de literatura, sua transformação imediata e enormemente bem sucedida naquilo que no universo da cultura de massas viria a ser conhecido como *best-seller*, comprova o impacto de tal operação. Com isso, cria-se a base para um processo formador de uma comunidade de leitores que viria a ser um elemento crucial na formulação do projeto artístico de Conrad.

No entanto, não é apenas a diferença entre o inglês e o não-europeu que vai se evidenciando. Embora seja essa a tensão que ganhara até então maior visibilidade em termos de representação literária, existe um outro processo que viria a ter um impacto decisivo nos rumos da prática artística nos grandes centros europeus. Trata-se dos movimentos imigratórios que se criam devido às desigualdades de concentração de riqueza e poder entre as próprias nações europeias e que atraem artistas de culturas europeias periféricas para metrópoles mais modernas¹⁴. O transplante de um modo de entender o mundo para uma realidade que, no melhor dos casos, pode ser descrita apenas parcialmente a partir dessa nova óptica: é

¹² Andrea White, embora abordando tal questão de uma outra perspectiva, faz uma descrição e uma análise detalhadas do papel ideológico da literatura de viagens e de aventuras desse período. Ver Andrea White, *Joseph Conrad and the Adventure Tradition*, Cambridge, CUP, 1993.

¹³ Sobre os modos épico e dramático de narração ver Erich Auerbach, *Mimesis*, São Paulo, Perspectiva, 1987.

¹⁴ Para uma discussão desse processo ver Raymond Williams, “Metropolitan perceptions and the emergence of modernism”, *The Politics of Modernism*, London, Verso, 1994, p. 37-48.



justamente esse choque de experiências históricas substancialmente diferentes que, no caso da vinda de Conrad à Inglaterra, fará o conceito fechado de “Englishness” girar em falso.

Tal operação ganha contornos melhor definidos quando localizamos o “estrangeirismo” de Conrad no contexto da Polônia em que ele nasce. Pois trata-se de um país periférico, marcado pelo descompasso em relação às nações mais ricas da Europa e cuja história põe em jogo durante séculos a discussão sobre o próprio conceito de nação e sobre as perspectivas a partir das quais a experiência de viver numa comunidade nacional centralizada possa ser compreendida. Com uma estrutura econômica e social praticamente semifeudal, está sob o domínio de seus vizinhos politicamente mais estáveis – a Áustria, a Rússia e a Prússia – desde o final do século XVIII. A família de Conrad – membros da aristocracia local cujas terras haviam sido confiscadas após seu envolvimento num levante revolucionário contra o domínio russo – participa ativamente das diversas lutas de libertação nacional que acontecem no decorrer de todo o século. Seu pai faz parte do grupo de tendências políticas mais radicais do país – os “Vermelhos” – que defende a união da população (nobres falidos, soldados e camponeses) através da revolta armada para a tomada do poder. Entretanto, como já notara Tadeusz Bobrowski – o tio materno de Conrad que o educou após a morte prematura dos pais – o extremismo nacionalista e revolucionário de Korzeniowski permanece essencialmente aristocrático. O próprio Bobrowski insistia na necessidade de apoio às exigências de reforma agrária feitas pelo campesinato antes que se pudesse esperar sua participação efetiva em qualquer movimento de independência. Entretanto, a base ideológica da maioria dos movimentos de libertação polonesa jamais chegaria a se aproximar de tais questões. Em diversas revoltas armadas os camponeses convocados pelos donos de terra locais seriam exterminados com o apoio dessa mesma aristocracia, quando ela se deu conta do perigo que sua propriedade corria. Na prática, enquanto não se estabelecia um pacto entre os interesses em jogo, a maioria dos diversos ideários pan-eslavos mantiveram-se longe da realidade e adotaram um caráter místico, transformando-se numa fantasia revolucionária que, através de operações jamais definidas com muita clareza, levaria à união em torno de um eixo nacional.

Após a morte dos pais, evento marcado por lances verdadeiramente dramáticos, é a falta de perspectiva econômica e a perseguição política que levam Conrad à carreira de marinheiro – quando conhece de perto os continentes que formam a base da empreitada



imperialista, principalmente a África e a Ásia – e mais tarde ao exílio, inicialmente na França, onde chega por volta de 1874 e finalmente na Inglaterra, onde se estabelece em 1891. Sua entrada na modernidade europeia inicia assim um tipo de experiência que em diversos aspectos é radicalmente oposta à polonesa. Na França, país que fizera sua revolução burguesa quase um século antes e onde as bases das diferenças sociais, econômicas e políticas haviam sido explicitadas em 1848, a possibilidade concreta – ou mesmo qualquer tipo de ilusão mística – de criação de uma comunidade unificada e centralizada é algo em que não se acreditava mais. O encontro com tal realidade histórica pode ser entendido como um dos vetores que definiriam o interesse de Conrad por determinados aspectos temáticos e formais do romance francês da segunda metade do século, particularmente o de Flaubert (*Madame Bovary* havia sido publicado em 1857). Pois o esteticismo deste último, seu estilo impessoal e “apartidário” e sua fé na *art pour l’art* podem ser vistos como uma espécie de fuga de uma realidade que se tornara insuportável, um distanciamento da vida prática e da sociedade¹⁵. De fato, é a experiência política dessa geração – o fracasso da Revolução, a supressão da insurreição de junho e a tomada do poder por Luís Napoleão – que estrutura a vida intelectual francesa do Segundo Império. “A vitória da reação”, afirma Hauser, “foi seguida de um declínio intelectual sem precedentes e de uma completa brutalização do gosto. [...] A vida artística do Segundo Império é dominada pela produção fácil e agradável, destinada à burguesia comodista e de espírito lento” (HAUSER, 1995, p. 787-790). Diante da vulgarização do gosto, da anarquia interna e do início da massificação banalizante – problemas para os quais não vê qualquer saída – a solução de Flaubert é um “fanático misticismo artístico” (AUERBACH, 1987, p. 437). Desse modo, o isolamento que fragmenta o processo de compreensão do mundo deve ser compensado por uma fidelidade ao objeto descrito, uma imparcialidade e um afastamento do narrador – uma “eliminação de perspectivas subjetivas” e uma fuga das “explicações” que denunciam o perigo da incompreensão – para que os aspectos *visíveis* da realidade falem por si mesmos através da palavra escrita usada “corretamente”. Na criação de seus personagens, cuja distância da vida é denunciada por um certo “bovarismo”, uma das utilizações do seu *style*

¹⁵ Baseio-me aqui nas análises da obra de Flaubert feitas por Auerbach e Hauser. Ver Erich Auerbach, “Na mansão de La Mole”, *Mimesis*, cit., p. 432-440 e Arnold Hauser, “O segundo Império”, *História Social da Arte e da Literatura*, São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 786-833.



indirect libre se concretiza no emprego do registro do devaneio impressionista e do sonho acordado.

