Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Valmir Percival Guimarães

Joseph Conrad e as arestas da ironia

Rio de Janeiro
2021

Valmir Percival Guimarães

Joseph Conrad e as arestas da ironia

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

Orientador: Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho

Rio de Janeiro

2021

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

C754 Guimarães, Valmir Percival.
Joseph Conrad e as arestas da ironia / Valmir Percival Guimarães. – 2021.
215 f.: il.

Orientador: Davi Ferreira de Pinho.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Conrad, Joseph, 1957–1924 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Conrad, Joseph, 1957–1924. Heart of darkness - Teses. 3. Conrad, Joseph, 1957–1924. Lord Jim – Teses. 4. Conrad, Joseph, 1957–1924. Chance – Teses. 5. Ironia na literatura – Teses. 6. Cinismo – Teses. I. Pinho, Davi. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 820-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

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

_____ _____
Assinatura Data

Valmir Percival Guimarães

Joseph Conrad e as arestas da ironia

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

Aprovada em 03 de novembro de 2021.

Banca examinadora:

_____

Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho (Orientador)

Instituto de Letras — UERJ

_____

Prof. Dr. Leonardo Bérenger Alves Carneiro

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

_____

Prof.ª Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira

Universidade Federal de Juiz de Fora

_____

Prof.ª Dra. Ieda Maria Magri

Instituto de Letras — UERJ

_____

Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza

Instituto de Letras — UERJ

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

"O amor é a compensação da morte." A vida, um sonho. A morte, "o despertar", disse Schopenhauer. Esta tese é dedicada para o meu estimado pai, José Ângelo Guimarães, e ao meu querido irmão, José A. G. Filho.

Também dedico este trabalho à Luana Magalhães Siqueira, tão valiosa, minha amiga, minha namorada, meu mundo.

AGRADECIMENTOS

Esta tese - naquilo que ela possa ter de melhor - deve-se à colaboração de várias pessoas, que, em ocasiões diversas e de maneiras distintas, com amizade e solicitude, participaram da sua realização. À essas pessoas meu reconhecimento. Em primeiro lugar, ao professor e orientador Dr. Davi Ferreira de Pinho, pelo apoio incondicional e pela sabedoria compartilhada. Ao Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. À professora Dra. Ieda M. Magri e ao professor Dr. Nabil A. Souza pela leitura crítica e pela astúcia dos conselhos. À professora Drª. Nícea H. de Almeida Nogueira e ao professor Dr. Leonardo Bérenger A. Carneiro, por gentilmente terem aceitado ler o meu trabalho e participarem desta banca. À Luana Magalhães Siqueira, pela paciência e apoio absolutos. À dona Aparecida de Matos Andrade e filhos. Aos amigos André Barretto, Annelizi Fermino, Alexandre Bemfica, Bruno Bastos, Bruno M. Gonçalves, Carlos Petean, Daniel Bastos, Eduardo Perdigão, Felipe Bianchi, Lucas Prates, Lígia Domingos, Marcel V. Teixeira, Marcelo R. A. Marugeiro, Marcos V. Queiroz, Marllon F. Alves, Mateus Freire, Murilo F. Chiari, Paulo V. Azevedo, Pedro Faria, Rodrigo J. de Áraujo, Rodrigo Reis, Rodrigo N. Barbosa, Tiago S. Mendonça, Tiago B. Soares e ao Wellington Costa pelo apoio e amizade. Por Fim, a todos os irmãos de vida que a família Araújo me deu, pelo acolhimento, especialmente à dona Conceição das Graças L. Araújo, minha mãe do coração, pelo amor e cuidado. Às minhas irmãs Maria, Sandra e Rosangela, ao meu irmão, Rogério Guimarães, e aos queridos sobrinhos (as). Vocês diminuem o inabitado.

[...] Everything Here Is So Dark
I Remember It As From A Dream In
The Corner Of This Time Diabolic
Shapes Float By Out From The Dark.

Per Yngve Ohlin

Dois problemas se misturam, a verdade do universo e a prestação que vai vencer.

Raul Seixas

RESUMO

GUIMARÃES, Valmir Percival. *Joseph Conrad e as arestas da ironia*. 2021. 215 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Nesta tese tenho o objetivo iluminar, na literatura de J. Conrad, um estilo ou um tom diferente do esperado. Evidenciarei que, pela ironia, o oposto do ideal de progresso passa a existir, por meio do eufemismo. Com isso, temos a valorização do leitor diante da obra de arte, afinal, a ironia não é ironia até que ela seja interpretada como tal. Para além de suas formas verbais, na Primeira Parte investigo os diferentes modos pelos quais a ironia opera. A partir disso, argumentarei que a literatura de J. Conrad dispõe de estratégias que delatam uma consciência paradoxal, consequência do ideal do Esclarecimento. Para sustentar tal argumento, como fio condutor adoto as obras *Heart of Darkness* e *Lord Jim* e *Chance.* Esta tese compreende que esses textos são marcados por um conflito insolúvel entre a impossibilidade e a necessidade de uma comunicação completa. A partir da negociação do autor com os artifícios empregados no jogo da linguagem, considero que os processos de diferenciação e de relação envolvem uma oscilação rápida entre dois significados diferentes. Nesse caso, denotação e conotação não podem ser vistas ao mesmo tempo, mas também são inextricáveis uma da outra. Por fim, aconselho que a reflexão com base no pressuposto da relação da ironia com a ação política da literatura de J. Conrad e de outros exemplos seja entendida não como causa e efeito, mas sim como um espaço discursivo que cria possibilidades para novos conceitos políticos e culturais.

Palavras-chave: Joseph Conrad. Ironia. Cinismo. Linguagem.

ABSTRACT

GUIMARÃES, Valmir Percival. *Joseph Conrad and the edges of irony*. 2021. 215 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This thesis aims to illuminate in J. Conrad's literature a style or tone different from the expected. I evince that through irony, the opposite of the ideal of progress comes to exist as euphemisms. Therefore, the reader's relationship with the artwork is valued, after all, irony is not irony until it is interpreted as such. Moving beyond its verbal forms, in the First Part of this thesis I investigate the different ways through which irony operates. Thus, I argue that J. Conrad's literature holds strategies that expose a paradoxical conscience, a result of the Enlightenment ideal. In order to sustain this argument, I adopted the texts *Heart of Darkness, Lord Jim* and *Chance* as conducting wires. This thesis offers that these texts are marked by an unresolvable conflict between impossibility and the need for effective communication. Based on the author's negotiations with the artifices he employs through language-game, I consider that the processes of differentiation and relation involve a rapid oscillation between two different meanings. In this case, denotation and connotation cannot be seen concomitantly, but are inextricable. Finally, I advise that the reflection based on the assumption of the relationship between irony and political action in J. Conrad's literature and other examples be understood not as cause and effect, but as a discursive space that creates possibilities for new political and cultural thoughts.

Keywords: Joseph Conrad. Irony. Cynicism. Language.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1– Ilustração de Marr Kisch, de *Heart of Darkness* 108

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

As seguintes abreviaturas dos títulos dos romances de J. Conrad foram utilizadas no texto da tese, a fim de identificar as citações e referências:

AF	*Almayer's Folly*
C	*Chance*
HD	*Heart of Darkness*
J	*Youth*
K	*Karain*
LJ	*Lord Jim*
N	*Nostromo*
NN	*The Nigger of the "Narcissus"*
OI	*An Outcast of the Islands*
OP	*An Outpost of progress*
PR	*A Personal, Record*
TR	*The Return*
SS	*The Secret Sharer*
AS	*The Secret Agent*
NN	*The Nigger of the Narcissus*
TU	*The Tales of Unrest*
T	*Typhoon*
UWE	*Under Western Eyes*
V	*Victory*
Y	*Youth*
WT	*Within the Tides*

SUMÁRIO

UMA INTRODUÇÃO AO CONCEITO DE IRONIA E À SUA OPERAÇÃO EM J.CONRAD 11
1 **MARINHEIRO DILUÍDO NO ESCRITOR IRONISTA: PRIMEIROS ESCRITOS** 76
1.1 ***Heart of Darkness* e *Lord Jim*** 83
1.2 **Joseph Conrad: dicotomia entre o idealismo e o pragmatismo** 91
1.3 **Joseph Conrad: interseções entre a filosofia e a literatura** 109
2 **J. CONRAD: A AMBIVALÊNCIA CÍNICA E OS ABISMOS DA LINGUAGEM** 132
3 **A AMBIVALÊNCIA ESSENCIAL DA NARRATIVA CONRADIANA** 150
3.1 **Heart of Darkness e os abismos da linguagem** 157
3.2 **Lord Jim e Chance: os abismos da linguagem** 180
ÚLTIMAS ARESTAS — CONSIDERAÇÕES FINAIS 193
REFERÊNCIAS 201
ANEXO A 211
ANEXO B 212
ANEXO C 213
ANEXO D 214
ANEXO E 215

UMA INTRODUÇÃO AO CONCEITO DE IRONIA E À SUA OPERAÇÃO EM J. CONRAD

> A conquista da terra, que significa, em grande medida, tirá-la de quem tem a cor de pele diferente ou o nariz um pouco mais achatado que o nosso, não é uma coisa bonita, quando examinamos bem. O que a redime é a ideia apenas. Uma idéia [*sic passim*] por trás dela; não um pretexto sentimental, mas uma idéia [*sic passim*]; e uma crença altruísta na ideia – alguma coisa que você pode criar, venerar e oferecer sacrifícios a ela [...] (HD, 2002, p. 16).

> Um tilintar fraco de correntes às minhas costas me fez voltar a cabeça. Seis negros avançavam numa fila, galgando penosamente trila. Eles andavam aprumados e devagar, equilibrando pequenos cestos cheios de terra sobre as cabeças, e o tilintar acompanhava o ritmo de seus passos. Traziam nos quadris trapos pretos enrolados cujas pontas curtas às suas costas balançavam de um lado para outro como caudas. Eu podia ver cada costela, e as articulações de seus membros pareciam nós amarrados numa corda; cada um trazia um colar de ferro no pescoço e todos estavam interligados por uma cadeia cujos ventres balançavam entre eles retinindo compassadamente. Uma nova detonação no rochedo me fez pensar prontamente naquele navio de guerra atirando num continente. Era o mesmo tipo de som aziago; mas esses homens não poderiam, nem com todo esforço de imaginação, ser vistos como inimigos. Eram considerados criminosos, e a lei ultrajada, como os obuses explosivos, caíra sobre eles, num mistério insolúvel chegando do mar. Os peitos magros ofegavam em uníssono, as narinas violentamente dilatadas estremeciam, os olhos cravados no alto da colina. Passaram por mim a pouco mais de um metro de distância, sem um olhar, com aquela indiferença absoluta, mortiça, de selvagens infelizes. Atrás dessa matéria bruta, um regenerado, produto das novas forças em ação, arrastava-se, desanimado, segurando um rifle pelo meio. Vestia uma jaqueta de uniforme com um botão faltando e,

> vendo um branco no caminho, levou diligentemente a arma ao ombro. Isso foi por mera prudência, pois os homens brancos eram tão parecidos de longe que ele não poderia saber quem eu era. Ele logo se tranqüilizou [*sic passim*] e, como um sorriso largo, branco e velhaco, e um olhar para a sua carga, pareceu me incluir na sociedade de seu exaltado dever. Afinal, eu também fazia parte da grande causa daqueles nobres e justos procedimentos (HD, 2002, p.28).

> Afora isso, haviam dado [*sic*] a eles, a cada semana, três pedaços de arame de latão com vinte centímetros cada; e a teoria era de que eles comprariam suas provisões com aquela moeda nas aldeias ribeirinhas. Vocês podem ver como *isso* funcionou. Não havia nenhuma aldeia, ou as pessoas eram hostis, ou o diretor – que como o resto de nós se alimentava de comida enlatada com um bode velho ocasional atirado para dentro – não queria parar o vapor por razões mais ou menos ocultas. Assim, a menos que engolissem o próprio arame ou fizessem com ele anzóis para apanhar peixes, não vejo de que seu salário extravagante poderia lhes servir (HD, 2002, p. 64).

Ao invés de introduzir esta tese por meio de antecipações das questões que norteiam este estudo, gostaria de aproveitar o espaço da introdução para mobilizar alguns textos e conceitos que me levaram a pensar a ironia conradiana. Introduzir, aqui, aponta para a inserção do leitor na conversa em torno da escrita de Joseph Conrad que busquei na crítica literária, na teoria, na filosofia, e em diálogo com outras artes, como quem introduz, sem muita cerimônia, um novo amigo a um grupo que já tem bastante intimidade.

Por conseguinte, as epígrafes desta introdução constituem uma porta de entrada neste espaço onde tantas vozes vão se encontrar para perseguir o rastro da ironia que, se chamo de conceito no título desta Introdução, só posso fazê-lo ironicamente, visto que a própria estratégia da ironia é refratária à ideia de conceituação no sentido de categorização (PINHO, 2020, p. 11-31). Afinal, o significado real da "idéia [*sic passim*] altruísta" da primeira citação de HD (2002, p.16) acima é diferente do seu valor nominal (BOOTH, 1974). Por um lado, temos a conquista imperialista com uma ideia pérfida de filantropia e solidariedade, carregada de um pretexto sentimental para intercambiar a negociação forçada entre o explorador e o

explorado. Por outro lado, de modo irônico e cínico, o deboche surge no final: "venerar e oferecer sacrifícios" (HD, 2002, p.16) a uma ideia. Com frases desse tipo o narrador (Marlow) corrobora que ali não está presente, de nenhum modo, um ato intencional para o bem do outro e como um fim em si, mas sim um pretexto comercial.

Nesta tese, esmiuço, na literatura de J. Conrad, uma tonalidade ou uma inflexão distinta do pressentido. Mostro que, pela ironia, o contrário do ideal de progresso surgirá, por meio do abrandamento. A partir daí, podemos pensar na valorização do leitor diante da obra de arte, afinal, a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal. Em outros termos, disse Linda Hutcheon (2000, p. 20), "por quem teve a intenção de fazer a ironia, se não pelo destinatário em mira". Também consideramos que não há uma compreensão correta da ironia, pois ela é considerada como um modo do não dito, não ouvido, do não visto"[1] e são essas as coisas que podem indicar ao observador — leitor — que tenha como intenção a procura por outros significados no texto. É quase como se encontrar a ironia fosse um jogo ou um processo de tradução, de identificação e de apropriação, senão de ressignificação pela heurística e pela inferência. Mesmo assim, apesar do risco, nos pautamos pelo fato de que "não há garantias de que o interpretador vá 'pegar' a ironia da mesma maneira como foi intencionada", como diz Hutcheon[2], pois esse "processo produtivo [...] de atribuição e interpretação, envolve ele mesmo um ato intencional, de *inferência*"[3].

Na segunda citação que serve de epígrafe para esta introdução, por um lado, temos "nobres e justos procedimentos" como aparência e, por outro lado, a realidade apresenta-se com o som do "tilintar fraco de correntes". O cenário criado por essas frases e pela ordem manifesta do que está ocorrendo, visto pela situação descrita, seguramente anula a condição do legalismo e, com isso, vemos que a ironia vai se tornando "observável"[4] a partir da perspectiva do narrador. O que a cena significa de fato, da mesma forma que na primeira citação, é diferente do seu significado real, especialmente em HD, pois como apresentarei nas páginas seguintes, esse mesmo narrador faz desse artifício a sua moeda de troca.