É possível ver a escolha de Conrad pelo impressionismo como traço estilístico central de sua obra como uma reação à situação que encontra quando chega à Inglaterra, onde a crise da comunidade também se evidencia. Pois lá, a euforia sem precedentes da “comunidade nacional” convive com uma insularidade embrutecida e confiante: uma “sociedade mais rica e próspera, mas também, mais racional, objetiva e conscientemente dividida”¹⁶, sendo a “estruturação” do choque de classes através da organização política da classe operária um dos mais importantes sinais de debilidade e esperança de renovação do sistema¹⁷. De certo modo, podemos ver o uso específico que Conrad faria do processo de formação de imagens impressionistas como um dos elementos centrais que o inserem naquela relação entre mutabilidade e unificação que caracterizam o cenário histórico e literário inglês do qual falamos anteriormente. Isso porque pode-se interpretar o impressionismo de pelo menos duas maneiras. Por um lado, como uma tentativa de mimetizar a fragmentação e pulverização da vida urbana, com sua ênfase nas impressões fugazes e rápidas, enquanto que, por outro lado, tenta-se imobilizá-las, partindo do pluralismo dos aspectos visíveis do universo para chegar à “verdade de sua existência”, resgatando o momento efêmero do fluxo temporal. Como afirma Hauser, o impressionismo pictórico tenta justamente estabelecer um equilíbrio entre duas tendências, o movimento e a imobilidade:

O impressionismo é uma arte urbana, e não só porque descobre a qualidade paisagística da cidade e traz a pintura de volta do campo para a cidade, mas porque vê o mundo através dos olhos do cidadão e reage às impressões externas com os nervos tensos do moderno homem técnico. É um estilo urbano porque descreve a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, intensas mas sempre efêmeras da vida citadina... O domínio do momento sobre a permanência e a continuidade, a sensação de que cada fenômeno é uma constelação fugaz e jamais repetida, uma onda que desliza no rio do tempo [...] é a mais simples fórmula a que o impressionismo pode ser reduzido. (HAUSER, 1995, p. 897)

¹⁶ Raymond Williams, *The English Novel: from Dickens to Lawrence*, cit., p. 125 (minha tradução).

¹⁷ Para uma discussão sobre o processo de democratização política na Inglaterra do final do século e o fortalecimento político da classe operária ver Eric Hobsbawm, “Workers of the world”, op. cit., p. 112 -141.



No entanto,

O método impressionista, por outro lado, envolve uma série de reduções, um sistema de restrições e simplificações [na] tentativa dos impressionistas de reter o momento fugaz... (HAUSER, 1995, p. 914)

Em uma sociedade utilitária e reificada, onde a apreciação estética está sendo amortizada tanto pelo “aburguesamento” geral do gosto quanto pelo “embrutecimento” da cultura de massas nascente, o impressionismo representa uma tentativa radical de mobilização do aparelho sensorial humano: é uma “compensação Utópica por tudo que foi perdido no processo de desenvolvimento do capitalismo – o lugar da qualidade num mundo cada vez mais quantificado, o lugar do arcaico e do sentimento em meio à dessacralização do sistema de mercado, o lugar da cor e da intensidade em meio ao cinzento das extensões matemáticas e das abstrações geométricas” (JAMESON, 1981, p. 236-7). Procura-se assim criar uma *comunidade de interesses* que só a arte pode expressar com sua capacidade de encontrar o objeto de análise fora daquela ordem “naturalista” que o enterrara sob a tentativa vã de “copiar” a vida¹⁸. Para superar a limitação e o empobrecimento dessa realidade, desorganiza-se a representação para em seguida imobilizá-la e recuperá-la na sua essência. Mais do que a expressão de um desgosto pela vida, o impressionismo em Conrad procura a redenção da comunidade.

Num primeiro momento a escolha de Conrad pelo impressionismo e sua crença no processo de formação de imagens poderiam ser encaradas como uma solução ingênua e um devaneio romântico de um artista cuja formação se dera numa realidade social mais atrasada. Entretanto, a verdade é que esse conjunto de ideias encontrou na Inglaterra um solo fértil para sua aclimatação. Pois aquela tradição novelística inglesa cuja preocupação central é a articulação de uma comunidade cognoscível convive e interage com uma longa tradição de pensamento filosófico e político local que desde o século XVIII se esforçara para criticar o liberalismo da economia e o utilitarismo e individualismo da ética burguesa e clamar por uma política mais “orgânica”¹⁹. Em comparação com a aristocracia rural, intelectualmente cultivada,

¹⁸ Neste sentido, a obra de Conrad se opõe àquela de Zola, para quem a fidelidade ao objeto descrito e o apelo à objetividade da ciência poderiam resgatar o papel analítico da literatura e combater a falta de compreensão da vida contemporânea.

¹⁹ Para uma discussão sobre a tradição política inglesa que vai de Burke a Arnold ver Avrom Fleishman, *Conrad's Politics*, p. 21-49 e Raymond Williams, *Culture and Society*, London, The Hogarth Press, 1958.



que durante séculos detivera o poder, a burguesia, com sua ideologia cruamente individualista e pragmática, parecia terrivelmente mal preparada para assumir o papel do grupo social hegemônico. Inicia-se assim um processo através do qual a burguesia procura apropriar-se do ideal de comportamento “civilizado” da aristocracia para se equipar com uma ideologia capaz de garantir sua posição privilegiada²⁰. Essa operação ganha seu primeiro grande impulso com a crítica de Burke à teoria do liberalismo clássico e à visão atomística do indivíduo na nova sociedade burguesa. Sua ênfase recai nos valores da tradição histórica e da união nacional e uma de suas metáforas centrais é aquela da família, da união de pessoas que têm em comum a raça, o sangue, a hereditariedade, a cultura e outros laços espirituais e orgânicos derivados de um mesmo senso de continuidade histórica, espacial e temporal. Daí que dentre as forças que podem unir a nação as mais apropriadas seriam aquelas ligadas à ética da sociabilidade – uma mudança de natureza essencialmente moral e espiritual – assim como a intervenção direta e explícita do Estado que, ao contrário daquilo que prega a ideologia do liberalismo burguês, procuraria manter a continuidade e o desenvolvimento históricos e culturais da comunidade.