O som do domínio imperial europeu "civilizado" está presente na denúncia: "Um tilintar fraco de correntes às minhas costas". Aqui, o que está dito nasce pelo que não está dito, pois o som é inaudível para o leitor. No entanto, o barulho das correntes reverbera a

---

[1] *Ibidem.*
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem*, p. 28, grifo nosso.
[4] Cf. MUECKE, D. *Irony*. v. 13, The Critical Idiom. New York: Metheuen and Co., 1970, p. 36, *passim*.

denúncia da exploração e da desqualificação de povos colonizados por aqueles que se consideram civilizados, mas que são algozes, porém europeus. Apesar do deboche do narrador nessa citação, a ironia não tem nada a ver com o riso; essa é a ironia de Sócrates — quando pensa que ele fala sério ele está brincando, quando brinca, fala sério. Como ensina, em *Irony*, Claire Colebrook (2004, p. 06):

> O problema de ver Sócrates como a origem de ironia, e ironia como a essência da consciência ocidental, é que o conhecimento acerca de Sócrates e da ironia socrática era virtualmente inexistente nas obras medievais e renascentistas sobre ironia e retórica. Embora *Quintilianus* tenha feito referência a Sócrates, foi sua distinção entre ironia verbal, como uma figura de linguagem, e ironia como uma figura extensa de pensamento que levou a uma tradição estritamente retórica de definir ironia. A ironia era explicada por exemplos literários isolados, como os que o próprio *Quintilianus* tirou de Homero e Virgílio, e não pela complexidade da personalidade socrática.[5]

Consideramos o problema da ironia, da sua origem, de como ela se manifestou no decorrer da história e se transformou na literatura de J. Conrad, mas, no presente, ficamos "[...] sempre de olho nesse não dito e mantendo-o em mente" (HUTCHEON, 2000, p. 117). A ironia vai além de estabelecer significados duplos porque a maneira de chegar ao significado real pode diferir de pessoa para pessoa. Algumas pessoas podem tomar o significado de um valor nominal, ou seja, fora de contexto de sua comunidade discursiva, para o significado real. Os significados de valor nominal e real da ironia são altamente dependentes da cultura e, para chegar ao significado real, em primeiro lugar, deve-se procurar um duplo significado. Por exemplo, na terceira citação, quando o narrador diz sobre o "salário extravagante", no seu valor nominal, essa frase tem um duplo significado, pois a situação real é o pagamento com "arame" e "a teoria era de que eles comprariam suas provisões com aquela moeda nas aldeias ribeirinhas. Vocês podem ver como isso funcionou" (HD, 2002, p. 28). Essas são as frases ditas pelo narrador Marlow em um tom dissoluto e irônico. São esses os elementos que anulam a possibilidade de verdade para a condição real de um trabalho legal e de um pagamento justo, bem como para um empreendimento "nobre", como disse o narrador.

---

[5] Todas as traduções desta tese, quando não referenciadas na bibliografia, são de responsabilidade do autor. "The problem with seeing Socrates as the origin of irony, and irony as the essence of Western consciousness, is that the awareness of Socrates and Socratic irony was virtually absent from medieval and Renaissance works on irony and rhetoric. Although Quintilian referred to Socrates, it was his distinction between verbal irony, as a figure of speech, and irony as an extended figure of thought that led to a strictly rhetorical tradition of defining irony. Irony was explained by isolated literary examples, such as those Quintilian himself drew from Homer and Virgil, and not by the complexity of the Socratic personality".

Nessa cena, é possível ler o dito "três pedaços de arame de latão", o sarcasmo do narrador Marlow em "a teoria era de que eles comprariam [...]" e o não dito envolvo pelas "razões mais ou menos ocultas" na sua sugestão dissoluta: "engolissem o próprio arame ou fizessem com ele anzóis para apanhar peixes". Nesse ponto, a ironia apresenta a sua aresta incisiva pelo jogo entre o dito e não dito e pela sua possibilidade acomodatícia para a expressão "salário extravagante". Tudo isso abre o jogo irônico entre o dito e o não dito, ou seja, entre a ironia e o cinismo.

Dito isso, porém, se fosse o caso de tentar frisar ao invés de logo invocar um testemunho de que nesta cena, é possível ler o dito apenas pelo fato de que o conceito de ironia tem uma rica tradição no Ocidente e até hoje não é apenas discutido e debatido por filósofos e críticos literários, mas também pode ser visto em uso em toda a cultura popular. Sendo assim, é evidente que a ironia é resistente a um único ponto de vista fixo. Em *Irony* (2004), Claire Colebrook oferece uma visão geral e um contexto cultural com bastantes exemplos sobre o uso e o abuso da ironia. Os primeiros cinco capítulos tentam dar um relato histórico dos diferentes tipos de ironia: os dois primeiros estão centrados no significado filosófico original do termo, os dois seguintes estão relacionados à literatura e à ironia romântica e, o quinto, no geral, nos fornece diferentes enfoques na sua discussão. Os três capítulos finais da obra se aplicam na relação da ironia com o cômico, com o humor e com a paródia. Contudo, devemos perceber que a ironia prevalece e escapa da discussão sobre "seu" uso e abuso.

> O problema da ironia está em sincronia com o problema da política: como sabemos o que os outros realmente querem dizer e com base em que podemos assegurar a sinceridade e a autenticidade do discurso? A palavra eironeía foi usada pela primeira vez para se referir ao duplo sentido astuto nos diálogos socráticos de Platão, onde a palavra é usada tanto como pejorativa - no sentido de mentira - quanto afirmativamente, para se referir à capacidade de Sócrates de ocultar o que ele realmente intenciona dizer. Foi essa prática de ocultamento que abriu a tradição político-filosófica ocidental, pois é pela arte de brincar com o sentido que os interlocutores de um diálogo são compelidos a questionar os conceitos fundamentais de nossa linguagem (COLEBROOK, 2004, p. 1-2).[6]

[6] "The problem of irony is at one with the problem of politics: how do we know what others really mean, and on what basis can we secure the sincerity and authenticity of speech? The word eironeia was first used to refer to artful double meaning in the Socratic dialogues of Plato, where the word is used both as pejorative — in the sense of lying — and affirmatively, to refer to Socrates' capacity to conceal what he really means. It was this practice of concealment that opened the Western political/philosophical tradition, for it is through the art of playing with meaning that the interlocutors of a dialogue are compelled to question the fundamental concepts of our language".

"Duas notas tocadas juntas produzem uma terceira nota que é, ao mesmo tempo, ambas e nenhuma delas", disse McCraken (1991, p. 7 *apud* HUTCHEON, 2000, p. 93). Em *Teoria e política da ironia* (2000), Linda Hutcheon rejeita a definição tradicional de ironia como antífrase, como dizer o oposto do que se quer dizer. Em vez disso, ela considera a ironia como um processo semanticamente complexo para relacionar, diferenciar e combinar significados ditos e não ditos resultando no terceiro significado, ou a "terceira nota". A existência de uma comunidade interpretativa, como denomina Hutcheon, é de fundamental importância para a compreensão do enunciado irônico. O processo de discernimento e associação abrange uma variação ligeira entre dois conceitos distintos; nesse caso, o sentido literal e o sentido figurado não podem ser compreendidos ao mesmo tempo. Hutcheon compara isso à famosa imagem — ambígua — representando, a depender do ponto de vista, tanto uma figura de um coelho quanto de um pato (2000, p. 92). Quando o dito e o não dito trabalham juntos, surge algo novo: o cinismo. No dito e o não dito, quando mantidos em suspensão, como óleo e água, ocorre a expansão dos significados das palavras; com isso, também ocorre a impossibilidade de um significado unívoco e estável. Daí a importância de enfatizar a ideia da instabilidade da ironia, de Wayne Booth, no ano de 1974, em seu livro *The Rethoric of Irony*, sobretudo, na parte três, capítulos oito e nove. Em linhas gerais, com o foco na resposta do leitor a um texto irônico, Booth afirma que quatro etapas são necessárias para uma correta interpretação da ironia: (1) rejeitar o significado exato como insustentável; (2) ponderar uma série de significações alternativas, compreendendo a probabilidade de o locutor ser mal informado; (3) com relação à atitude do falante, fazer deduções a respeito das suas atitudes e conhecimentos e (4) deliberar, com base nas hipotéticas atitudes desse sujeito, qual das várias possibilidades no passo dois tem mais confiabilidade.

Baseando-se no conceito de gênero do discurso apresentado por Mikail Bakhtin e no trabalho sobre a ironia, de Wayne Booth, Hutcheon (1994) argumenta que a ironia depende fortemente do conhecimento compartilhado dentro do que ela chama de comunidades discursivas. Existe uma relação vital entre ironista, intérprete e contexto cultural que permite que a ironia aconteça. A título de exemplo, ela fala sobre uma visita a uma mostra de arte na Alemanha, na qual ela perdeu as intenções irônicas do artista. Após vários anos morando naquele país, ela revisitou a exposição e tirou muito mais proveito dela por causa de seu conhecimento interno da cultura alemã contemporânea. Ela também sugere que a falta de contexto compartilhado pode criar situações em que a ironia falha.

Todavia, em outro exemplo Hutcheon cita a exposição "Pelo Coração da África", aberta ao público entre o final do ano de 1989 e agosto de 1990, no Museu Real de Ontário,

em Toronto. Tratava-se de uma mostra completa da coleção africana do Museu, "mas o que começou com boas intenções terminou com um piquete da comunidade afro-canadense" (HUTCHEON, 1994, p. 250). A partir desta experiência, a autora mostra o quanto essa exposição foi mal interpretada. Em ambos os exemplos, fica evidente que alguns problemas merecem mais respeito do que outros, afinal, usar de uma linguagem irônica para tratar do colonialismo é um grande risco.

A ironia, por se tratar de uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem, demanda que, no caso canadense, se o Museu tivesse sido tratado como um texto cultural pela grande maioria dos seus visitantes: "a ideia é que o "metatexto" tornaria visível ao público as maneiras de como ler e entender uma exibição como um 'texto' [...]". A reflexividade torna-se tiroteio caso qualquer uma das três citações que abrem essa introdução seja interpretada sem levar em conta a autoconsciência interna com vistas a uma libertação das próprias amarras do conceito de significado e representação entre o que está dito e o que não está dito, entre o que é irônico e cínico.

No exemplo citado por Hutcheon, temos uma relação ecoante com o nome da exposição "Pelo Coração da África" e com o nome do livro, "O coração das trevas". A autora aprofunda a sua discussão na exposição, mas, infelizmente, não discute o texto de J. Conrad. Apesar disso, ela cita uma excelente perspectiva interpretativa (como indicação) de "O coração das trevas" de Mariana Torgovnick, em *Gone Primitive* (1990), de cunho aventureiro e que vai sugerir "uma perspectiva aventureira/imperialista ou uma crítica a ela" (HUTCHEON, 1994, p. 261). Concluindo, interpretar "Pelo Coração da África" pela perspectiva aventureira não foi a intenção da curadoria do Museu, mas sim uma confusão considerável sobre a compreensão dessa ideia. Da mesma forma que a curadoria do Museu, J. Conrad quando escreve sobre esses temas, em minha opinião, busca explorar atitudes do passado, mas não, nem por um momento, sugerir apoio ideológico ou muito menos racista. Digo isso pois não posso concordar com a tese racista a respeito de HD.

Para Edward Said (2011), a novela conradiana é um relato vivo sobre as ações coloniais. Said também não deixa de mencionar a controvérsia apontada pelo escritor nigeriano Chinua Achebe (1977); para Achebe HD é um relato do racismo do próprio autor. "Seu [Conrad] racismo óbvio, no entanto, não foi abordado. E já está na hora de ser."[7] Como vemos, as declarações de Achebe estão muito mais no âmbito da política do que da crítica

[7] "His obvious racism has, however, not been addressed. And it is high time it was." Chinua Achebe. In: BLOOM, 2009, p.80.

literária. Achebe (1977), afirma que HD é um exemplo do hábito ocidental de colocar a África em contraposição com a Europa, em outros termos, é um modo de apresentar a África como um lugar de negações em comparação com o próprio estado gracioso da espiritualidade Europeia. Para o escritor nigeriano, HD projeta a imagem da África como o outro mundo, a antítese da Europa.

Além de admitir HD como um relato vivo da experiência colonial europeia na África, Said (2011) afirma que Conrad, da mesma forma que Marlow e Kurtz, estava dentro da mentalidade da dominação imperial e, portanto, para o autor não era possível imaginar nenhuma possibilidade fora dela; isto é: Conrad só conseguia imaginar africanos sendo governados por europeus. "As provas culturais e ideológicas de que Conrad estava errado em sua posição eurocêntrica são consideráveis e impressionantes" (SAID, 2011, p.70).

Entendo que a forma como os africanos são descritos nesse livro enfatiza a sua exploração e a forma como os europeus os veem. Embora as mesmas pessoas que chamam Conrad de racista acreditem no direito do leitor de desconstruir o texto, elas parecem querer que o leitor veja o óbvio: o fato de Kurtz ter se tornado selvagem e os chamados europeus civilizados terem agido selvagemente contra os africanos demonstra que há uma falsa dicotomia no coração da obra (WATTS, 1983).

Cedric Watts, no seu ensaio *A Bloody Racist: About Achebe's View of Conrad* defende HD como um romance anti-imperialista, sugerindo que parte de sua grandeza está no poder de suas críticas ao preconceito racial. Em HD, Marlow medita sobre a empresa e seus representantes. Esse narrador percebe que aqueles que se consideravam pessoas civilizadas — brancos europeus — não eram muito bons em se organizar, por exemplo, no sentido em que eles gastavam muito tempo conspirando uns contra os outros, produziam um falatório mesquinho e eram dissimulados. Esses brancos escondiam sua selvageria atrás de uma fina camada de protocolos civilizados — a maneira como se vestiam é também um bom exemplo disso.

Ainda em relação à exposição controversa no Museu de Toronto, Hutcheon evidencia no seu texto a falta de compreensão e os perigos tanto da falta de contexto compartilhado, quanto da falta de cuidado com relação ao trato de alguns problemas sérios, como o colonialismo. Para a autora "[...] ambiguidades tornadas possíveis pela estratégia retórica geral de circunlocução [...] permitiram até que uma visitante sugerisse que, para ela, esse cenário doméstico era um *tipo de humanização da experiência do imperialismo*" (1994, p. 266, grifo nosso). No entanto, sabemos que no texto de HD não temos a sugestão de nenhum "tipo de humanização da experiência do imperialismo". Pelo contrário: nesse caso, tanto na

exposição “Pelo Coração da África” quanto no texto HD J. Conrad há a presença de ambiguidades. No primeiro exemplo, pela própria proposta de ver a exposição como um texto, esse pressuposto, a partir de suas intenções irônicas, não conseguiu se fazer valer por completo. Já no texto de HD, as palavras de Marlow se anulam de acordo com a “ironia observável” (MUECKE, 1970, p. 36) na situação e no cenário descritos pelo narrador.

Nesse último caso, o paradoxo se relaciona ao cenário catastrófico de repressão imperial e ao disfarce da ideia desagradável que isso representa. Nesta tese, esse fingimento é compreendido por meio das expressões mais suaves utilizadas por Marlow, as quais fazem com que as quinas incisivas da ironia surjam, nesse caso, a ambiguidade entre o que Marlow diz e o que de fato acontece, criando condições para que a terceira nota torne se evidente. Todavia, para que isso faça sentido, devemos considerar especialmente a valorização do leitor na sua relação com a obra de arte, sem deixar de lado o conflito insolúvel “entre a impossibilidade e a necessidade de comunicação completa” (SCHLEGEL, 1971) por parte do autor. Contudo, o dito e o não dito mais uma vez se fazem presentes, no sentido de que “não há garantias de que o interpretador vá pegar a ironia da mesma maneira como foi intencionada. [...] esse processo produtivo, [...] de atribuição e interpretação, envolve ele mesmo um ato intencional, de inferência” (HUTCHEON, 2000, p. 28).