No século XIX, com a popularização das teorias darwinianas sobre a seleção natural e a “sobrevivência do mais forte” e sua aplicação à vida social, política e econômica, as teorias de individualismo burguês se fortaleceriam e, como reação, o conceito de “organicidade” se desenvolveria em outras direções que gerariam parte importante da mitologia romântica de Coleridge e Carlyle. Entretanto, é na obra de um contemporâneo de Conrad, o poeta e crítico vitoriano Matthew Arnold, que tal tradição explicita sua base ideológica. Em *Culture and Anarchy* (1869), a crítica à burguesia pretende “helenizar” a classe média medíocre através de uma concepção positiva do estado como força canalizadora das leis reguladoras e das instituições culturais e educacionais que promovam a eliminação da anarquia das forças dissidentes e outras “excentricidades pessoais”. Tenta-se assim garantir o fortalecimento da unidade nacional através da verdadeira hegemonia burguesa – instalada no centro da sociedade – sobre uma aristocracia decadente e uma classe trabalhadora cuja organização em movimentos corporativos mais coesos começa a assustar.

²⁰ Ver Terry Eagleton, “Ideology and Literary Form”, *Criticism and Ideology - A Study in Marxist Literary Theory*, London, Verso, 1995, p. 102-161.



Entretanto, se as reflexões de Burke ou Coleridge tinham como base uma realidade social concreta – um período de transição onde a burguesia se apropria de aspectos de uma cultura antiga para formar uma base ideológica própria – em Arnold, o papel da cultura é outro, de realização mais complicada: a implementação de uma organicidade que depende da imposição de uma visão de mundo burguesa sobre a sociedade como um todo. Desse modo, tal processo acabaria por depender do reforço de conceitos cada vez mais idealistas e abstratos de cultura como uma condição “interna”, mental e espiritual que possa salvar a humanidade da mecanização e reificação de uma sociedade mergulhada no caos. Segundo Arnold, mais do que uma ênfase num racionalismo “doutrinário”, somente o poder da poesia e da operação estética, com seu poder de ação espiritual “profundo” pode “elevar” o leitor.

Este seria então o papel da literatura: propor resoluções estéticas para contradições reais e assim fortalecer a fé na comunidade e nos laços atemporais que unem o homem, aqueles “sentimentos elementares que subsistem permanentemente na raça e que são independentes do tempo” (EAGLETON, 1995, p. 108)²¹. É este o contexto que o “aristocrata romântico” recém-chegado da Polônia encontra. E é a esse conjunto de condições materiais concretas que sua escolha pelo esteticismo impressionista se liga.

138

De certo modo, o artista estrangeiro está melhor equipado para realizar um tratamento de choque que possa revitalizar uma realidade dominada pelo lugar-comum e provocar o efeito de “estranhamento” perante o mundo que a estética impressionista almeja. De fato, é possível aqui ampliar a definição do olhar impressionista/estrangeiro de Conrad para que ela inclua um outro fator ligado ao seu estabelecimento num país novo. Podemos ver o estranhamento em relação a uma nova língua que é típico da experiência do estrangeiro – e que o diferencia do falante local, para quem o trânsito entre as várias “vozes” da língua materna tende a ser mais natural e automático (BAKHTIN, 1994, p. 259-422) – como elemento que fez com que Conrad visse o material linguístico com que trabalhava muito mais como um meio de expressão artístico maleável e flexível do que como uma prática social. Em frente a uma experiência histórica nova que lhe dificultava participar de uma comunidade de valores, a única comunidade disponível viria a ser uma “comunidade dos meios de expressão artística” (WILLIAMS, 1994, p. 46).

²¹ Idem, *Ibidem*, p. 110.



No entanto, a distância entre o romance realista inglês e a obra de Flaubert dá a medida da diferença entre o universo de Conrad e a filosofia da “arte pela arte”. Ao contrário do programa flaubertiano de despersonalização do texto literário e de remoção dos traços de “satisfação do desejo” (“wish-fulfillment”) da superfície narrativa²², em Conrad a natureza utópica do projeto literário é explícita. Para ele, o “estrangeirismo” que lhe permite o afastamento da “imanência” do habitante local e do seu uso da língua deve operar uma outra “totalidade”. Assim, seu estilo transita entre dois discursos, dois espaços culturais. De um lado, o discurso é aquele das convenções, das “palavras já ditas sobre o objeto”, daquilo que Bakhtin chama de forças centrípetas que governam o uso da linguagem²³. Estamos aqui diante das convenções da literatura popular de aventuras, do emprego da linguagem do romanesco e do entretenimento.

De outro lado, o discurso participa do esforço de criar um novo modo de ver. Procura-se criar palavras novas, que revelem aquilo que faz parte mas que está “além” da vida cotidiana, que é invisível para o leitor e que apenas uma linguagem “nova”, diferente da “linguagem referencial” e transformada em “objeto” maleável, pode mostrar. Este é o campo da prática artística inovadora, da experimentação formal que em Conrad se concretiza no emprego da técnica impressionista. Trata-se de uma tentativa de renovar a língua, resgatando e articulando elementos de uma realidade originalmente caótica, reificada e dominada pelo chavão e pela massificação e os transformar, revitalizando temas “populares” e revelando para o público, para quem a experiência estética é cada vez mais rara, uma articulação visível do “belo”.

Para Conrad, no entanto, pelo menos a princípio, a prática estilística não deve ser uma instância autônoma: seu projeto artístico, expresso em seus inúmeros prefácios e em particular no prefácio ao *The Nigger of the 'Narcissus'* (1897), é a utilização da prática da leitura para a formação de uma “comunidade de experiência” mais ampla através de um pacto com o leitor:

...a própria arte pode ser definida como uma tentativa de revelar de maneira única o universo visível, trazendo à superfície a verdade, múltipla e única, que sustenta todos os seus aspectos. Trata-se de uma tentativa de encontrar nas suas formas, nas suas cores, nas suas luzes,

²² Sobre essa questão ver Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, cit., p. 155-156.