Para clarificar o nosso raciocínio acerca da ideia da construção de uma terceira nota, seguindo a metáfora musical de McCraken (1991, p. 7 *apud* HUTCHEON, 2000, p. 93), que em nosso caso, a partir do entendimento da ironia, como prática de um exercício da poíesis, a chamamos de cinismo, talvez seja o caso de relembrarmos o trato crítico que Sören Kierkegaard (1971) tem para com o pensamento romântico, especialmente no que diz respeito à progressão dialética desse autor, pois ela nos inspira a pensar o método kierkegaardiano de modo a contribuir para a formulação de nossa síntese. Nesse sentido, em vias de uma introdução, é preciso dizer que, nesta tese, tanto o antídoto do romantismo como o próprio romantismo nos são úteis. Eles nos servem para balizar nossas ideias e também para a aproximação heurística de conceitos, tanto do trato da filosofia quanto da literatura de Joseph Conrad, além de outros autores que, de algum modo, enriquecem o diálogo com esse grande autor da língua inglesa cuja obra, infelizmente, ainda recebe pouca atenção acadêmica na língua portuguesa.

Kierkegaard (1971), por meio de uma progressão dialética, apresenta etapas e/ou “estádios” existenciais. Para tanto, ele utiliza-se de pseudônimos, os quais, em sua estética, tornam-se representantes do que o autor nomeia de o “estádio” da estética, da ética e do religioso. A rigor, a fase estética da existência é caracterizada pelo seguinte: a imersão na

experiência sensorial; a valorização da possibilidade sobre a realidade; a fragmentação da experiência do sujeito; do niilismo; da ironia; do ceticismo e da fuga do tédio.

Para todos os efeitos, a literatura de Kierkegaard, além de ironicamente criticar o romantismo alemão, também recorre a personagens medievais distintos, tais como: Dom Juan, Fausto e o Judeu Errante. Em um sentido mais amplo, pode-se afirmar que a estética kierkegaardiana encontra a sua forma mais sofisticada no *Diário de um sedutor* (1971). Johannes, o sedutor do diário, no entanto, difere do sedutor *Dom Giovanni*, de Mozart, e também do *Dom Juan*, de Moliére. Dom Juan é um personagem libertino, afinado no mau-caráter. Já *Dom Giovanni* não teria o caráter hipócrita de *Dom Juan*, no entanto, não deixa de ser um enganador que é, sobretudo, seduzido pelo feminino. Portanto, Johannes de Kierkegaard é um esteta reflexivo, que ganha prazer sensual não no ato de sedução, mas na possibilidade de sedução. Seu objetivo real é a manipulação de pessoas e de situações.

> Porque embora a minha intenção seja fazê-la gravitar na minha direção, é, contudo, também necessário que ela não tombe pesadamente, mas como um espírito que gravita para outro espírito. Embora ela deva pertencer-me, [...]. Ela nunca deverá constituir para mim uma prisão física, nem uma obrigação moral. Entre nós dois, apenas deve reinar o efeito próprio da liberdade. Ela deve ser suficientemente leve para que eu possa erguer com o braço estendido (KIERKEGAARD, 1971, p. 85).

A perspectiva estética transforma a monotonia cotidiana em um mundo vivamente poético pelo fato de que o esteta usa de artifícios, arbitrariedade, ironia e imaginação deliberados para recriar o mundo a sua própria imagem. Nesse caso, a motivação principal para o esteta é a transformação do tedioso no atraente. Do ponto de vista da ética, sabemos que esse tipo de esteticismo é criticado como vazio.

No entanto, Kierkegaard (1971) não queria abandonar a estética em favor da ética e do religioso. Sabemos que ele foi um filósofo vinculado à teologia e o seu ideal de vida era o estádio religioso. Contudo, o que se percebe é a impossibilidade de se viver nesse estádio religioso que, para Kierkegaard figurava como o real, pois, a todo tempo, o religioso se insere no estético e no ético. Como se pode ver, o filósofo anula tanto a estética quanto a ética, muito embora ele preserve a síntese de ambas no terceiro estádio, o religioso. Em relação à estética, no estádio religioso, Kierkegaard preserva o censo de possibilidades infinitas da imaginação. É como se ele produzisse uma terceira nota, pois a estética e a ética precisam, em sua síntese, serem preservadas para assim fazer surgir o religioso — que é, ao mesmo tempo, a síntese tanto da ética quanto das várias possibilidades de imaginação permitidas pela estética. No entanto, não há uma dialética, pois não temos a ideia de síntese; por isso, se trata

de um pensamento mais dialógico. Não obstante, a ironia aparece enquanto um tropo de pensamento e como estratégia narrativa que pressupõe inevitavelmente uma cisão da subjetividade ou um trabalho de reflexão da própria linguagem.

No sentido mais comum, a ironia é o oposto do que parece ser, daquilo que está sendo dito. No caso da ironia romântica, temos um jogo de camadas superpostas, jogo tanto da linguagem quanto do próprio sujeito. Esse jogo tem algo de quebra-cabeça, dependendo daquele que o usa. Assim, cada autor leva a ironia a lugares imprevistos, de acordo com as suas próprias inquietações. No romantismo, a ideia de ironia está vinculada à de reflexão que, por sua vez, não se desvincula das ideias de criação e de intuição — esse jogo paradoxal atravessa todo o romantismo. Desse modo, como já se disse, surge a crítica ao romantismo, afinal, em *Diário de um sedutor* (1971) Kierkegaard ironiza a ideia de sistema filosófico: para ele, há um processo de crítica da própria ideia de autor. Sendo assim, Kierkegaard acredita em três estágios da existência e o estádio estético seria, por excelência, o estádio em que a ironia se expressa. A criação dos heterônimos é uma tentativa estética de viver poeticamente; a ideia de ironia possibilita a ideia de uma existência poética.

Sem excluir o real, ele transfigura a estética do mundo real para o ideal, que é a transubstanciação religiosa do mundo finito em uma reconciliação do real com o infinito. No entanto, sua ênfase perpassa uma comunicação indireta, tendo por base a semiologia da invisibilidade (ausência), que deve ser considerada significativa. Assim, "a ausência seduz a presença, pois, a semiologia é inversa e isso sugere o mínimo de reversibilidade que acaba com toda oposição ordenada" (BAUDRILLARD, 1992, p. 119), ou melhor, a ausência de sentido para a existência ou do "sentido colocado no instante" (GRAMMONT, 2003, p. 17). Portanto, Johannes de Kierkegaard (1971) não engana nem ao outro, nem a si mesmo. O efeito de espelho para ele se torna-se o próprio "prazer da sedução". O jogo com o próprio desejo e não a emoção do desejo é a "alegria secreta" do sedutor.

Já para Marlow de HD, o jogo de sedução tem a ver com sua relação com seus ouvintes no rio Tâmisa. O protagonista de Conrad nesse romance engana ao outro, mas não a si, pois ele sabe o que faz e continua fazendo. Continua, pois, ainda no Tâmisa, o seu relato é sempre preocupado em esquivar-se e o seu egoísmo é evidente tanto nas três citações do início deste capítulo — a ironia torna-se observável pelo horror e pela indiferença —, por exemplo, quanto na sua forma de lidar comparativamente com os romanos a fim de justificar a ideia da colonização, afinal, o que o "redime" é a ideia apenas: "[…] uma idéia [*sic passim*]; e uma crença altruísta na idéia [*sic*]" (HD, 2002, p. 16), diz esse personagem.

Para Luiz Costa Lima, esse ponto da história de HD acena sobre uma justificação "apriorística por" parte de "Marlow do horror" daquilo que ele "ainda contará"(2003, p. 215). Em uma medida desmedida, o "narrador interposto" faz surgir o "desvio" das "suspeitas do leitor inglês"; muito "embora" Conrad "não fosse falar da colonização britânica, a homologia seria imediata. A prudência, então, aconselhava neutralizar o quanto possível a contundência do relato", escreveu Lima (2003, p. 214). A racionalização como resposta ao pensamento.

Dito isto, enquanto metatexto, o leitor deve considerar que J. Conrad precisa oscilar entre o dito e o não dito; com isso o autor sugere um jogo que além de irônico é cínico. Desnecessário dizer que o excesso de pensamento dos românticos não excluía a emoção e a intuição, daí o paradoxo inerente a essa estética, sendo a ironia um artifício literário próprio desse contexto. A partir disso, podemos inferir que J. Conrad distancia-se criticamente da sua obra e, ao mesmo tempo, nela introduz esse ato de distanciamento – em HD esse jogo paradoxal atravessa todo o romance por meio da reflexão do autor, essa reflexão atrelasse tanto às suas ideias de criação quanto ao seu jogo de linguagem. Em *Irony* (2004), Colebrook afirma que a ironia, pela própria simplicidade de sua definição, torna-se curiosamente indefinível. Por isso, para a compreensão desse jogo é necessário pensar em J. Conrad através do processo de releitura irônica, pois é assim que o seu texto irá "significar algo diferente do que diz explicitamente" (COLEBROOK, 2004, p. 5).[8]

Retomando, a ironia Socrática, frequentemente empregada por Sócrates nos diálogos iniciais de Platão, é uma forma indireta de comunicação. Ela aparece principalmente para elogiar as habilidades de seus interlocutores, ao mesmo tempo em que esses elogios revelavam a ignorância deles. Para essa tese, a ironia é uma mensagem ou um evento com níveis de significado — seu "valor de face" e "o que realmente significa". Por um lado, há a aparência e, por outro, a realidade.

Marlow de HD não diz algo e deseja dizer o contrário. Sua ironia é uma prática verbal diferente da de Sócrates: não é ético-pedagógica, mas complexa e cheia de dissimulação. Com esse artifício, J. Conrad visa ao distanciamento das posições fixas e ao (re)questionamento de valores e definições da sensibilidade europeia do século XIX diante do horror do empreendimento colonialista na África, ou melhor, no Congo Belga, na época considerado o quintal do Rei Leopoldo, como mostra a caricatura do Francis Carruthers Gould, de 1906 no anexo A desta tese.

---

[8] "meaning something other than what it explicitly says, characterises much of what counts as literary criticism".

David Muecke,[9] em *Irony* oferece uma investigação detalhada da natureza da ironia e do sarcasmo, o autor apresenta os principais pontos da ironia impessoal, da ironia autodepreciativa, da ironia ingênua, da ironia da autotraição, da ironia da simples incongruência, da ironia dramática, da ironia geral e, por fim, da ironia romântica. Neste texto, Muecke também ensina ao leitor que diferentes tipos de ironia possuem diferentes sentimentos ou cores e que por isso, estes diferentes tipos de ironia podem não ser experimentados.

A princípio, entendo que o afeto, a sensibilidade, em determinados casos, pode ser parte daquilo que nos dá pistas da presença da ironia. A partir disso, a repetição de experiências passadas, sentidas através do efeito da ironia, pode ser parte do motivo pelo qual a ironia tende a unir e a dividir seus criadores e observadores. Vale lembrar que Wayne Booth (1974) afirmou que a ironia é a marca distintiva da boa literatura no século XX. Outros apontaram a tendência da ironia de levar ao elitismo, pois haverá um grupo de pessoas que não compreenderá o verdadeiro significado de uma mensagem ou evento irônico, enquanto outro grupo irá compreender e desprezar o primeiro (COLEBROOK, 2004, p. 19-20, *passim*).

Proposições da metáfora, como a teoria dos atos de fala, também estão intimamente relacionadas à ironia, na medida em que levam em apreço a lógica da intenção e dos meios de comunicação social — um meio faz o que queremos que ele faça (enviar ironia), mas também só nos permite fazer o que é aceitável dentro desse meio (limita o tipos de ironia possíveis). A ironia também é um instrumento eficaz de retórica, pois ao mesmo tempo pode defender um ponto e mostrar as falhas de outro. Portanto, um mestre da ironia é necessariamente um mestre da mimese, pois é preciso primeiro estar familiarizado com o argumento ou a imagem que se deseja denunciar. Embora a distinção nem sempre seja clara, a ironia difere de outras formas de comunicação com significados duplos, como metáfora e alegoria, porque não elimina inteiramente o significado de valor nominal (BOOTH, 1974, p. 22). Mesmo com o sarcasmo completo, que visa a dar um sentido diretamente antitético ao apresentado. O sentido original não pode ser descartado sem perder o sentido da ironia. É comparando esses dois significados que o grau ou o tipo de ironia podem ser percebidos. Às vezes, o terreno pode ser tirado de baixo de nós quando a ironia visa criar objetividade completa e ficamos sem saber o que fazer. Alguns veem a condição pós-moderna e o desconstrucionismo

[9] Cf. MUECKE, D. *Irony*. v. 13, The Critical Idiom. New York: Metheuen and Co., 1970, *passim*.

incorporando essa perspectiva (COLEBROOK, 2004, p. 20-1, 177-8). Outras vezes, a ironia pode ter como objetivo fazer um ponto, como na sátira moralista. Um exemplo desse tipo de ironia é *A Modest Proposal: For Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Public*, de Jonathan Swift (BOOTH, 1974, p. 105-20). Trata-se de um panfleto satírico escrito por Jonathan Swift, em 1729. A proposta modesta, cuja ironia passou despercebida por muitos ao tempo de Swift, intentava resolver o problema da pobreza e da fome na Irlanda por meio da venda dos bebês pobres como uma iguaria para os ricos. Em termos comparativos, mas não iguais, nesta tese apresentamos, no Anexo D, um desenho de Sambourne, do ano de 1906. Na legenda da imagem podemos ler: "Na bobina da borracha"[10]. Essa ilustração é satírica e representativa de uma dramática situação na África do final do XIX e início do XX, no Estado Livre do Congo. Nesse desenho em que o Rei Leopoldo II da Bélgica é transformado em uma cobra cujo corpo constitui a própria bobina de borracha aprisionando o coletor congolês, a forma de representar a opressão da Europa na África é impressa de forma diferente da do texto de HD, isso é fato. No entanto, também marca um ponto político, pois opera do mesmo modo como sátira de Swift, no século XVIII.

Diante dessas afinidades, em linhas gerais, o desenho sobre a África representa a exploração de borracha junto à injustiça que envolve esse procedimento, que tem como sustentação a desculpa de levar a civilização — civilidade — aos africanos. Outro exímio exemplo é o apresentado por Hutcheon, da exposição no Museu Real de Ontário, em Toronto, que mostra a

> fotografia tirada por um missionário de uma mulher branca (de pé e nomeada) observando algumas mulheres negras (agachadas e sem nome) lavando roupa e sua legenda – "Tirada na Nigéria por volta de 1910, esta fotografia mostra a missionária, senhora Thomas Titcombe, dando às mulheres africanas 'uma aula de como lavar roupas'. A mão-de-obra africana era o principal sustento da economia das missões". Para a interpretação dada no folheto de Coalizão "Os africanos não sabiam lavar antes da chegada dos europeus?" (HUTCHEON, 2000, p. 271).

Esse último exemplo é bastante apropriado para pensar o fato de que "a compreensão da ironia nunca foi algo simples"[11].

Voltamos para a imagem do Anexo D, na tentativa de estabelecer uma conexão a partir de como essas imagens podem atuar no imaginário e na compreensão daquilo que é,

---

[10] "In the rubber coils".
[11] *Ibidem*.

para o público atento, tanto na obra de J. Conrad quanto no desenho de Sambourne, e até mesmo nas intenções irônicas da curadoria do Museu, compreendido de forma bem diferente da dos missionários quando fizeram o registro da fotografia e pensaram na legenda. No Anexo D, o que não está dito no desenho é irônico e o que está dito é satírico e agressivo, porque o não dito, o implícito, corresponde ao deboche do indivíduo europeu com seu propósito de pseudocivilidade. Em troca, literalmente, o dito no desenho está representado pela violência na face do africano explorado. Além desses traços, Sambourne também apresenta, em detalhes, o espanto da figura feminina com uma criança no colo no flagrante de uma situação fantasiosa entre uma serpente e um homem. O humor ácido está pautado pela ironia e o desenho pode ser entendido como naturalmente extravagante e inconsequente, visto que sua crítica se fundamenta no absurdo da cobra e no ilógico da sua cabeça representada em alusão ao rei Belga.

O desenho tem de ser lido como um texto para que a ironia surja por meio da sátira, do deboche e da escravização do africano. No primeiro caso, o ensaio satírico apresenta uma realidade também opressora: a fome na Irlanda no século XVIII. Swift procura mostrar ao leitor a questão da amargura do ser humano de seu tempo, a faceta da miséria e até do canibalismo infantil, o escárnio e um recurso estilístico, o eufemismo. Assim, ele usa da ficção para apresentar e distinguir eventos que chocam a compleição do leitor com tamanha riqueza de detalhes. Nesse sentido, tanto a sátira de Swift quanto o desenho de Sambourne são contrapontos do mesmo ponto com o texto de HD. Tanto o texto do XVIII quanto os textos do XIX e XX, de diferentes formas, denunciam a injustiça e a opressão social — o primeiro com o uso do eufemismo, o segundo, também por meio do eufemismo e pelos abismos da linguagem e, por fim, o terceiro, pela imagem explícita de uma violência não velada, algo que não ocorre em HD, sobretudo se dependêssemos somente do que é dito pelo personagem Marlow.

Enquanto a ironia é geralmente vista como uma forma de comunicação entre duas pessoas, ela também pode ter agente ou transmissor e simplesmente surgir da observação. A isso Muecke denomina "Ironia Observável"[12] (1970, p. 36). Por exemplo, um ex-capitão do exército brasileiro, eleito presidente do Brasil no ano de 2018, ao visitar o Centro de Treinamento Paralímpico Brasileiro, em São Paulo, resolve fazer flexões juntamente a jovens alunos do curso de Educação física da Polícia Militar. A ironia da situação observada, na minha opinião, é que esse ex-capitão teve um desempenho comparável ao seu governo. Isso

[12] "Observable Irony".

pode parecer irônico para alguns, afinal, sabemos que o capitão, com esse ato, (não?) está tentando enviar uma mensagem. Neste caso, a aparência de que esse ex-capitão conseguiria fazer as flexões, por se tratar de um teste de resistência, contrasta com a realidade de ele não conseguir fazê-lo. Mesmo no caso de ironia observacional, pessoas diferentes podem desfrutar do mesmo sentimento de ironia por causa do condicionamento cultural. A ironia é um fenômeno que pode ser vivenciado por qualquer pessoa, mas para que as pessoas possam compartilhar uma experiência de ironia ou para um autor esperar certa reação à ironia, sua interpretação deve se tornar parte da cultura. Portanto, para entender o uso da ironia em um determinado tempo, ou para ver como chegamos à ironia que temos hoje, é preciso estar familiarizado com suas diferentes formas ao longo da história. Um dos primeiros e mais conhecidos usos da ironia está em Sócrates, como visto nos diálogos de Platão, normalmente chamada de "Ironia Socrática". O diálogo socrático ou diálogo platônico geralmente começa com Sócrates professando sua ignorância sobre o assunto. Ele faz perguntas aos outros personagens, resultando em uma compreensão mais completa do tema. Os diálogos geralmente têm o nome da peça-chave interrogada por Sócrates, como em *Protágoras*, onde este famoso sofista é questionado sobre as suas opiniões sobre a retórica. O diálogo tem relações óbvias tanto com a forma dramática como com a argumentação. Nos diálogos, os personagens falam de formas adequadas não apenas, às suas próprias opiniões, mas também a seus estilos de fala. Dessa maneira, nesses diálogos, temos quatro elementos: o enredo ou a oscilação da conversa, os agentes em seu aspecto moral: etos, o raciocínio dos agentes: *dianoia*, e seu estilo ou dicção : *lexis* (MURPHY, 1983, p. 30). Os diálogos também são uma forma de raciocínio dialético, um ramo da lógica com foco no raciocínio em questões filosóficas onde a certeza pode ser inatingível, mas onde a verdade é buscada com alto grau de probabilidade. Essa forma de argumento é chamada de *Elenchus* e pode ser observada no diálogo *Euthyprho* (PLATO, 1954, XV). A técnica de Sócrates produz ironia ao mostrar que os argumentos que seu oponente apresenta não podem ser considerados pelo valor de face. Embora não seja uma técnica totalmente negativa, esse tipo de ironia não constrói argumentos verdadeiros ou falsos e, assim como a ironia pode mudar percepções por meio da repetição, Sócrates constrói seus argumentos, neste caso, indutivamente (PLATO, 1954, XV). Observe que Platão não usa a palavra ironia para descrever essa técnica, pois esse é um conceito posteriormente atribuído a Sócrates por Cícero, Quintiliano e outros (MUECKE, 1970, p. 17). Além disso, a ironia foi usada apenas para descrever a estratégia verbal de Sócrates, e somente após o Renascimento seu comportamento também foi visto como irônico (COLEBROOK, 2004, p. 2). Em toda a Europa medieval e renascentista, a ironia era

considerada o oposto do que se pretendia dizer.[13] Norman Knox (1961, n.p.) mostra como apenas no século XVIII a palavra se tornou mais amplamente usada na literatura sendo desenvolvida em várias formas, como a sátira. Com a ascensão do Romantismo, na segunda metade do século XVIII, o conceito de ironia adquiriu novos significados. Enquanto antes a ironia era algo dirigido por alguém a alguma pessoa, agora pode ser algo "não intencional, observável e representável na arte"[14] (MUECKE, 1970, p. 19). Em vez de ser um ato, uma visão irônica da vida pode ser um compromisso autoconsciente. Kierkegaard, mais tarde, incorporou essa ideia de uma visão irônica da vida em sua filosofia. Um pouco antes, o filósofo alemão Friedrich von Schlegel desenvolveu uma compreensão dialética da ironia em seu *Dialogue on Poetry* (1968)[15]. O usuário ou observador da ironia vai de um estado fechado a um aberto, ou de um entusiasmo ingênuo a uma visão crítica. Como o homem é um "ser finito que se esforça para compreender uma realidade infinita"[16], suas produções serão igualmente limitadas ao tentar expressar um ideal ilimitado (MUECKE, 1970, p. 23). A ironia é algo que o artista romântico deve tentar cultivar, pois ela permite ao artista infundir seu próprio ser em sua obra.

O século XX testemunhou muitas tentativas de formular a ironia como um conceito coerente. Críticos literários como Muecke e Wayne Booth criaram inúmeros nomes que descrevem diferentes tipos de ironias e diferentes maneiras de usar a ironia. Classificar e rastrear a história da ironia não apenas elucida o conceito, mas também mostra como ele varia ao longo do tempo, por isso, consegue desdobrar em seus significados. Claire Colebrook (2004), assinala que essa maneira moderna de olhar a ironia mantendo dela certa distância e pensando no seu uso em contextos descontínuos é, em si, uma atitude irônica, porque ao fazê-lo vemos a "verdade"[17] do passado sem a ela nos apegar (2004, p. 3-4). Mesmo que tenhamos que olhar para a ironia através de suas próprias lentes, a busca por seu significado fornece uma visão profunda sobre as maneiras como as pessoas veem sua própria existência.

***

> Os golpes da vida não tinham mais ação sobre sua (Brierly) satisfeita alma do que o arranhar de um alfinete sobre a parede lisa de um rochedo. Quando eu o olhava, ao

[13] *Ibidem*, p. 9.
[14] "unintentional, observable, and representable in art".
[15] Cf. SCHLEGEL, F. Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms. Tradução de Ernst Behler e Roman Struc. University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 1968.
[16] "finite being striving to comprehend an infinite reality".
[17] "truth".

> lado do magistrado pálido e apagado que dirigia os debates, a complacência que se exteriorizava em toda a sua pessoa se apresentava a mim (Marlow), como ao resto do mundo, *sob a forma de uma superfície dura como o granito. Pouco depois ele se suicidou* (LJ, 2006, n.p., grifo nosso).[18]

Considerado um dos grandes romances da literatura inglesa, LJ foi publicado de forma seriada na revista *Blackwood*, entre 1899 e 1900, ano no qual é publicado em forma de livro. A obra aborda aquelas questões ameaçadoras que assustam o espírito humano, assuntos que não ousamos admitir para nós mesmos, muito menos para os outros. Nesse romance, Marlow é um capitão do mar, vinte anos mais velho que Jim. Quando Marlow o vê pela primeira vez, Jim estava sendo julgado por deserção e Marlow tem certeza de que Jim tem uma tendência à covardia em sua natureza. Mais tarde, porém, Marlow começa a se identificar com Jim e, finalmente, torna-se profundamente solidário a ele. Todavia, a avaliação final do capitão do mar sobre Jim é de que ele é "um de nós". É sobre isso que falaremos: ele é "um de nós", ou um deles? Quem são eles?

LJ explora a natureza da coragem, o impacto duradouro dos erros cometidos em um instante, a indiferença do universo diante da insignificância do homem, as complexidades de falar a verdade e a impossibilidade de conhecer verdadeiramente a si mesmo ou ao outro. Por exemplo, na citação acima, Marlow constrói uma imagem de Brierly como um homem impermeável à reivindicação destrutiva do mundo. Esse narrador, ao mesmo tempo em que consolida a imagem de Brierly, ele consegue enfraquecer as expectativas do leitor no momento que revela o seu suicídio, de forma discreta. Ao que tudo indica, Brierly levou uma vida exemplar como um marinheiro e seu futuro parecia cheio de promessas. Ele presidiu como juiz no julgamento de Jim por abandonar o *Patna* e, conforme o julgamento avançava, ele se identificava tão intensamente com Jim, por isso começou a ter medo que algum dia ele também pudesse cometer o mesmo erro. Brierly pôs em ordem os seus afazeres e, num instante, cometeu suicídio, pulando no mar. Na economia narrativa do conjunto, a concentração sobre essa passagem é para evidenciar as reações opostas em relação ao personagem Brierly, porque temos o uso de termos que aludem a sua suposta resistência. No entanto, quando percebemos o seu suicídio, podemos também observar o reflexo disso sob outros olhos. "O que acontece quando o não dito não se fricciona com o dito de maneira produtiva e sedutora, quando apenas o declarado é percebido?" (HUTCHEON, p. 2000, 238-

[18] "The sting of life could do no more to his complacent soul than the scratch of a pin to the smooth face of a rock. This was enviable. As I looked at him, flanking on one side the unassuming pale-faced magistrate who presided at the inquiry, his self-satisfaction presented to me and to the world a surface as hard as granite. He committed suicide very soon after".

9). A partir dessa citação, em LJ, J. Conrad sugere um vazio fundamental no cerne deste texto. O "não dito não se fricciona com o dito", pois o tipo de visibilidade dos marcadores de suas ironias varia deliberadamente e isso oferece um desafio constante. Deve se evitar essa suposta "vacuidade mental", pois é ela que "permite a quem vê ser enganado por estilo e aparência" (ELLEDGE, 1988, p. 6 *apud* HUTCHEON, 2000, p. 240). Nesse sentido, o reconhecimento do não dito vem como empreendimento de uma atividade intencional, em outros termos, em LJ, muito fica sem explicação e o que é ilustrado é visivelmente casual. Desse modo, observamos também que o próprio Jim, da mesma forma que Brierly, não tem a resistência de um granito, em inglês, *hard as granite*. Brierly, pela descrição de Marlow, sustenta uma suposta resistência; no entanto, essa obstinação é exterior e ilusória, pois a palavra *surface* inserida nesse contexto é fundamental quando pensada no sentido de uma aparência, afinal, a resistência de Brierly é um capricho exterior e ilusório, uma fachada, e é exatamente por isso que a sua alma satisfeita, *complacent soul* (LJ, 2006, n.p.)[15], exala apenas um aspecto aparente.

A partir dessas considerações e sempre olhando para o que não está dito, a princípio, pode-se considerar que LJ é a história de um homem chamado Marlow que luta para contar e compreender a história da vida de um homem chamado Jim. Este é um jovem promissor que vai bastante novo para o mar, sobe rapidamente na hierarquia e logo se torna "Imediato" — Imediato é o Oficial executivo do navio; é o suplente casual do Comandante: seu suplente imediato. Em linhas gerais, esse personagem é criado com base na literatura marítima popular, por exemplo, ele (Jim) sonha constantemente em se tornar um herói, mas nunca enfrentou nenhum perigo real.

Dito isso, Jim é um jovem popular, embora um tanto misterioso, que trabalha como balconista (um agente mercante que vende provisões para capitães de navios em portos de escala) em vários portos marítimos do Leste (ou seja, sudeste da Ásia e ilhas do Pacífico). Ele é descrito como assertivo, atraente e possuidor de "habilidade abstrata" (LJ, 2006, n.p.)[19], mas também tende a deixar o emprego sem avisar e, segundo nos dizem, trabalha como balconista apenas porque é "um marinheiro exilado do mar".[20]

Um breve esboço biográfico da juventude de Jim é dado: filho de um pároco inglês, ele é enviado para uma academia da marinha mercante depois que "um curso de literatura *leve*

---

[19] "Ability in the abstract".
[20] "a seaman in exile from the sea". *Ibidem.*

de férias"[21] o leva a declarar seu interesse pelo mar. Provando rapidamente seu mérito, ele logo parte para o mar em navios de treinamento, onde passa o tempo livre perdido em devaneios: "vivendo em sua mente a vida marinha da literatura *leve*[22]". Suas fantasias geralmente envolvem atos de heroísmo: resgatar pessoas, acabar com motins, conquistar selvagens. Num dia de inverno, quando surge uma comoção no convés, ele está a bordo de um navio-escola no porto, fantasiando em se tornar um herói. Ocorre uma colisão nas proximidades e um barco é lançado de seu navio para resgatar os sobreviventes. Jim não é um dos resgatadores a bordo do navio e sua decepção é amarga. Seu capitão o consola, dizendo-lhe para ser mais rápido da próxima vez. Após dois anos de treinamento, Jim vai para o mar a bordo do primeiro de uma série de navios mercantes. Suas habilidades o levam a uma rápida promoção e ele logo se torna "imediato em um excelente navio",[23] embora ainda seja muito jovem e não tenha sido realmente testado no mar. Seu primeiro encontro com "a fúria do mar"[24] faz com que ele seja ferido por uma madeira que caiu. Incapacitado, enquanto a tempestade aumenta, ele passa dias em seu beliche sem fantasiar sobre atos heroicos, mas em vez disso, confrontando a natureza brutal da dor, do medo e da existência física. Ele é abandonado, ainda aleijado, no próximo porto de escala, onde passa algum tempo se recuperando. Depois, se compromete como imediato no *Patna,* um navio a vapor decadente que transporta um barco de peregrinos muçulmanos para Meca, sendo comandado por um capitão alemão mal humorado. Contudo, a descrição de Conrad, nos dá a impressão de que a viagem começa em um clima de estranha calma e isolamento; o mar plano, a tripulação de cor de pele branca "isolada da carga humana"[25] de peregrinos.

É nesse contraponto que os capítulos iniciais de LJ fazem referência a três momentos distintos no tempo: o aparente tempo presente do emprego de Jim como balconista, um período contínuo de anos no passado, desde o momento em que ele sai de casa até seu embarque a bordo do *Patna,* e um momento que parece estar no futuro, quando ele deixará o litoral e se aventurará na floresta malaia. O narrador, ainda sem nome, que encontraremos no Capítulo Quatro, parece ter um conhecimento quase onipotente da história de Jim. Ele sugere que o veremos se transformar de "apenas Jim" (LJ, 2006, n.p.), em "Tuan Jim", ou "Lord Jim", embora não ofereça nenhuma pista de como isso ocorrerá.

---

[21] "a course of light holiday literature". *Ibidem,* grifo nosso.
[22] "liv[ing] in his mind the sea-life of light literature". *Ibidem,* grifo nosso.
[23] "chief mate of a fine ship". *Ibidem*.
[24] "the anger of the sea". *Ibidem.*
[25] "isolated from the human cargo". *Ibidem*.