²³ Ver Mikhail Bakhtin, “Discourse in the novel”, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, cit..



nas suas sombras, nos aspectos da matéria e nos fatos da vida, aquilo que em cada um deles é fundamental, aquilo que é perene e essencial – aquela qualidade reveladora e convincente – a própria verdade da sua existência... [O artista] apela às nossas capacidades menos óbvias: àquela parte de nossa natureza que, devido às condições sufocantes de nossa existência, é necessariamente escondida ... A tarefa que procuro cumprir é, através do poder da palavra escrita, fazê-lo ouvir, fazê-lo sentir – acima de tudo fazê-lo *ver*. Isso – e nada mais – já é tudo. Se for bem sucedido, acharão aqui aquilo que desejarem: encorajamento, consolo, medo, delicadeza – tudo que exigem; e, talvez, possam entrever aquela verdade pela qual esqueceram de pedir. (CONRAD, 1989, p. xlvii-xlix)

Neste verdadeiro manifesto artístico, o objetivo é claro: além de atrair um público diversificado e fragmentado, Conrad ambiciona unificá-lo, instalando-se dentro de sua experiência cotidiana e da linguagem desgastada que a estrutura e forjando um estilo próprio para então reintegrar tal prática estética no horizonte conceitual desse leitor através de uma operação nova e reveladora²⁴. Tal projeto de integração daquilo que é “estrangeiro” dentro de uma totalidade implica uma experiência de escrita e leitura que consiga preencher as lacunas entre a micro e a macro estruturas do texto: enquanto a atenção do leitor se fixa nos pretextos “molares” do enredo de aventuras e do andamento da ação, o estilo impressionista se esforça lateralmente para imobilizar a narrativa momentaneamente através do emprego de descrições, fixando elementos da narração e “obscurecendo-os” para que esses se “recortem” do texto e sejam então iluminados por um tipo de visão intuitiva e superior²⁵. É da perspectiva do estranhamento e da “obscuridade reveladora” que podemos entender os procedimentos “impressionistas” identificados por Ian Watt em Conrad enquanto tentativas de envolvimento e quebra da passividade do público: seja através do bombardeamento brusco do leitor por um acontecimento súbito e marcante, que é então “retirado” da linearidade narrativa para ser prolongado e desenvolvido, antes de ser nomeado explicitamente (“decodificação retardada”);

²⁴ Ian Watt nos lembra que as perguntas feitas neste prefácio - basicamente uma indagação sobre que tipo de verdade ganha representação na literatura e sobre que processos mentais possibilitam a criação e a compreensão da prática literária - são questão explorada pelos românticos. Assim, as ideias de Conrad nos remetem ao papel daquilo que Coleridge chamou de “imagination” e à proposição de Wordsworth no prefácio às *Lyrical Ballads*, onde defende a vocação da arte para revelar um tipo de realidade “mais profunda”. Ver Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1981.

²⁵ A dificuldade e a obsessão pela obscuridade e pela “visão” ganham formulações às vezes bastante explícitas na obra de Conrad. É o caso de *The End of the Tether* (1902), conto sobre um capitão que vai aos poucos perdendo a visão até ficar totalmente cego, tanto no sentido literal quanto metafórico.



seja através do envolvimento do leitor no trabalho de reconstrução da narrativa quando ela é esfacelada pelas inversões na cronologia e pelas justaposições inesperadas de cenas diferentes.²⁶

Partindo dessa perspectiva, podemos ver a escolha de Marlow, narrador em primeira pessoa de *Coração das trevas* (*Heart of Darkness*, 1900) como uma nova tentativa de dar solução ao problema do ponto de vista, dissolvendo as fronteiras entre a linguagem analítica do narrador e a linguagem dos personagens e de sua experiência. Como fizera Henry James, Conrad “humaniza” seu projeto narrativo através da escolha de uma consciência central, um personagem-narrador que centraliza em si a experiência da vida real e sua análise. No entanto, não se trata apenas de uma tentativa de solução de um problema de método, mas principalmente da procura de uma categoria básica de análise da realidade.

Com a escolha de Marlow, Conrad admite que a natureza de qualquer experiência permanece necessariamente individual e particular. Assim como as teorias de James sobre a centralidade do ponto de vista – seu fanatismo pela reintrodução de uma “consciência humana” no processo de narração – tal estratégia pode ser vista como uma tentativa de recuperação de uma velha ordem mais “orgânica” através da reconstrução do sujeito que se dissolve sob a abstração da vida burguesa. No entanto, é fundamental que Marlow, esse centro humano “autônomo”, não efetue uma nova separação entre o individual e o social, mas crie uma perspectiva subjetiva através da qual a experiência da “comunidade” possa ser melhor interpretada. Trata-se de uma problemática e de um projeto que nos remetem mais uma vez à preocupação central do romance inglês desde Dickens: a transformação de uma questão social numa questão moral individual e então numa intervenção criativa²⁷.

Entretanto, a dificuldade dessa tarefa – dada, como vimos, pelas tensões crescentes que dividem a “comunidade nacional” – acaba por fazer com que em Conrad tais intervenções criativas sejam cada vez mais arbitrarias. Assim, a criação de Marlow acaba dependendo de um reforço das condições que caracterizam o contador de histórias de Benjamin, numa operação de compensação que procura restaurar as coordenadas de um tipo de interação oral mais “humana”, anterior ao processo de comodificação da literatura e de afastamento entre o

²⁶ Procedimentos que Ian Watt chama de “delayed decoding”, “time shift” e “thematic apposition”. Ver Ian Watt, op. cit., p. 270-286.

²⁷ Raymond Williams, *The English Novel: from Dickens to Lawrence*, cit.



escritor e seu público. A partir de *Juventude* – história de como o jovem Marlow se tornara um marinheiro – Conrad dá um passo fundamental nesse processo de humanização, dando uma “biografia” a Marlow, narrador que, como Leskov, enriquece sua experiência do mundo através de viagens. Sua autoridade, poder que lhe permite dar conselhos, tem raízes numa sabedoria que vem de longe²⁸. Daí se deriva a “exemplaridade” de suas narrativas:

‘Sim, eu pouco vi dos Mares Orientais; mas o que lembro melhor é minha primeira viagem para lá. Meus amigos, vocês sabem que há viagens que parecem encomendadas para a ilustração da vida, que podem tornar-se um símbolo da existência’. (CONRAD, 1994, p. 9-10)

Um passo a mais nessa direção é dado tanto em *Juventude* quanto em *Coração das trevas*, através do emprego de um público que ouve a narração de Marlow. Para que sua experiência humana possa ser ouvida e compreendida é fundamental que sua narrativa não represente um mergulho tão profundo na subjetividade que ela acabe por se fragmentar no fluxo disforme da duração de Bergson (que viria a caracterizar o alto grau de opacidade modernista e fragmentação da obra de Proust e, mais tarde, do enredo da “high art” de James Joyce e de Virginia Woolf²⁹). Com a organização de uma estrutura “pública”, Conrad tenta garantir que, apesar da ação estética impressionista, a possibilidade de “reconstrução narrativa” nunca desapareça do horizonte do leitor, condição da qual depende o sucesso de seu projeto. Assim, esse contador de histórias carismático e misterioso representa para o marinheiro que inicia *Coração das trevas*, este último uma imagem especular do próprio leitor enquanto receptáculo da narrativa, uma possibilidade de aprendizado através de uma história “diferente”, mas reveladora:

As histórias dos marujos são simples e diretas, e todo o sentido implícito nelas cabe dentro de uma casca de noz. Mas Marlow não era um marujo típico (se fizemos exceção à sua propensão para contar histórias), e para ele o significado de um episódio não estava no seu

²⁸ Ver Walter Benjamin, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*, cit.