Por enquanto, o narrador invoca uma série de paradigmas literários nos quais a história de Jim pode ou não se encaixar. Primeiro, *in medias res,* ou no meio das coisas, no interlúdio entre os dois episódios principais do romance. É importante dizer que esta é a estratégia clássica de abertura de romances do gênero épico. A história de Jim provará ser um épico, talvez como a *Odisseia* de *Homero,* outra obra que também começa com um marinheiro desabrigado longe de casa. O interesse acentuado em apenas um indivíduo (Jim) e a falta de quaisquer personagens secundários significa que este não será um épico clássico, já que o épico clássico está tipicamente mais interessado em eventos sociais mais abrangentes envolvendo grupos de pessoas. O esboço da infância e da educação de Jim sugere que LJ pode compartilhar características com o *bildungsroman* (um gênero que olha para a educação e o amadurecimento de um indivíduo). O *bildungsroman* frequentemente procura rastrear o desenvolvimento de um indivíduo por meio da sua prática de leitura, o que certamente é o caso aqui, embora Jim esteja lendo literatura popular em vez dos tomos mais sérios geralmente citados neste gênero, como é o caso do romance do século XVIII *Os anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, considerado por Schlegel uma obra primorosa.

A atenção reiterada à propensão de Jim a sonhar acordado e a ênfase em sua "Habilidade" (LJ, 2006, n.p.)[26] inata são, à sua maneira, tropos do Romantismo, um modo que requer imaginação e gênio inato acima de tudo em seus heróis. Finalmente, também há um certo aspecto pré-modernista na introdução de Jim. Como Leopold Bloom, em *Ulisses,* Jim deriva muitas de suas ideias da literatura e da cultura popular. A linguagem de J. Conrad, também, com sua densidade de termos abstratos, principalmente, "percepção aguçada do Intolerável"[27] e alusões locais bem inusitadas (Rangoon, Penang, Batavia), na minha opinião, pode ser difícil da mesma forma que a linguagem de Virginia Woolf, William Faulkner ou James Joyce.

O *Patna* continua em direção a Meca por uma noite incrivelmente calma. Os passageiros estão dormindo e Jim está de guarda, como de costume, imaginando feitos heroicos. O capitão do navio, um "alemão de Nova Gales do Sul"[28], tremendamente obeso e violento, discute com o segundo engenheiro, que está bêbado. Um impacto repentino sacode o navio, lançando o engenheiro para a frente e quase derrubando Jim e o capitão. O impacto é seguido apenas por silêncio e uma sacudida barulhenta do navio quando este atinge um objeto

---

[26] "Ability". *Ibidem*.
[27] "keen perception of the Intolerable". *Ibidem.*
[28] "New South Wales German". *Ibidem*.

subaquático, que causa um vazamento. Com a tempestade se aproximando, a tripulação é abandonada. Jim, sem pensar com clareza, abandona o navio com o resto da tripulação. Entretanto, o *Patna* não afunda e Jim, com o resto dos oficiais, é submetido a uma investigação oficial por seus companheiros marinheiros. É nesta investigação que Jim conhece Marlow e é despojado de sua certificação de oficial. Mais uma vez, Marlow é o narrador desta história e o capitão de um navio. Sentindo que Jim é "um de nós"[29], ele se interessa por ele, primeiro, ajudando-o a encontrar emprego como balconista de água e gerente de entreposto comercial para Stein e, depois, juntando compulsivamente a história de Jim e a perpetuando por meio de várias recontagens. Aqui, é importante dizer que da mesma forma que em HD, em LJ Marlow é quem filtra e interpreta a maior parte da narrativa para o leitor. Posto isso, devemos admitir que, malgrado a vitalidade do estilo da narrativa, o próprio autor se manifestou dezessete anos depois da primeira publicação de LJ, em uma nota para a edição da época. Nessa autocrítica, J. Conrad reconhece as críticas a seu trabalho: "Eles apontaram as limitações da forma narrativa" (LJ, 2006, n.p.)[30].

> Quando este romance apareceu pela primeira vez em forma de livro, surgiu a idéia [*sic passim*] de que eu havia sido levado embora. Alguns revisores afirmaram que o trabalho que começou como um conto, que escapou do controle do escritor. Um ou dois descobriram evidências internas do fato, o que pareceu diverti-los. *Eles apontaram as limitações da forma narrativa. Eles argumentaram que não se poderia esperar que nenhum homem falasse todo esse tempo e que outros ouvissem por tanto tempo*. Não era, disseram eles, muito credível. *Após pensar nisso por cerca de dezesseis anos, não tenho tanta certeza disso*. Os homens são conhecidos, tanto nos trópicos quanto na zona temperada, por ficarem sentados metade da noite "trocando ideias". Este, entretanto, é apenas uma troca de ideias, mas com interrupções, [...]; e em relação à resistência dos ouvintes, deve-se aceitar o postulado de que a história era interessante. É a suposição preliminar necessária. Se eu não tivesse acreditado que era interessante, nunca poderia ter começado a escrevê-la. Quanto à mera possibilidade física, todos sabemos que alguns discursos no Parlamento levaram cerca de seis a três horas para serem proferidos; ao passo que toda aquela parte do livro que é a narrativa de Marlow pode ser lida em voz alta, devo dizer, em menos de três horas. Além disso - *embora eu tenha mantido estritamente todos esses detalhes insignificantes fora da história - podemos presumir que deve ter havido refrescos naquela noite, um copo de água mineral de algum tipo para ajudar o narrador*. (grifo nosso)[31]

---

[29] "one of us". *Ibidem.*

[30] "They pointed out the limitations of the narrative form". *Ibidem.*

[31] "When this novel first appeared in book form a notion got about that I had been bolted away with. Some reviewers maintained that the work starting as a short story had got beyond the writer's control. One or two discovered internal evidence of the fact, which seemed to amuse them. They pointed out the limitations of the narrative form. They argued that no man could have been expected to talk all that time, and other men to listen so long. It was not, they said, very credible. After thinking it over for something like sixteen years, I am not so sure about that. Men have been known, both in the tropics and in the temperate zone, to sit up half the night 'swapping yarns'. This, however, is but one yarn, yet with interruptions affording some measure of relief; and in regard to the listeners' endurance, the postulate must be accepted that the story was interesting. It is the necessary preliminary assumption. If I hadn't believed that it was interesting I could never have begun to write

Na resposta, o autor, pela urgência desobrigada do dizer o que não está dito em LJ, acentua mais uma vez que o narrador Marlow, a todo tempo, sugere que existe um vazio fundamental no cerne do texto de LJ. Esse vazio também pode ser apontado pela sugestão feita, depois de dezesseis anos, por parte do próprio autor: "podemos presumir que deve ter havido refrescos naquela noite, um copo de água mineral de algum tipo para ajudar o narrador" (LJ, 2006, n.p.)[32]. De forma desobrigada e bem-humorada, J. Conrad justifica a prolixidade e o enredamento de micro histórias dentro da história de LJ . Para fins imediatos, porém, voltando agora diretamente à citação que abre o tema sobre LJ, mais precisamente, para o suicídio de Brierly - nessa descrição, o que é dito: "Os golpes da vida não tinham mais ação sobre sua alma satisfeita do que o arranhar de um alfinete sobre a parede lisa de um rochedo"[33] não é real. Em outros termos, a pílula é dourada sobretudo pelo enaltecimento da personalidade de Brierly e essa figura dramática se desfaz com a ação: "Pouco depois ele se suicidou"[34]. Observando a ironia desse romance, temos a possibilidade de sair do "reino do verdadeiro e do falso" e entrar "no reino do ditoso e do desditoso" (HUTCHEON, 2000, p. 32). Como dissemos, muito em LJ fica sem explicação, e o que é explicado é aparentemente acidental- - uma narrativa na qual muitas vezes o que não se diz tem tanta ou até maior importância do que aquilo que se diz. Esse romance apresenta as circunstâncias históricas problemáticas do colonialismo ao situar seu herói em uma parte do mundo onde quase cada metro quadrado de terra foi reivindicado por uma potência europeia, e ao colocá-lo a serviço de homens com a altivez de serem brancos. Situado no auge do Império Britânico, esse romance é também a história de um jovem marinheiro e o erro que ele comete em um momento de terror, um erro que reverbera o resto de sua vida. No início de sua carreira, Jim sonha com uma vida de aventuras heroicas e seu rápido sucesso no mar parece assegurar a realização de todos os seus sonhos ingênuos, até o dia em que o navio do qual ele é imediato, o *Patna*, atinge um objeto subaquático e começa a afundar. Em vez de "bancar o herói", como sempre sonhou, Jim toma a decisão, em uma fração de segundo, de abandonar o navio,

---

it. As to the mere physical possibility we all know that some speeches in Parliament have taken nearer six than three hours in delivery; whereas all that part of the book which is Marlow's narrative can be read through aloud, I should say, in less than three hours. Besides — though I have kept strictly all such insignificant details out of the tale — we may presume that there must have been refreshments on that night, a glass of mineral water of some sort to help the narrator on". *Ibidem*.

[32] "a glass of mineral water".

[33] "The sting of life could do no more to his complacent soul than the scratch of a pin to the smooth face of a rock. This was enviable". *Ibidem.*

[34] "He committed suicide very soon after". *Ibidem.*

deixando os passageiros a bordo, peregrinos com destino a cidade sagrada muçulmana de Meca, entregues ao destino.

Entretanto, o navio não afunda e os passageiros sobrevivem, mas Jim e o resto da tripulação são julgados por abandono do dever. Jim é formalmente censurado e destituído de suas certificações de oficial. Essa punição formal, porém, não é nada comparada à autorrecriminação de Jim, seu sentimento de que suas ações revelaram o que ele mais odeia —a covardia. Nesse ponto, a narrativa subitamente avança para um tribunal, onde um inquérito está sendo realizado. Jim está no banco relatando os acontecimentos daquela noite. Ele lembra que foi enviado abaixo para examinar o navio em busca de danos após o impacto, que, segundo se diz, teria ocorrido com um naufrágio flutuante. Jim diz ao tribunal que encontrou o porão se enchendo de água e que percebeu então que devia haver um grande buraco abaixo da linha da água. No caminho para examinar a antepara, que divide seções do porão, ele encontrou o segundo engenheiro, que quebrou o braço ao cair de uma escada. Jim inicia um relato impressionista e detalhado dos eventos subsequentes, mas é rapidamente interrompido pelo tribunal, que deseja apenas respostas - "sim ou não", em sua busca pelos fatos.

> Ele estava se tornando irrelevante; uma pergunta direta interrompeu seu discurso, como uma pontada de dor, e ele se sentiu extremamente desanimado e cansado. Ele estava chegando lá, ele estava chegando lá - e agora, verificado brutalmente, ele tinha que responder sim ou não (LJ, 2006, n.p.).[35]

Jim sente que um homem entende a sua situação (da qual nós, os leitores, ainda não somos plenamente cientes). Descobrimos que este homem é Marlow, que vai narrar um bom pedaço da história. "E mais tarde, muitas vezes, em partes distantes do mundo, Marlow mostrou-se disposto a se lembrar de Jim, a se lembrar dele longamente, em detalhes e de forma audível"[36]. A narrativa muda novamente para Marlow em uma varanda depois do jantar, recontando a história de Jim para um grupo de ouvintes silenciosos. Marlow admite ao seu público que não sabe ao certo por que compareceu ao inquérito, exceto pelo fato de que o caso *Patna*, com o qual o leitor ainda não está totalmente familiarizado, se tornou notório na comunidade marítima daquela parte do mundo, e todos os que puderam, compareceram ao

---

[35] "He was becoming irrelevant; a question to the point cut short his speech, like a pang of pain, and he felt extremely discouraged and weary. He was coming to that, he was coming to that — and now, checked brutally, he had to answer by yes or no".

[36] "And later on, many times, in distant parts of the world, Marlow showed himself willing to remember Jim, to remember him at length, in detail and audibly". *Ibidem.*

julgamento. Marlow diz a seus ouvintes que ele mesmo viu a tripulação resgatada do *Patna* chegar ao porto e apresentar-se ao escritório para fazer um depoimento.

Ele divaga por um momento, detalhando a sua impressão repulsiva da aparência da tripulação, particularmente a do capitão, que estava vestindo o pijama de outra pessoa, e então divaga ainda mais para oferecer um relato de seu conhecimento com o funcionário do capitão do porto. Obviamente, uma ênfase desse tipo está longe de tornar as coisas mais fáceis e/ou pacíficas, ainda mais se considerarmos a resistência muda e indiferente das páginas nas quais estão inscritos os textos de J. Conrad, que tornam esse esforço muito parecido com a interpelação a respeito da eventual habilidade de Marlow de juntar todas as peças da história de Jim se isso deve ou não a encontros casuais, a conhecidos mútuos e à semelhança em suas ocupações nas histórias de J. Conrad. Por exemplo, em LJ ele se interessa por Jim e se esforça para aprender sobre ele com o tempo, mas é auxiliado por pura sorte e algumas circunstâncias misteriosas, em uma parte do mundo onde as distâncias são grandes e a civilidade ainda é mínima. Marlow imediatamente se fixou em Jim como "um de nós", uma formalidade que será repetida ao longo do romance. "Devemos saber. Ele é um de nós — e não me levantei uma vez, como um fantasma evocado, para responder por sua constância eterna?" (LJ, 2006, n.p.)[37].

A tripulação desapareceu no entremeio de uma quantidade enorme de riquixás[38]. O segundo engenheiro, com o braço quebrado, foi para o hospital, onde Marlow, indo ver um membro ferido de sua própria tripulação, o encontrou alguns dias depois. Outro membro da tripulação do *Patna* também estava no hospital: um homem com um bigode comprido que se encontrava em meio a delírios e alucinações após uma longa bebedeira que começou quando ele chegou ao porto. Ele foi interrogado por Marlow e informou que viu o *Patna* com seus próprios olhos. Inesperadamente ele então divaga sobre os répteis a bordo do navio e sobre os sapos sob a sua cama no hospital. Marlow foi questionado por um dos médicos, ao deixar o hospital, sobre se o testemunho do homem seria relevante para a investigação, e responde que não.

A narrativa continua a brincar com o tempo, saltando entre a colisão a bordo do *Patna,* a investigação sobre a colisão e os eventos entre o resgate da tripulação e a investigação. Observe que muitas informações ainda não estão disponíveis para o leitor: Em que o navio bateu? Por que a tripulação precisava ser resgatada? Por qual motivo está sendo

---

[37] "We ought to know. He is one of us — and have I not stood up once, like an evoked ghost, to answer for his eternal constancy?"

[38] Do japonês *jinrikisha*, que significa humano (jin), força (riki) e veículo (sha).

realizada uma investigação sobre o comportamento da tripulação? E, o que é mais importante, quem é Marlow e por qual razão ele está tão interessado em Jim?

O leitor é colocado na mesma posição que a tripulação do *Patna* após o impacto: algo importante acaba de acontecer, mas não temos certeza do que é, e as consequências são totalmente obscuras. Jim teoriza que o *Patna* tem um enorme sulco "abaixo da linha de água" (LJ, 2006, n.p.)[39], mas não consegue ver os danos que ameaçam seu navio, pois está escondido no fundo de um compartimento escuro e inundado abaixo do convés. Assim como apenas a inundação é aparente para Jim, é apenas o resultado de um evento importante, ainda desconhecido, o que é visível para o leitor até esse ponto: um homem ferido, um homem que se embriagou de alucinações e um julgamento por um crime que ainda é um mistério (para nós).