²⁹ Anatol Rosenfeld aborda a questão da temporalidade no romance moderno em “Reflexões sobre o romance moderno”, *Texto/Contexto*, São Paulo, Perspectiva, 1973.



interior, como um caroço, e sim do lado de fora envolvendo a história, que o fazia ressaltar apenas como um clarão faz surgir ao seu redor um círculo enevoadado – à semelhança desses nebulosos halos que a claridade espectral do luar torna às vezes visíveis. (CONRAD, 1994, p. 11-12)

Este trecho, uma das formulações mais explícitas do projeto impressionista de Conrad, nos indica que tipo de narrativa nos aguarda. Não é na concretude do episódio que se encontra seu significado, mas sim na sua interpretação subjetiva. A verdadeira experiência reside no abandono da reflexão racional e lógica – que apenas vê a superfície do mundo – e na dissolução de uma concretude que é cópia de uma realidade empobrecida e reificada : é, portanto, invisível, é um “clarão”, no máximo um “círculo enevoadado” e sua compreensão está além das possibilidades do olhar “realista” que a encara de frente. Ela somente pode ser revelada por uma ação e por um conhecimento mais “profundos”. Uma das tarefas do romance, portanto, seria justamente o reforço dessas áreas da experiência: a subjetividade e a estética. Assim, através de Marlow, Conrad estreita tais laços ao humanizar o uso da imagem impressionista: mais do que um efeito técnico realizado pela “mão arbitrária” do artista, a formação de imagens transforma-se num espelhamento das condições particulares em que se encontra o narrador. Pois com a escolha de uma perspectiva fixa e necessariamente restrita, deixa-se de focar o “verdade do objeto em si”, para se centrar nas condições subjetivas em que a observação é feita. Para isso contribui o registro impressionista que, ao privilegiar as condições fugazes e passageiras em que o objeto é observado, dificulta um modo de percepção coletivo, constituindo, no lugar, uma série de *flashes* que registram percepções individuais. A partir da criação de Marlow, os esforços interpretativos, as tentativas de extrair significado dos eventos – processos que devem ser “dificultados” e “obscurecidos” para que a verdade venha à tona – abandonam definitivamente o preceito de objetividade e concretude épica. Estamos aqui diante de um narrador passivo e problemático. Na formulação de Lukács, estamos testemunhando o surgimento do protótipo do herói moderno, o herói da “desilusão romântica”³⁰, quando o espaço narrativo tende a se constituir na sua subjetividade, nas suas impressões e nas suas lembranças. Resta o desafio, entretanto, de extrair significado dessa experiência subjetiva, de transformá-la na instrução desejada para o leitor.

³⁰ Ver Georg Lukács, *Teoria do Romance*, Lisboa, Presença, s.d.



Em *Coração das trevas* Conrad o objeto de análise é o projeto imperialista – que não apenas ajudou a formar a base de uma “união” nacional, mas que também possibilitou a formação de uma comunidade de leitores. É justamente a tentativa de extrair da realidade visível a “ideia” que justifique a presença europeia na África que persegue Marlow durante toda sua viagem:

A conquista da terra – o que, de um modo geral, significa tomá-la daqueles que têm uma pele de cor diferente da nossa ou um nariz ligeiramente mais achatado – não é uma coisa muito agradável de se ver quando observada por um tempo demasiadamente longo. O que redime essa ação é unicamente uma ideia – a ideia que a inspira. Não uma afetação sentimental, mas uma ideia, e uma fé desinteressada nessa ideia – algo que a gente possa erguer como um altar, e a que possa prestar reverência, oferecer sacrifícios... (CONRAD, 1994, p. 13)

Entretanto, quando chega ao Congo, Marlow não vê nada que ultrapasse os objetivos “meramente” econômicos, nada além da selvageria burguesa “sofisticada” cujo individualismo e pragmatismo levava à desagregação daqueles laços morais formadores das forças de coesão da comunidade. Nesse sentido, Conrad se antecipa a um dos temas centrais da obra de Kafka ao dotar todos os processos burocráticos de um caráter “fantasmagórico” e localizar a degradação final do heroísmo romântico naqueles que eram os centros financeiros que patrocinam o imperialismo: os escritórios das companhias de navegação. Por outro lado, o Kurtz imaginado por Marlow no início, esse “homem extraordinário”, o “mensageiro da misericórdia, da ciência, do progresso”, um “verdadeiro gênio” que prega que “cada posto deverá ser como um farol a iluminar o caminho que levará a uma vida melhor – um centro de comércio, naturalmente, mas também de humanização, de progresso, de educação”, representa uma possibilidade de encontro do “significado do episódio”, da “ideia” redentora que, uma vez revelada, pode projetar a História para além de uma realidade brutal.

Entretanto, Conrad conhecera de perto a realidade da dominação imperialista e sabe da dificuldade de defender a tese de que interesses econômicos podem ser combinados com ideais civilizatórios. Assim, a impossibilidade de dar forma concreta a um outro “ideal” que não falsifique a História acaba por deslocar o centro da narrativa. Ao contrário do romance realista clássico, onde as conexões entre o individual e o social se fazem através da encenação das



relações concretas e historicamente determinadas entre os personagens, em Conrad essa possibilidade é sempre problemática. Tal enfoque implicaria a necessidade de um entendimento das relações entre a vida cotidiana e a História que, ainda disponível para a geração anterior de escritores, Conrad não consegue vislumbrar. Essa dificuldade de imaginar e descrever relações sociais concretas (tão confusas e desapontadoras na vida real) revela em *Coração das trevas* uma descrença na possibilidade de entendimento através do emprego dos paradigmas dramáticos de um realismo antigo. Marlow encontra-se, portanto, preso entre a concretude da realidade visível e um ideal que não consegue articular e que, quando olhado de perto, revela sua impossibilidade aterradora. Disso são feitas a “metafísica” e a “fantasmagoria” da viagem ao coração das trevas, ou seja, da percepção que Marlow tem do confronto entre, de um lado, um realismo ilusório e, de outro, uma abstração “indizível”.

Daí que aquilo que realmente importa não são as articulações concretas que se fariam necessárias no momento do encontro “real” entre Marlow e Kurtz. Este último, para Marlow apenas uma palavra ou voz sem corpo, é finalmente engolido por aquilo que Conrad percebe como a “selvageria” das forças anárquicas que governam a História e o rápido encontro entre os dois personagens acaba por ser um dos momentos mais “inconclusivos” da viagem. Em nenhum outro episódio do livro se revela de maneira tão explícita a *dissolução do modo dramático de narrar*, de modo que o “conhecimento”³¹ que a voz de Kurtz deve revelar, o significado da “ideia”, é apenas outro mistério:

...não existiam limites para o Sr.Kurtz quando se tratava de satisfazer os seus multiformes desejos e [...] faltava algo nele – uma pequena coisinha que, nos momentos de crise, nunca era encontrada por trás de sua esplendida eloquência. Se ele próprio tinha noção dessa deficiência não sei dizer. Acho que essa noção lhe veio no fim – somente no momento final. Mas a selva o tinha desmascarado logo no começo, vingando-se dele de uma forma terrível pela sua fantástica invasão. Acho que lhe sussurrou coisas a respeito dele que o próprio Kurtz ignorava, coisas sobre as quais nunca tinha tido a menor idéia até o momento em que fez daquela imensa solidão a sua conselheira ... e esses sussurros exerceram sobre ele um irresistível fascínio... (CONRAD, 1994, p. 74-5)

³¹ A mentira contada à noiva de Kurtz nas passagens finais do livro é apenas um dos indícios da falta de entendimento de Marlow, um golpe final, por meio de uma reversão irônica, tanto no paradigma tradicional da viagem como “rito de iniciação ou aprendizado” quanto no modo dramático de narrar enquanto encenação concreta das relações entre a vida cotidiana e a História.



No trecho acima a ansiedade de “qualificar” o encontro – revelada pelo excesso de adjetivos (multiformes desejos, esplendida eloquência, forma terrível, fantástica invasão, imensa solidão, irresistível fascínio) – só contribui para que a concretude das coisas vistas desapareça gradualmente sob a abstração da língua. Finalmente, a “abstração” ganha sua formulação mais famosa na passagem da morte de Kurtz, onde a concretude da língua desaparece sob “alguma imagem”, sob uma última visão da lição “aprendida”:

Ele soltou um grito sussurrado ao se defrontar com alguma imagem, alguma visão... gritou duas vezes, um grito que não era mais do que um suspiro:
“O horror! O horror!” (CONRAD, 1994, p. 68)

Como compensação, o máximo que Conrad pode oferecer ao leitor é aquela “solução” idealizada que se encontra na experiência estética, no reforço do processo de formação de imagens que utiliza o impressionismo como um “meio termo” entre a concretude e a dissolução total. Assim, o romance acaba por focar a viagem em si, esta por sua vez transformada numa fantasia estética, num sonho impressionista repleto de símbolos que fazem da busca frustrada da “ideia” uma “penosa peregrinação por lugares cheios de sugestões para pesadelos”. De fato, podemos ver a abundância de descrições como um longo exercício no emprego da técnica impressionista, a obscuridade da ação como uma tentativa de uso sistemático da “decodificação atrasada”³² e traço fundamental do processo de substituição da ação pela sensação e as reflexões constantes como denúncia da dificuldade de encenar concretamente o significado da “ideia”. Essa dificuldade é explicitada por Marlow:

Vocês são capazes de ver o homem, de ver a história ? São capazes de ver alguma coisa? Tenho a impressão de estar tentando contar-lhes um sonho... uma vã tentativa, pois nenhum relato será capaz de reproduzir a sensação de sonho, essa mescla de absurdo e fantasia, de surpresa e perplexidade, em que nos debatemos com emoção e revolta, essa impressão de termos sido capturados pelo inacreditável, que é a própria essência dos sonhos... [...] ... Não, é impossível, absolutamente impossível transmitir aos outros as sensações de vida em qualquer momento determinado da nossa existência – aquilo que

³² É justamente em *Coração das trevas* que Ian Watt busca os exemplos “clássicos” do emprego da técnica impressionista em Conrad. Ver Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, cit., p. x-y.



constitui a sua verdade, o seu sentido ... a sutil essência de que ela está imbuída. É impossível. Nós vivemos assim como sonhamos – sozinhos... (CONRAD, 1994, p. 37)

Nesse sentido, *Coração das trevas* registra o desenvolvimento de uma das tendências mais importantes da literatura moderna: com o abandono da concretude e da objetividade narrativas, a visão realista da vida cotidiana como instância histórica – força motriz dos grandes painéis de Balzac, Dickens e Zola – se dissolve numa tendência a ver a possibilidade desse tipo de representação como algo problemático, um processo ao qual só se têm acesso de maneira oblíqua e indireta. Tal questão ganha diversas formulações na prática e análise do romance moderno. Uma das mais fundamentais é a distinção proustiana entre a *mémoire volontaire* e a *mémoire involontaire*. Benjamin identifica nessa divisão³³ – também uma resposta à “experiência inóspita, ofuscante da industrialização em grande escala” (BENJAMIN, 1994, p. 105) – uma “atrofia da experiência”, na medida em que, para Proust, na separação entre os dois tipos de memória apenas aquilo que não foi vivenciado “diretamente” pode se tornar parte da “verdadeira” experiência. Encontramos outra formulação desse princípio em Freud: todo processo estimulador, tudo aquilo que é vivido na “realidade”, não deixaria no consciente (a *mémoire volontaire* de Proust) “qualquer modificação duradoura de seus elementos, como acontece em todos os outros sistemas psíquicos, porém como que se esfumaça no fenômeno da conscientização” (BENJAMIN, 1994, p. 108). Ao consciente, “sujeito à tutela do intelecto”, estaria reservada a função de racionalização e, portanto, proteção contra os choques externos e as energias destrutivas vindas do exterior. Por outro lado, as impressões mnemônicas duradouras, ou seja, a “experiência” do passado, encontra seu locus em outro sistema. Em outras palavras, Freud parte da suposição de que “a vida manifesta da mente, ou seja, o que os homens conhecem ou julgam conhecer acerca dos motivos de seu comportamento, é freqüentemente mero encobrimento e distorção dos verdadeiros motivos de seus sentimentos e ações”, sendo que “o inconsciente encontra-se por trás da consciência humana como o verdadeiro motor das atitudes e ações humanas, [na medida em que] todo pensamento

³³ Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, *Obras Escolhidas III - Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, São Paulo, Brasiliense, 1994.