A investigação apresenta Marlow (ele é um espectador) e também serve para destacar seu curioso interesse por Jim por meio do contraste. A investigação está interessada em fatos, tanto que o magistrado que a preside diz a Jim para restringir suas explicações e reminiscências e ir direto ao ponto. Respostas "sim ou não" são o que o tribunal deseja, mas, talvez, como sugere a presença de Marlow, as questões em jogo requeiram uma forma mais sutil de investigação. Marlow se fixa no status de Jim como "um de nós", mas o que essa frase significa? Marlow e Jim são marinheiros, mas também são os homens que parecem ter Jim em julgamento (como descobriremos mais tarde, na verdade, esta é uma audiência para revogar os certificados dos oficiais da tripulação, não um julgamento criminal). Marlow, inicialmente, nos oferece a explicação de que está interessado em Jim porque ele está "exteriormente tão típico daquele tipo bom e estúpido que gostamos de sentir marchando à direita e à esquerda de nós na vida" (LJ ,2006, n.p.)[40]. Em outras palavras, ele afirma ter pena de Jim de certa forma e sentir uma necessidade de protegê-lo. Mais tarde, porém, Marlow dá uma razão mais complicada para seu interesse, dizendo que ele "teria confiado o convés [de seu navio] àquele jovem com a força de um único olhar e ido dormir com os dois olhos [fechados] — e, por misericórdia[41]! não teria sido seguro"[42].

---

[39] "below the waterline".
[40] "outwardly so typical of that good, stupid kind we like to feel marching right and left of us in life".
[41] Literalmente: "por Júpiter!", em inglês, *by Jove!* Sendo uma expressão antiquada, informal especialmente do inglês britânico, por ela referir-se a uma afirmação de surpresa ou de espanto, optei por traduzi-la pela sentença: por misericórdia, também de uso popular no português falado no Brasil.
[42] "would have trusted the deck [of his ship] to that youngster on the strength of a single glance, and gone to sleep with both eyes [shut]--and, by Jove! it wouldn't have been safe". *Ibidem.*

Ele conclui preliminarmente que Jim o fascina porque "ele parece tão genuíno quanto um novo soberano, mas [há] alguma liga infernal em seu metal"[43]. O que isso significa e por que Marlow se identifica tão profundamente com Jim? Ainda não sabemos por que não seria seguro confiar um navio a Jim (afinal, acabamos de ouvir sobre sua grande "habilidade"), nem por que Jim deve ser considerado "infernal". Acima de tudo, quem é esse Marlow e como é que ele tem acesso a todas as partes da história de Jim? Marlow é o contador de histórias exímio, como constatamos na configuração hipotética no final do Capítulo Quatro e no início do Capítulo Cinco. Ele reordena o material em mãos para maximizar o suspense e criar justaposições e omissões significativas. Acima de tudo, ele oferece um registro de seu próprio envolvimento e reação à história de Jim. Marlow se constrói como um herói alternativo, um herói intelectual que não é apenas o melhor leitor de Jim, mas também seu melhor representante, sua maior esperança de um lugar continuado na memória do mundo.

A incapacidade de Jim de escapar de seu passado é um fato que assumirá grande importância nos capítulos finais de LJ. Apesar de se afastar milhares de quilômetros da civilização branca e de estar vários anos à frente no tempo, Jim nunca consegue escapar do que quer que tenha acontecido no *Patna.* Pelo "não dito" (HUTCHEON, 2000, p. 117), o autor acentua o papel da coincidência, portanto, também sugere implicações persistentes dos códigos morais vitorianos, sob os quais nada fica impune, nada é perdoado. Nesse caso, vale destacar as estruturas e coincidências repetidas na trama e, em particular, nos paralelos entre os dois episódios principais. Marlow oferece sua opinião sobre o inquérito. Os fatos do caso *Patna* já eram conhecidos com tanta certeza quanto possível, afirma ele, e a investigação está sendo realizada apenas para satisfazer alguma necessidade da comunidade de marinheiros. Marlow pensa no capitão Brierly, um dos juízes do inquérito. Brierly é um marinheiro bem-conceituado e conhecido, que comanda um dos melhores navios do Oriente, um homem reconhecido por seus feitos de heroísmo. No entanto, sabemos que Marlow nos diz que Brierly comete suicídio logo após a investigação do *Patna.*

O companheiro chefe de Brierly, a quem Marlow encontra mais tarde, conta sobre os cuidadosos preparativos do juiz antes de pular no mar. Marlow reflete que o suicídio do homem, não atribuível a qualquer outra causa, deve ter sido o resultado de uma autocondenação provocada por alguma identificação com Jim. Marlow encontra Brierly na rua durante a investigação. Nesse encontro ele tem uma conversa breve com ele. Concordando com Marlow que Jim está sendo atormentado porque consente em sê-lo,

[43] "he look [s] as genuine as a new sovereign, but there [is] some infernal alloy in his metal". *Ibidem.*

Brierly propõe a Marlow que os dois coloquem um fundo de dinheiro com o qual Jim possa fugir, com a condição de que Marlow faça a oferta a Jim. No dia seguinte, Marlow finalmente tem a oportunidade de falar com Jim. Saindo da quadra, Jim está bem na frente de Marlow. Alguém fora da quadra tem um cachorro. Outra pessoa na multidão faz menção ao cachorro, chamando-o de "vira-lata", em inglês, *cur* (LJ, 2006, n.p.).

Nesse ponto, Jim se vira e erroneamente acusa Marlow de insultá-lo.

> Se aqueles aldeões trouxeram o cachorro amarelo com eles, eu não sei. De qualquer forma, um cachorro estava lá, entrando e saindo por entre as pernas das pessoas daquela maneira silenciosa e furtiva que os cães nativos fazem, e meu companheiro tropeçou nele. O cachorro saltou sem fazer barulho; o homem, levantando um pouco a voz, disse com uma risada lenta: "Olhe para aquele maldito vira-lata", e logo depois nos separamos por um monte de gente empurrando[44].

Jim está envergonhado, mas desafiado; assim, ele foge. Marlow o segue, sem saber o porquê, e o convida para jantar em seu hotel. Jim concorda e os dois comem em uma sala de jantar cheia de turistas. Lentamente, Jim começa a falar, primeiro, de seu tormento, depois, de sua vergonha por sua família saber de sua provação e, então, de seu desejo de ser compreendido por alguém, qualquer pessoa. Marlow novamente observa que Jim é "um de nós".

Por meio de uma série de referências indiretas dos dois homens, dá-se ao leitor a compreensão de que os oficiais do *Patna*, certos de que a antepara quebraria e o navio naufragaria, eles abandonaram a embarcação com os peregrinos. Os oficiais foram apanhados alguns dias depois por outro navio, cujo capitão disse que o *Patna* afundara. Aparentemente, porém, a antepara não quebrou e o navio não afundou. É por isso que Jim (com os outros policiais à revelia) foi levado a julgamento. Ele havia perdido a chance de fazer uma coisa heroica: ficar com o navio danificado. Em vez disso, cometeu o pior erro que um marinheiro poderia cometer: abandonar um navio que ainda flutuava. Jim se lembra de ter visto os peregrinos adormecidos, ciente de que, devido à falta de botes salva-vidas, eles já estavam todos mortos. Paralisado por alguma emoção inominável, ele não acorda nenhum deles.

> Então falamos quase juntos. "Em breve mostrarei que não sou", disse ele, em um tom sugestivo de crise. "Eu declaro que não sei", protestei sinceramente ao mesmo

[44] "Whether those villagers had brought the yellow dog with them, I don't know. Anyhow, a dog was there, weaving himself in and out amongst people's legs in that mute stealthy way native dogs have, and my companion stumbled over him. The dog leaped away without a sound; the man, raising his voice a little, said with a slow laugh, "Look at that wretched cur," and directly afterwards we became separated by a lot of people pushing in". *Ibidem.*

> tempo. Ele tentou me esmagar com o desprezo de seu olhar. “Agora que você viu que não tenho medo, você tenta escapar”, disse ele. "Quem é um vira-lata agora — hein?" Então, finalmente, eu entendi.[45]

A história de Brierly, que começa esta seção, reforça a ideia de Marlow sobre Jim ser “um de nós”. Embora Brierly, pelo não dito, seja um dos marinheiros mercantes mais bem-sucedidos do Pacífico, ele tem algo em comum com Jim, algo que o leva a fazer o julgamento final sobre si mesmo. O ato real do suicídio de Brierly é significativo de duas maneiras. Primeiro pelo que ironicamente não está dito, pois o salto real de Brierly ao mar não é narrado. Nesse caso, há um vazio onde deveria estar a ação. Em vez disso, o companheiro chefe de Brierly só é capaz de descrever os eventos e preparações em torno da morte de Brierly — ou seja, o seu suicídio pelas arestas da ironia ocorre pelo o que não está dito. Aqui acentuamos um relacionamento diferencial entre o dito e o não dito, temos o ensejo para a inferência “não só de significado, mas de atitude e julgamento” (HUTCHEON, 2000, p. 66).

A partir dessa descrição, é óbvio que o suicídio foi cuidadosamente planejado, foi o culminar de muitas horas de fantasia sobre o próprio evento. Este é o segundo aspecto significativo do suicídio: sua relação análoga com o mundo de fantasia de feitos heroicos de Jim. Como Jim, Brierly ensaia o ato em sua cabeça, imaginando todas as circunstâncias que o levaram a isso e considerando-se particularmente qualificado para realizar essa ação. Ao contrário de Jim, porém, as fantasias de Brierly se tornam realidade. O significado da morte de Brierly se tornará ainda mais aparente quando Jim retomar a história do que aconteceu no *Patna,* quando o vemos diante de seu próprio salto. O incidente do “vira-latas” também serve como outro exemplo de indecifrabilidade. Embora o uso real da palavra “vira-latas” seja direcionado ao cão fora do tribunal, o inquérito em andamento no tribunal representa a comunidade de marinheiros que implicitamente acusava Jim de ser um “vira-latas”. Sua conversa subsequente com Marlow revela o seu ressentimento com a calúnia (implícita). Em um romance cheio de palavras vagas e conversas indiretas, esse momento também se destaca como aquele em que a linguagem atinge uma agudeza inusitada. “Ele tentou me esmagar com

[45] “Then we spoke almost together. “I will soon show you I am not,” he said, in a tone suggestive of a crisis. “I declare I don’t know,” I protested earnestly at the same time. He tried to crush me by the scorn of his glance. “Now that you see I am not afraid you try to crawl out of it,” he said. “Who’s a cur now — hey?” Then, at last, I understood”. *Ibidem*, n. p.

o desprezo de seu olhar. 'Agora que você viu que não tenho medo, você tenta escapar', disse ele. "Quem é um vira-lata agora — hein?' Então, finalmente, eu entendi" (LJ, 2006, n.p.)[46].

O mais importante para nós, porém, é que Jim e Marlow têm a chance de se conhecerem. Cada um notou o outro. Enquanto Marlow se sente atraído por Jim, Jim está interessado em Marlow por acreditar que este o encara com indevida curiosidade e de uma forma condenatória. É um sinal do forte fascínio que cada um tem pelo outro o fato de estarem juntos por causa de um insulto que não deveria ser um.

O cão não pode "pegar" a ironia. Mas os personagens Jim e Brierly, sim (ou não, também). Apesar disso, enquanto leitor, é preciso estabelecer uma relação entre o dito e o não dito, pois "não há garantias de que o interpretador vá 'pegar'" (HUTCHEON, 2000, p. 28) a ironia. Nesse caso, a ironia, para Jim, surge pelo significado acomodatício da palavra "vira-lata", sobretudo pela inferência que ela sugere diante do que pressupõe como a situação vivenciada pelo personagem Jim, que passou do idealismo para o pragmatismo. Todavia, sabemos que ambiguidade e ironia não são a mesma coisa: a ironia tem quinas.

Compreendemos essas "arestas" no texto de LJ como a oscilação do dito e não dito, oscilação que consiste no ímpeto da criação e do ceticismo do autor para tratar de temas delicados, adotando, mesmo assim, um discurso irônico, pois também sabemos que toda a atitude de um autor, nesses casos, pode vir sabotar a si próprio. J. Conrad encontra-se numa posição onde o seu discurso jocoso poderia desconstruir a sua própria política (HUTCHEON, 2000, p. 35). Ocioso lembrar, porém, a ironia é "perigosa" e "capciosa"[47] tanto para quem faz — o "ironista" —, quanto para o "interpretador" e para o "alvo".

Jim, ainda convencido de que seu verdadeiro 'eu' está baseado em suas fantasias heroicas, rejeita o termo "vira-latas", enquanto Marlow, inicialmente colocado na posição de quem dá o insulto, é quem se pega correndo atrás de Jim para dar explicações e desafrontas. "Ninguém teria acreditado. Você me acha um vira-lata por ficar ali parado, mas o que você teria feito? O que! Você não pode dizer — ninguém pode dizer. É preciso ter tempo para voltar. O que você queria que eu fizesse?" (LJ, 2006, n.p.)[48] Marlow quase não se ofende quando Jim, no decorrer da conversa, sugere que o epíteto pode se aplicar melhor ao próprio Marlow.

---

[46] "He tried to crush me by the scorn of his glance. "Now that you see I am not afraid you try to crawl out of it," he said. "Who's a cur now — hey?" Then, at last, I understood".
[47] LEJEUNEM, 1989, p. 64 *apud Ibidem*, p. 36.
[48] "Nobody would have believed. You think me a cur for standing there, but what would you have done? What! You can't tell — nobody can tell. One must have time to turn round. What would you have me do?"

A confusão em torno da palavra "vira-latas" prenuncia a forma como as histórias dos dois homens ficarão emaranhadas. Jim escolhe Marlow como destinatário de sua narrativa, querendo apenas encontrar alguém que o entenda. Jim deseja se perpetuar e se justificar por meio de sua história. Se a história de Jim continua viva, de alguma forma, ele também vive. Marlow, porém, não é um recipiente neutro da história. Vendo algo em Jim que corresponde a uma parte de si mesmo, ele o coopta. Numa primeira abordagem, portanto – LJ se torna uma história que pode dizer algo sobre Marlow e que talvez seja mais a história de Marlow do que a de Jim.

São várias as figuras que servem como instabilidades para Jim. A primeira, é claro, é Marlow, que continua fascinado e pessoalmente envolvido, e que, compulsivamente, embora faça comentários cruéis a Jim, ainda está disposto a declarar sua fé e simpatia repetidas vezes a ele. O segundo contraste é com o terceiro engenheiro morto. Dominado pelo horror e pelo medo, o homem cai simplesmente morto em vez de lidar com a situação. Embora esta certamente não seja uma opção valorizada na narrativa, parece ser um pouco melhor do que a paralisia de Jim, a total falta de ação. Os timoneiros malaios também fornecem uma perspectiva sobre Jim. Ambos defendem concepções simplistas do dever: um acredita ser seu trabalho não pensar, enquanto o outro tem uma fé ingênua nos motivos dos oficiais brancos. Ambos, claro, fazem a coisa "certa" permanecendo no navio, mas nenhum dos dois, ao que parece, pensa em se tornar um herói ao fazê-lo. Eles estão apenas fazendo seu trabalho. Considerando que nem um senso de dever, nem a oportunidade de realizar suas fantasias de heroísmo são suficientes para manter Jim a bordo do *Patna,* os dois malaios fazem o que Jim deseja ter feito por um senso de profissionalismo distorcido, sobretudo pela posição desses homens na ordem colonial.

J. Conrad essencializa esses dois homens como rudimentares; eles estão conectados pela falta de inteligência, por isso, sua lealdade ao mestre branco. Ou, então, poderíamos pensar que esses homens são, em vez disso, uma crítica poderosa das habilidades profissionais de Jim e à sua propensão a sonhar acordado? O tenente francês, por exemplo, é a mais completa e mais contundente figura para uma analogia com Jim. Ele, como os malaios, fica a bordo do *Patna* por um senso de dever. Ele não quer ser um herói; ele só quer fazer seu trabalho e, se possível, sentir-se confortável o suficiente para tomar uma taça de vinho com a sua refeição.