consciente é apenas uma capa mais ou menos transparente mascarando os instintos que formam o conteúdo do inconsciente”. (HAUSER, 1995, p. 948)

Proust, por sua vez, funda sua ficção no conceito de *mémoire involontaire*. Tal memória, experiência para sempre perdida, jamais pode ser recuperada pelo poder da reflexão. Encontra-se “em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação” (BENJAMIN, 1994, p. 106), que somente as condições “artificiais” orquestradas pela arte podem, talvez, reencontrar. Como argumenta Hauser sobre a arte do *fin de siècle* e em particular sobre o romance de Proust:

[Proust] considera o mundo da arte a única compensação verdadeira para os desapontamentos da vida, a genuína realização e consumação de uma existência intrinsecamente incompleta e inarticulada. Isso, no entanto, significa não só que a vida parece mais bela e mais conciliatória quando envolta em arte mas que [...] só adquire realidade significativa na lembrança, na visão e experiência estética. Vivemos nossa experiência com superlativa intensidade não quando deparamos com homens e coisas na realidade - o “tempo” e o presente dessas experiências são sempre “perdidos” - mas quando “recuperamos o tempo”, quando deixamos de ser atores para ser espectadores de nossa vida...(HAUSER, 1995, p. 910)

Porém, como afirma Benjamin, “as inquietações de nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência” (BENJAMIN, 1994, p. 106). É da impossibilidade de integração entre vida e experiência, entre o social e o pessoal que surge tal tendência utópica da obra de arte: já que a ênfase na “realidade” é insuficiente, é através do apelo às sensações provocadas pela experiência estética que a literatura procura a “essência”. Tal operação, que Benjamin identifica como a “substituição da antiga forma narrativa pela sensação” (BENJAMIN, 1994, p. 106), marca um dos aspectos centrais do que viria a ser, na acepção de Adorno, o “momento antirrealista do novo romance”, uma dimensão metafísica que é produzida pelo seu objeto real: “uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos”. “Na transcendência estética”, afirma Adorno, “reflete-se o desencantamento do mundo”. (ADORNHO, 1980, p. 270)

Em outras palavras, é possível ver na desintegração dos métodos narrativos realistas – cujos traços centrais na obra de Conrad procurei esboçar até aqui – um definhamento do senso



comum de História, sua transformação em “objetos e processos opacos que [...] tornam impossível um senso de continuidade temporal” (REILLY, 1994, p. 4) e sua substituição por uma série de práticas estéticas essencialmente “antirrealistas” e que por esse motivo foram por muito tempo erroneamente entendidas como “a-históricas”. Desse modo, o conceito de controle e agência humana em relação ao desenvolvimento histórico que é herdado da Ilustração e que vê o entendimento da História como um processo racional de investigação e organização aos poucos é substituído por uma noção de “invisibilidade” dos processos humanos, e daí por uma visão “trágica”, isto é, por um conceito da História como um trajeto que conduzirá ao fim da humanidade.

De certo modo, pode-se ver a crescente tendência estetizante da literatura moderna justamente como uma compensação “utópica”, a procura do “objeto proustiano” que revelará a essência histórica perdida, mas desta vez, evitando deliberadamente a denominação direta de um significado “o qual é impossível descrever diretamente e que é essencialmente indefinível e inesgotável” (HAUSER, 1995, p. 924). Procura-se, portanto, uma versão dos fatos que produza uma alternativa ao enclausuramento insuportável do empirismo da História através de um registro narrativo que dissolva o modo “indicativo” do “fato” histórico e ofereça a possibilidade de um registro “condicional”³⁴. Para voltar ao narrador de Conrad, deve-se expressar não através de uma “simplicidade direta” cujo significado cabe dentro de “uma casca de noz”, mas sim de um modo indireto, em algo “do lado de fora envolvendo a história”, “como um clarão faz surgir ao seu redor um círculo enevoado”.

Essa “dimensão metafísica” que viria a caracterizar o romance moderno já surge em Conrad, escritor que aborda temas explicitamente históricos, de modo determinante. Daí a complexidade das diversas relações entre impressionismo e História em sua obra. Pois sua utilização da técnica impressionista pode ser vista de maneira ambígua: sua tentativa de mimetizar e “estetizar” os “choques externos” de uma realidade inaceitável é determinada historicamente, mas representa ao mesmo tempo um impulso utópico de “elevar” a História da confusão da vida real e estar “além” dela. Assim, uma das questões centrais que se impõem no estudo de sua ficção é exatamente a compreensão do paradoxo que surge das tentativas de

³⁴ Empresto o uso do conceito de “registro” de Jameson. Ver Fredric Jameson, “Realism and desire: Balzac and the problem of the subject”, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, cit.



articulação entre o mapeamento do império e o registro da vida além das fronteiras nacionais – olhar “para fora” que é condição para que a “comunidade interna” possa se compreender – e uma prática estética que olha a História “do canto do olho” e que todo o tempo pretende se tornar o centro das atenções, tomando o lugar das formulações históricas centrais.

Entretanto, é justamente através do surgimento de contradições formais concretas e da dificuldade de articular determinados processos históricos (a falta de concretude da “idéia” e a impossibilidade de “ver”) que a História se revela na obra de Conrad. Pois o que podemos verificar em *Coração das trevas* é que a disjunção entre forma e conteúdo (História e estilo impressionista) acaba por projetar uma estratégia estética que vai além do modo de narração essencialmente dramático utilizado nas aventuras marítimas: ao mesmo tempo em que se privilegia a ação, a prática estética faz com que a narração estabeleça uma distância entre o fato “real” e sua representação, de modo que se preserva um “segredo” no centro do conteúdo histórico de tais eventos. Assim, o romance nos revela o que aconteceu, ao mesmo tempo em que afirma que jamais saberemos com certeza a totalidade dos fatos. Desse modo, começa a se questionar o caráter “afirmativo” que forma a base ideológica do projeto imperialista.

Em outras palavras, se a prática impressionista, ao “atrasar” a ação, nos dá notícia da impossibilidade de “ver” e de dar forma concreta e acabada à combinação (a princípio personificada por Kurtz) entre, de um lado, os interesses do capital internacional e, de outro, a existência de ideais pacifistas e civilizatórios, então começamos a suspeitar que a verdade histórica encoberta seja a certeza de que essa combinação seja de fato impossível e que na “hierarquia das selvagerias”, a europeia talvez seja de longe a mais assustadora. Revela-se assim o fato (ainda de importância atualíssima) de que o ideal civilizatório – alicerce da ideologia da “comunidade nacional”, elemento em torno do qual todos podem se unir em oposição ao Outro – é mero encobrimento de interesses econômicos bastante específicos.

Podemos, então, arriscar a hipótese de que uma das chaves interpretativas centrais de *Coração das trevas* seja a indagação sobre a (im)possibilidade de surgimento de determinadas *figurações*³⁵, ou seja, representações tangíveis (Conrad usaria o termo “visíveis”) da estrutura de classe subjacente aos interesses econômicos que justificam a presença europeia na África. Um

³⁵ Tomo aqui o conceito formulado por Jameson. Ver Frederic Jameson, “Classe e alegoria na cultura de massa contemporânea: *Um dia de cão* como filme político”, *As marcas do visível*, cit.



leitura cuidadosa do romance à procura de tais figurações nos revela que, de fato, desde a chegada de Marlow ao Congo o que ele vê em meio ao caos local e à “selvageria” dos nativos são pessoas e ambientes claramente burgueses: o estado impecável das roupas e livros do contador, a capacidade do gerente geral de, impassível em meio à desorganização, “manter a rotina”, tudo é encenação da “normalidade” burguesa que luta contra as “trevas”, face de uma eficácia tecnológica cujos objetivos econômicos são explícitos. Aos olhos de Marlow, entretanto, tal comportamento é inaceitável em seu calculismo pragmático. Daí sua semelhança à “selvageria” dos povos “atrasados”:

A terra parecia extraterrena. Estávamos acostumados a vê-la sob a forma de um monstro acorrentado e domado, mas ali ... o que víamos ali era uma coisa monstruosa e livre. Era algo extraterreno, e os homens eram... não, não eram inumanos. E para falar com franqueza, essa era a pior parte ... a suspeita de que eles não eram inumanos. Essa desconfiança ia se apossando aos poucos da nossa mente. Eles uivavam, saltavam, rodopiavam, faziam caretas medonhas .. mas o que impressionava a gente era precisamente a idéia de que eram criaturas humanas ... como nós, a idéia de que havia um remoto parentesco entre nós e aquele selvagem e delirante tumulto. Era terrível. Sim, realmente terrível, mas se fôssemos bastante honestos teríamos de admitir que havia em nosso íntimo uma sombra de receptividade à tremenda autenticidade de toda aquela algazarra, uma vaga desconfiança de que existia nela um significado que nós – tão distantes da noite dos primeiros tempos – estávamos capacitados a compreender. (CONRAD, 1994, p. 48)

No entanto, o que de certo modo enfraquece a figuração de uma estrutura de classes propriamente dita é o fato de que na descrição da “terra extraterrena”, projeta-se um conjunto de circunstâncias por demais específicas para serem generalizáveis: o próprio Marlow registra essa dúvida ao se indagar constantemente sobre o que “qualquer um” faria ao se encontrar em ambiente tão inóspito. Entretanto, é num outro lugar do romance que nos aproximamos de outro “selvagem e delirante tumulto”, possível origem daquele “remoto parentesco”. Antes que Marlow inicie sua história pode-se avistar Londres no horizonte:

Ao longe, para as bandas do oeste, no trecho superior do rio, o local ocupado pela monstruosa cidade ainda estava assinalado



agourentamente no céu – um sinistro negror à luz do sol, um clarão sinistro à luz das estrelas.
E aqui também – falou Marlow de repente – já foi um dos lugares mais sombrios da terra. (CONRAD, 1994, p. 11)

É aqui que começamos a compreender porque a desconfiança de parentesco é tão “vaga”, adjetivo que descreve o próprio conjunto de imagens do livro. Pois a distância da cidade e do centro da vida nacional significa uma delimitação do material trabalhado no romance, daí a impossibilidade de descrever a “selvageria” da vida cotidiana. Essa distância representa também um afastamento de uma estrutura de classes mais precisa e visível que incluía uma descrição do proletariado urbano e que demonstrasse um fato histórico já então visível nas imagens de miséria da cidade: que o projeto imperialista de fato não democratizou as chances de mobilidade social, mas sim fortaleceu as diferenças, a concorrência econômica e a concentração de capital.

Tal limitação das figurações do livro – a tentativa de, como afirmei anteriormente, projetar uma realidade mais “essencial” do que a estrutura de classes – pode ser vista como uma tentativa de afastamento dos fatores que provocam a divisão do público leitor: ao “ver” a representação concreta dessa “ideia”, Conrad admitiria a implosão das condições “civilizatórias” que vislumbram a estética como possível tábua de salvação e estabeleceria uma barreira entre si e seu leitor inglês. O relativo fracasso da recepção de *Coração das trevas* por grande parte do público contemporâneo de Conrad, que achou que o livro era pessimista demais, demonstra a “perspicácia” desse leitor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. **Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas**. (Col. Os Pensadores). São Paulo: Abril, 1980.
- AUBRY, Jean. **Joseph Conrad: Life and Letters**. London: Heineman, 1927.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **The Dialogic Imagination: Four Essays**. Austin: University of Texas Press, 1994.



- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política.** São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. **Obras Escolhidas III - Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRADBURY, Malcolm Bradbury. **The Modern British Novel.** London: Penguin, 1994.
- CONRAD, Joseph. **Coração das Trevas.** Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1994.
- EAGLETON, Terry. **Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës.** London: Macmillan Press, 1988.
- _____. Ideology and Literary Form. **Criticism and Ideology - A Study in Marxist Literary Theory.** London: Verso, 1995.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JAMESON, Fredric. **The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.** London: Routledge, 1981.
- _____. **As marcas do visível.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995.
- LEAVIS, F.R. **The Great Tradition.** London: Penguin, 1993.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. **Ensaio sobre Literatura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. **Teoria do Romance.** Lisboa: Presença, s.d.
- REILLY, Jim. **Shadowtime - History and Representation in Hardy, Conrad and George Eliot.** London: Routledge, 1994.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. **Texto/Contexto.** São Paulo: Perspectiva, 1973.
- THOMSON, David. **England in the Nineteenth Century.** London: Penguin, 1991.
- WATT, Ian. **Conrad in the Nineteenth Century.** Berkeley: University of California Press, 1981.
- WHITE, Andrea. **Joseph Conrad and the Adventure Tradition.** Cambridge: CUP, 1993.
- WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society.** London: The Hogarth Press, 1958.
- _____. **The English Novel: from Dickens to Lawrence.** London: Chatto & Windus, 1970.



- _____. **The Long Revolution**. London: The Hogarth Press, 1982.
- _____. **O Campo e a Cidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Writing in Society*. London: Verso, 1991.