> 'Eles prepararam comida para mim. Quanto ao vinho — vá assobiar — nem uma gota.' De maneira extraordinária, sem nenhuma mudança marcante em sua atitude inerte e na expressão plácida de seu rosto, ele conseguiu transmitir a ideia de

> profundo desgosto. 'Eu, você sabe, quando se trata de comer sem minha taça de vinho, não estou em lugar nenhum (LJ, 2006, n.p.)'.[49]

A sua experiência a bordo do navio o deixou com uma espécie de cicatriz honrosa, como o ferimento de sabre em sua têmpora ou a marca do ferimento de bala em sua mão. Ele e Marlow, são tanto atraídos um pelo outro quanto pela história do *Patna.* No entanto, as ações do tenente francês não o tornaram um herói. Como o próximo capítulo revela, embora ele seja um homem velho, ele não ocupava um alto posto na marinha francesa. Ao que parece, não há nada de heroico em cumprir o dever nessa parte do mundo.

Por exemplo, embora Jim tenha contado a maior parte da história do *Patna*, ele omite o momento em que pula para o barco salva-vidas. O uso de reticências (ou omissões) pela narrativa em momentos-chave da tomada de decisão indica tanto o status inseguro quanto o motivo pelo qual as coisas acontecem. Por exemplo, Jim tenta explicar a Marlow a razão pela qual está tudo bem, mesmo que ele tenha abandonado o navio. Ele entende que, mais cedo ou mais tarde, teria que abandonar o navio de qualquer maneira, afinal, para a antepara da embarcação estava fadada a quebrar e quanto a isso, não havia nada que ele pudesse fazer sozinho.

Em Conrad, no que concerne aos romances aqui analisados e face ao operacionalizar cego e incessante do jogo impessoal, os signos coexistem sob tensão, porém, é quase como se o que no texto de Conrad se revela como um giro em falso e tivesse o seu funcionamento disfarçado por uma massa muito mais densa de signos referenciais, que no limite – ao contrário da lucidez rarefeita e precisa do autor – tendem a dificultar o acesso do leitor a essa fundação defeituosa sem a qual jamais existiriam, e de que todas as referências anteriores são exemplos. Na conclusão de *Irony,* Colebrook nos dá uma dica para que possamos pensar o texto a partir da força contraditória da linguagem.

> Ler a literatura ironicamente requer que pensemos além do compromisso filosófico tradicional com o pensamento proposicional, traduzível e não contraditório, reconhecendo que a verdade não existe simplesmente para ser referida por uma linguagem inocente. A verdade requer pensar através da força contraditória da linguagem, sua diferença essencial do que é e do que permanece fora de questão. Ler a literatura ironicamente também requer, no entanto, a força contínua da verdade e não contradição da filosofia. Só podemos ler os textos ironicamente, constatando as tensões e as relações entre o que é dito e o que não é dito, o que é e o que não é, se nos comprometermos com um sentido e uma verdade para os quais a fala e a

[49] "'They prepared me some food. As for the wine — go and whistle for it — not a drop.' In some extraordinary way, without any marked change in his inert attitude and in the placid expression of his face, he managed to convey the idea of profound disgust. 'I — you know — when it comes to eating without my glass of wine — I am nowhere.'"

> linguagem se empenham. Não pode haver, então, um simples abandono das estruturas de verdade e razão ou a diferença de ironia em favor de um mundo pós-moderno de textualidade, onde os signos coexistem sem conflito, hierarquia ou tensão (COLEBROOK, 2004, p. 173).[50]

Lembre-se de que o salto do capitão Brierly ao mar também não é narrado, mas tem como marca as omissões do uso de reticências. O não dito é sugerido por essa marca de uma tensão na relação "entre o que é dito e o que não é dito, o que é e o que não é,"[51] como ensina Colebrook. Mais uma vez, esses são os momentos em torno dos quais o texto é construído pelo não dito, mas de alguma forma eles escapam da massa de palavras e explicações que os descrevem. Outro episódio que com um paralelo em uma seção anterior do texto é o encontro de Jim com o peregrino pedindo água.

> Eu o estrangulei antes de entender o que ele queria. Ele queria um pouco de água — água para beber; eles recebiam uma mesada estrita, você sabe, e ele estava com um menino que eu havia notado várias vezes. Seu filho estava doente — e com sede (LJ, 2006, n.p.).[52]

Como ele faz no episódio do "vira-latas", Jim confunde o significado de uma única palavra, presumindo que contém uma profundidade abissal, quando, na verdade, a palavra é apenas uma simples referência à sede. Já Marlow luta particularmente contra o mistério fundamental das ações de Jim e seu próprio fascínio por elas. Marlow ainda tem dificuldade em encontrar uma palavra para o que está faltando: "Há uma imprecisão magnífica nas expectativas que levaram cada um de nós ao mar, uma indefinição gloriosa, uma bela avidez por aventuras que são suas e únicas recompensas"[53]. Essas são algumas das frases que ele oferece para descrever o significado no cerne das experiências de Jim. O tenente francês está igualmente sem palavras para denotar a inaplicabilidade das ações do *Patna*.

---

[50] "Reading literature ironically requires that we think beyond the traditional philosophical commitment to propositional, translatable and non-contradictory thinking, recognising that truth is not simply there to be referred to by an innocent language. Truth requires thinking through the contradictory force of language, its essential difference from both what *is* and what remains beyond question. To read literature ironically also requires, however, the continued force of philosophy's truth and non-contradiction. We can only read texts ironically, seeing the tensions and relations between what is said and not-said, what is and is not the case, if we commit ourselves to a sense and truth towards which speech and language strive. There cannot, then, be a simple abandoning of the structures of truth and reason or the difference of irony in favour of a postmodern world of textuality, where signs coexist without conflict, hierarchy or tension".

[51] *Ibidem*, p.173.

[52] '"I had half throttled him before I made out what he wanted. He wanted some water — water to drink; they were on strict allowance, you know, and he had with him a young boy I had noticed several times. His child was sick — and thirsty'".

[53] "There is such magnificent vagueness in the expectations that had driven each of us to sea, such a glorious indefiniteness, such a beautiful greed of adventures that are their own and only reward". *Ibidem.*

Marlow continua a atormentar Jim, fazendo comentários sarcásticos e devolvendo suas palavras a ele. Seu encontro com o tenente francês, entretanto, sugere o quão profundamente a história de Jim o deixou impressionado. Marlow segue-o aonde quer que vá e o leva a encontros com outros sobreviventes. Jim acredita que ainda tem a chance de ser um herói, mas a oferta questionável de Chester e Robinson[54] e sua dificuldade em manter um emprego sugerem o contrário. "Estava chegando a hora em que eu deveria vê-lo amado, confiável, admirado, com uma lenda de força e destreza se formando em torno de seu nome como se ele tivesse sido o estofo de um herói" (LJ, 2006, n.p.).[55] Jim foi marcado, de alguma forma, por suas ações (ou falta de ação). Parece que o momento omitido da narrativa, o momento do salto de Jim ao mar, se tornará o momento que define sua vida, fazendo com que, para Jim, não possa haver "ficha limpa": "Sempre pensei que se um sujeito pudesse começar do zero... E agora você... em uma medida... sim... ficha limpa"[56]. Isso é em parte resultado de sua punição. Julgado por um tribunal formado por seus pares profissionais, Jim foi considerado incapaz de manter a certificação que ganhou quando jovem; de alguma forma, ele não é mais "um de nós".

Marlow, no entanto, ainda pensa que ele e Jim pertencem à mesma fraternidade, - "um de nós". Ele ajuda Jim a recuperar alguma aparência de vida e continua a segui-lo com interesse. As habilidades interpretativas de Marlow são questionadas, no entanto, quando ele se declara "não iluminado"[57] por seu encontro com Jim. Ele também faz a estranha afirmação de que, ao ajudar Jim, "o salvou da inanição — daquele tipo peculiar que é quase invariavelmente associado à bebida"[58]. Essa é uma afirmação estranha de se fazer. Não se enquadra no que sabemos sobre Jim e não parece concordar com a opinião de Marlow sobre Jim em geral (ou pelo menos com a forma com que aparentemente ele doura a pílula para Jim, tentando o incluir no exercício do seu exaltado dever).

Talvez Marlow tenha começado a temer as implicações de sua própria associação com Jim. Por exemplo, Chester e Robinson o abordam por causa de sua amizade com Jim, afinal, o

---

[54] O Capitão Robinson é um antigo capitão do mar com um passado notório e um apelido evocativo: "Holy-Terror Robinson". Ele tem dinheiro e é parceiro de Chester em um esquema para colher e vender guano (esterco de ave marinha). Chester é um aventureiro da Austrália Ocidental que tem um esquema para contratar Jim depois que ele perder sua licença. Jim supervisionaria os trabalhadores nativos para a operação de guano de Chester, que nada mais é do que um sonho irreal. O parceiro de Chester é o capitão Robinson.

[55] "The time was coming when I should see him loved, trusted, admired, with a legend of strength and prowess forming round his name as though he had been the stuff of a hero".

[56] "I always thought that if a fellow could begin with a clean slate… And now you… in a measure… yes... clean slate".

[57] "unenlightened". *Ibidem.*

[58] "I had saved him from starvation — of that peculiar sort that is almost invariably associated with drink".

próprio Marlow nota tristemente que, com relação a ele e a Jim, "ainda era ele, de nós dois, que tinha a luz"[59]. Jim pode ter sido condenado publicamente, mas é Marlow quem não tem chance. Jim parece estar caminhando para um futuro de sucesso, enquanto Marlow será deixado apenas para repetir a história de Jim para quem quiser ouvir.

A história nos mostra que Jim continua a vagar, de trabalho em trabalho, "jogando fora [seu] pão de cada dia para ter [suas] mãos livres para lutar com um fantasma", como "um ato de heroísmo prosaico" (LJ, 2006, n.p.)[60]. Ele se torna conhecido como um excêntrico nessa parte do mundo e, embora ele fuja toda vez que o *Patna* é mencionado, todos sabem quem ele é.

Depois de Jim rejeitar a sugestão de Marlow de ir para a América, Marlow decide consultar Stein, o proprietário de uma grande empresa comercial com cargos em "lugares remotos", - onde Jim poderia viver em paz com mais facilidade. Stein, de acordo com Marlow, é extremamente confiável e sábio. Nesse ponto da narrativa aprendemos um pouco sobre o passado do comerciante: ele escapou da Alemanha quando jovem, após se envolver com revolucionários; depois, foi para as Índias Orientais com um naturalista holandês. Em linhas gerais, Stein persistiu nesta área remota junto a um comerciante escocês que conhecera. Este lhe legou seu império comercial e o apresentou a uma rainha malaia. Então, Stein tornou-se conselheiro do filho da rainha, Mohammed Bonso, que lutava contra vários parentes pelo trono. Ele (Stein) se casou com a irmã de Bonso e teve um filho com ela. E como nas Índias, novamente assumiu o seu gosto como naturalista e então, começou a coletar besouros e borboletas. O consanguíneo da rainha, Bonso, foi assassinado, e a esposa e o filho de Stein morreram de febre. A narrativa segue seu fluxo. Stein conta a Marlow uma anedota sobre um espécime de borboleta em particular em sua coleção. Certa manhã, ele foi levado a deixar seu complexo por um inimigo de Bonso sendo emboscado ao longo da estrada. Após fingir-se de morto, ele atacou e despachou seus agressores com balas, mas alguns escaparam. De repente, ele viu uma rara borboleta passar por ele. Movendo-se rapidamente, ele a capturou com seu chapéu, segurando um revólver na outra mão para o caso de os bandidos reaparecerem. Stein descreve aquele dia como um dos melhores de sua vida: derrotou seu inimigo, possuía amizade e amor, e adquiriu uma borboleta que há muito desejava. '"Então você me vê — então'", ele disse. Sua mão pairou sobre a caixa onde uma borboleta em grandeza solitária

[59] "it was yet he, of us two, who had the light".
[60] "fling [ing] away [his] daily bread so as to get [his] hands free to grapple with a ghost [...] an act of prosaic heroism".

abriu asas de bronze escuro, de sete polegadas ou mais de diâmetro, com primorosos veios brancos e uma linda borda de manchas amarelas"[61] (LJ, 2006, n.p.).

O lugar, diz Marlow, acabará por lhe oferecer "um conjunto totalmente novo de condições para que sua faculdade imaginativa possa trabalhar"[62]. Patusan parece ser um lugar que ninguém visita, cujo próprio nome representa o oculto e o desconhecido. Stein já usou Patusan como exílio para os necessitados antes; ele conta a Marlow sobre uma mulher holandesa-malaia com uma história conturbada, casada com um odioso agente comercial chamado Cornelius, a quem ele desejava ajudar. Ele nomeou Cornelius como gerente do posto de Patusan, mas a mulher já havia morrido e sua filha, sob a tutela de Cornelius, é o único obstáculo para sua substituição por Jim. Stein oferece a Jim o posto, com o entendimento de que Cornelius e a garota terão permissão para ficar em Patusan.

Marlow avança no tempo para um momento em que visita Jim em Patusan. Embora ainda não esteja claro como, Jim se tornou um sucesso incrível e Marlow está surpreso. Ele lembra a si mesmo de que ele e Stein haviam apenas procurado manter Jim fora do caminho e que, de sua parte, ele só queria se livrar de Jim antes de voltar para a Europa por um tempo.

O governante de fato de Patusan, no entanto, é o tio do sultão, Rajah Allang, um viciado em ópio e louco pelo poder que Marlow encontra quando visita Jim. "Havia forças antagônicas em Patusan, e um deles era Rajah Allang, o pior dos tios do Sultão, o governador do rio, que extorquia e furtava [...]"[63]. Stein e Marlow oferecem a Jim um cargo em Patusan, que ele aceita. Marlow dá a Jim um revólver de presente e Stein, desejando pagar sua dívida com o comerciante escocês, entrega a Jim cartas de apresentação e um anel de prata, que ele deve apresentar a Doramin, um velho camarada de Stein. Jim retorna para receber a encomenda de Stein, ansioso para impressionar Marlow sobre os aspectos românticos da situação, particularmente, a ideia do anel como um símbolo de amizade e reconhecimento. Marlow encontra-se "completamente farto"[64] de Jim.

---

[61] "'So you see me — so,'" he said. His hand hovered over the case where a butterfly in solitary grandeur spread out dark bronze wings, seven inches or more across, with exquisite white veinings and a gorgeous border of yellow spots".

[62] "a totally new set of conditions for his imaginative faculty to work upon". *Ibidem.*

[63] "There were in Patusan antagonistic forces, and one of them was Rajah Allang, the worst of the Sultan's uncles, [the governor of the river, who did the extorting and the stealing, and ground down to the point of extinction the country-born Malays, who, utterly defenseless, had not even the resource of emigrating]".
" o governador do rio, que extorquia e furtava, e arrasou a ponto de extinção os malaios nascidos no campo, que, totalmente indefesos, nem sequer tinham o recurso de emigrar". *Ibidem.*

[64] "thoroughly sick". *Ibidem.*

Jim é tolo o suficiente para "lançar desafio"[65] ao universo. Ele rapidamente empacota seus pertences, incluindo um volume de Shakespeare, o que surpreende Marlow: '"Você lê isso'? Eu perguntei" (LJ, 2006, n.p.)[66]. O capitão do navio que o levará diz a Marlow que vem a bordo para oferecer a Jim cartuchos para o revólver e que o transportará apenas até a foz do rio que leva a Patusan, pois foi alvejado pelos nativos na última vez que tentou subir o rio. Marlow, mais tarde, descobre que o homem foi publicamente humilhado e preso por Rajah Allang. O navio está prestes a partir, então Marlow se despede de Jim, que ainda está abismado com a "magnífica chance"[67] que tem pela frente. Enquanto o barco de Marlow se afasta do navio, Jim grita um prenúncio: '"Você — ouvirá — de mim'"[68].

Nesse ponto, percebemos que Stein oferece um contraste com Marlow e Jim. Como Jim, ele é, ou pelo menos foi quando jovem, ungido por ideias heroicas, começando como um revolucionário, depois se tornando um viajante, um lutador partidário e, finalmente, um conquistador capitalista. Apesar de algumas derrotas admitidas e da perda de sua esposa e filho, ele construiu uma existência satisfatória para si, aproveitando as oportunidades oferecidas por outros (o naturalista holandês, o comerciante escocês). Como Marlow, ele tem uma sensação imediata de identificação com Jim. No entanto, a sua abordagem para com Jim é bem diferente da de Marlow. Enquanto este considera Jim "um de nós", Stein o vê, como Marlow sugere que o fará, como um "espécime", como uma de suas borboletas.

Marlow está fascinado, vendo em Jim seu próprio lado sombrio. Stein pensa que Jim é um "romântico" e, portanto, o manda para o mesmo lugar para onde mandou a holandesa-malaia. Patusan é um lugar apropriado para Jim em mais de um aspecto. Observem a semelhança entre as palavras "Patna" e "Patusan". Sabemos antes de ele chegar lá que Jim está destinado a repetir, de alguma forma, o incidente a bordo do *Patna.* É como se você pudesse sair de um lugar indesejado, mas esse lugar não pudesse sair de você. É assim que Jim se sente.

Patusan também é um lugar onde o idealismo romântico e heroico — a grande aventura da busca — coexiste com o pragmatismo e a dura realidade. O território foi abandonado pela história e é de difícil acesso. Os presentes de despedida de Marlow e Stein, porém, prenunciam o tipo de lugar que ele encontrará. O revólver sugere que Jim precisará confiar, até certo ponto, na força bruta e na superioridade tecnológica do homem branco. O

---

[65] " hurl defiance". *Ibidem*.
[66] "'You read this?' I asked".
[67] "magnificent chance". *Ibidem*.
[68] '"You--shall--hear--of--me"'. *Ibidem*.

anel sugere que Jim está entrando em um mundo de suspeita e de desconfiança, onde a identidade exige prova física e a palavra não é suficiente. Jim está emocionado por ter outra chance, mas, ainda assim, sua arrogância é inconfundível.

Ironicamente, Stein e Marlow estão enterrando Jim da maneira que Chester e Robinson sugeriram. A única saída para Jim, ao que parece, é ir a algum lugar onde ninguém tenha ouvido falar do *Patna*. No entanto, o nome do navio ecoa no nome do território e nas repetidas incursões de Marlow para ver Jim, apesar de Marlow estar "enjoado" (LJ, 2006, n.p.)[69] de Jim e dele querer "se livrar"[70], fica implícito que a fuga não será possível, que, não importa o que ele faça, Jim ainda será o mesmo homem que abandonou o *Patna*.

> — Eu o coloquei com De Jongh, como você sabe, feliz o suficiente por eliminá-lo de qualquer forma, mas persuadido de que sua posição agora estava se tornando insuportável[...]
> [...] Eu estava prestes a ir para casa por um tempo; e pode ser que eu desejasse, mais do que soubesse [...], dispor dele — livrar-me dele, você entende — antes de partir[71].

Neste ponto da narrativa, entre os capítulos dezenove e vinte e um, a informação mais recente de que Marlow dispõe é que Jim é um sucesso total. No entanto, Marlow, no final do capítulo vinte e um, diz ao público que ainda aguarda a última palavra sobre Jim. Ele vai além, dizendo, também, que pode ser que a última palavra não seja confiável, uma vez que estará aberta a interpretações errôneas nas mentes de seus ouvintes.

Marlow visita Jim em Patusan dois anos após a chegada dele. Ele foi oferecer a Jim a casa do posto comercial e o estoque de mercadorias como um presente, em nome de Stein. Ele encontra uma vila de pescadores na costa que lhe contam sobre a paz que Jim trouxe para a região. O informante de Marlow se refere a Jim como "Tuan Jim" ou *Lord* Jim.

Ele diz que trouxe Jim rio acima em uma canoa há dois anos (quando os navios mercantes ainda se recusavam a entrar no rio por causa dos nativos hostis). Marlow está surpreso por a previsão de Jim — de que Marlow ouviria falar dele — estar se cumprindo e observa que a chegada de Jim foi uma grande perturbação para a área, já que os nativos há muito haviam esquecido o que era o comportamento de brancos naquela região. A aparição não anunciada de Jim e o revólver descarregado de Marlow, embalado em seu colo, criaram

---

[69] "sick".
[70] "dispose". *Ibidem.*
[71] "'I placed him with De Jongh, as you know, glad enough to dispose of him in any way, yet persuaded that his position was now growing intolerable. [...] I was about to go home for a time; and it may be I desired, more than I was aware of myself, to dispose of him — to dispose of him, you understand — before I left". *Ibidem*.

uma oportunidade que Jim rapidamente aproveitou. Os pescadores o entregam direto para Rajah Allang. Com o revólver descarregado ele não pode se defender e concorda em ver Rajah, que o aprisiona por vários dias em uma paliçada. Jim leva Marlow para ver Rajah, apontando onde foi preso. Ele faz uma pausa para resolver uma disputa entre Rajah e alguns aldeões e, então, continua com sua história: enquanto ele foi um prisioneiro de Allang, foi submetido a um tratamento absurdo — solicitado a consertar um relógio quebrado da Nova Inglaterra, interrogado sobre a estratégia colonial holandesa e questionado quanto aos seus motivos. Ele consegue escapar da paliçada com bastante facilidade, após pular o riacho, salta por cima do muro e luta para subir uma encosta lamacenta.

Após sua fuga, Jim corre para o complexo de Doramin e apresenta o anel de prata de Stein. Ele é recebido com calor, e o povo de Doramin se prepara para repelir Rajah. Doramin, relata Marlow, é o líder de uma das facções mais poderosas de Patusan, um grupo de mercadores chamados Bugis que emigrou de Celebes há muitos anos. A maior parte do conflito em Patusan deriva das tentativas de Rajah Allang de impor um monopólio comercial e da insistência de Doramin em violar a proclamação de Allang. Jim encontra os Bugis discutindo sobre os benefícios de se aliarem ao xerife Ali, um fanático religioso árabe que, com seu bando de tribais do interior, dizima o campo ao redor de Patusan. Alguns dos Bugis querem se juntar a Ali para derrubar Allang.

Jim conhece Dain Waris, filho de Doramin, que se tornará seu melhor amigo. Logo ocorre a Jim que ele tem a oportunidade de fazer as pazes em Patusan e, assim, fazer um nome para si mesmo. Jim propõe que os Bugis organizem um ataque a Ali. Dain Waris fica imediatamente entusiasmado e o plano segue. Jim supervisiona a transferência da escassa artilharia de Doramin para o topo de uma colina, de onde o ataque é lançado, e Ali é derrotado. Marlow comenta a confiança que os Bugis depositaram em Jim ao segui-lo para a batalha. Um velho diz a Marlow que muitos pensam que Jim possui poderes sobrenaturais. Ele parece ainda mais simbólico para Marlow do que nunca. Ao relatar o ataque, Jim menciona o valor de seu servo, Tamb'Itam, um refugiado de Allang que se dedicou a Jim. Ao triunfar sobre o xerife Ali, Jim finalmente se tornou um herói.

É apropriado que Marlow comente sobre o quão alegórico Jim lhe parece neste momento. Deste ponto em diante, Jim começa a se afastar do texto. A progressão temporal da narrativa torna-se cada vez mais complicada, à medida que Marlow tem que trabalhar cada vez mais para juntar as peças da história. Jim não gasta mais capítulos inteiros lutando para expressar sua angústia interior. Em vez disso, a narrativa é composta por relatos de suas

ações, intercalados com pequenas definições de paisagens. Parece que a arrogância (não fatal) de Jim foi capacitadora.

Marlow se sente distante de Jim. Se Jim já foi "um de nós", como um crítico disse (LIMA, 2003), nesse ponto, observo que Marlow não tem (ou deveria ter) o direito de ser um deles, tal como esse novo e consagrado Jim. Aqui, a alteridade de Marlow é reativa e fracassada. Em sua natureza contraditória, ele carrega uma razão que não reconhece a possibilidade da ocorrência de uma alteridade. Marlow sugere que nada pode atingir a Jim agora, já que ele escapou da sombra do incidente com o *Patna*. A lenda de Jim está começando a aumentar, e enquanto ele se deleita com a confiança ilimitada de seu povo, os sussurros sobre suas habilidades sobrenaturais se espalham. Ele, mesmo no topo do mundo, parece estar em perigo.

J. Conrad usa os dois novos relacionamentos descritos há pouco para examinar alguns dos tropos da literatura colonial. Tamb'Itam é o servo leal por excelência, e Dain Waris é o "outro" definitivo sobre o qual um essencialismo racial quase homoerótico é projetado. Seu relacionamento com Jim é descrito como "uma daquelas amizades estranhas, profundas e raras entre pardos e brancos em que a própria diferença de raça parece aproximar dois seres humanos por meio de algum elemento místico de simpatia" (LJ, 2006, n.p.)[72]. Patusan parece ser povoado por dois tipos de indivíduos: nobres selvagens, como Dain Waris, cujas espantosas habilidades e caráter moral o levaram a ser chamado de homem branco por seu próprio povo, e representantes dissolutos, sujos, conspiradores de uma humanidade decadente, como Allang. Os extremos nessas duas caricaturas, especialmente quando comparados com as sutis meditações sobre o personagem e a grande variedade de pessoas "como nós", na primeira seção do livro, parecem funcionar como uma crítica sutil das representações dos temas coloniais.

> Quando conseguia andar sem bengala, desceu à cidade em busca de uma oportunidade de voltar para casa. Nada foi oferecido naquele momento e, enquanto esperava, associou-se naturalmente aos homens de sua escala no porto. Estes eram de dois tipos. Alguns, muito poucos e vistos lá, mas raramente, levaram vidas misteriosas, preservaram uma energia indefinida com o temperamento de bucaneiros e os olhos de sonhadores. Eles pareciam viver em um labirinto louco de planos, esperanças, perigos, empreendimentos, à frente da civilização, nos lugares sombrios do mar; e sua morte foi o único evento de sua existência fantástica que parecia ter uma certeza razoável de realização. A maioria eram homens que, como ele, atirados ali por algum acidente, permaneceram como oficiais de navios do interior. Eles agora tinham horror ao serviço doméstico, com suas condições mais difíceis, visão mais severa do dever e o perigo de oceanos tempestuosos. Eles estavam sintonizados

[72] "one of those strange, profound, rare friendships between brown and white, in which the very difference of race seems to draw two human beings closer by some mystic element of sympathy".

> com a paz eterna do céu e do mar oriental. Eles adoravam passagens curtas, boas espreguiçadeiras, grandes grupos nativos e a distinção de ser branco. Eles estremeciam ao pensar em trabalho duro e levavam vidas precariamente fáceis, sempre à beira da demissão, sempre à beira do noivado, servindo chineses, árabes, mestiços - teria servido ao próprio diabo se ele tivesse facilitado o suficiente. Eles falavam sem parar de sorte: como fulano ficou com um barco na costa da China - uma coisa fofa; como este tinha um alojamento fácil em algum lugar do Japão, e aquele estava indo bem na marinha siamesa; e em tudo o que diziam - em suas ações, em sua aparência, em suas pessoas — podia ser detectado o ponto fraco, o local de decadência, a determinação de descansar em segurança pela existência (LJ, 2006, n.p.).[73]

Aqui temos a justaposição de extremos e a repetição de estereótipos, e isso sugere que J. Conrad conhece totalmente as suas ações literárias e os meios para ser politicamente revolucionário.

***

Jim se torna o governante de Patusan logo que o xerife Ali é derrotado. Marlow observa que parece haver pouco que Jim não possa fazer. Ele relata uma entrevista com Doramin e a sua esposa na qual Doramin confessa a Marlow que deseja ver seu filho, Dain Waris, tornar-se governante de Patusan. Doramin também está preocupado de que a ascensão de Jim ao poder, embora benéfica para os Bugis, atraia a atenção dos homens brancos para Patusan. A esposa de Doramin, entretanto, interroga Marlow sobre o passado de Jim. Ela quer saber por que ele deixou a civilização, mas Marlow não pode realmente responder, e Doramin está obviamente preocupado com isso.

Ponderar "o incontestável por que do destino de Jim" (LJ, 2006, n.p.)[74] leva Marlow a falar sobre o "amor"[75] de Jim. Em Patusan, Jim se apaixonou, ao que parece, pela filha da holandesa-malaia. Até então, essa filha havia vivido uma existência miserável na casa de seu

---

[73] "Directly he could walk without a stick, he descended into the town to look for some opportunity to get home. Nothing offered just then, and, while waiting, he associated naturally with the men of his calling in the port. These were of two kinds. Some, very few and seen there but seldom, led mysterious lives, had preserved an undefaced energy with the temper of buccaneers and the eyes of dreamers. They appeared to live in a crazy maze of plans, hopes, dangers, enterprises, ahead of civilisation, in the dark places of the sea; and their death was the only event of their fantastic existence that seemed to have a reasonable certitude of achievement. The majority were men who, like himself, thrown there by some accident, had remained as officers of country ships. They had now a horror of the home service, with its harder conditions, severer view of duty, and the hazard of stormy oceans. They were attuned to the eternal peace of Eastern sky and sea. They loved short passages, good deck-chairs, large native crews, and the distinction of being white. They shuddered at the thought of hard work, and led precariously easy lives, always on the verge of dismissal, always on the verge of engagement, serving Chinamen, Arabs, half-castes — would have served the devil himself had he made it easy enough. They talked everlastingly of turns of luck: how So-and-so got charge of a boat on the coast of China — a soft thing; how this one had an easy billet in Japan somewhere, and that one was doing well in the Siamese navy; and in all they said — in their actions, in their looks, in their persons — could be detected the soft spot, the place of decay, the determination to lounge safely through existence".

[74] "the unanswerable why of Jim's fate". *Ibidem.*

[75] " love". *Ibidem.*

padrasto, Cornelius. Marlow a descreve como bela e, mais importante, Jim a chama pelo carinhoso apelido de Jewel (Joia).

Marlow fica impressionado com a atmosfera de felicidade em torno do casal. Ele se lembra de ter visitado uma região próxima e encontrado um oficial colonial corrupto, que ouviu falar de Jim e de Jewel e, por uma série de coincidências, acabou por interpretar mal o que a filha da holandesa-malaia realmente era. O oficial conta a Marlow ter ouvido falar de um homem branco que possuía uma enorme esmeralda e que a mantinha escondida no corpo de uma mulher jovem. Marlow lembra que viu muito pouco Jewel, mas que ela parecia estranhamente preocupada com Jim. Tamb'Itam também parece ser excessivamente protetor. Marlow observa que Cornelius está sempre se esquivando de Jim de maneira ameaçadora e reflete que Jim foi generoso em dar liberdade ao homem — e talvez um tanto imprudente por não tomar as devidas precauções para se proteger. Jim ficou com Cornelius após sua fuga inicial de Rajah Allang. Os maus-tratos do padrasto dispensados a Jewel levaram Jim a ser muito cuidadoso com o homem, para que ele não piorasse inadvertidamente a situação da moça. Cornelius está aparentemente muito amargurado por ter se casado com a mãe de Jewel e ter sido mandado para um lugar tão atrasado. Ele considera seu direito abusar da garota e roubar o estoque de mercadorias que Stein lhe confiou. Logo após sua fuga de Rajah, Jim começa a ouvir rumores de que está sendo alvo de planos de assassinato. Cornelius se oferece para o transportar para fora do país por oitenta dólares. Jewel oferece sua ajuda como conselheira. Finalmente, as coisas chegam a um ponto crítico. Jim acorda uma noite para encontrar Jewel. Ela o leva a um galpão no quintal, onde ele descobre homens esperando por ele. Satisfeito por finalmente encontrar um "perigo real", ele atira em um deles e força os outros a pularem no rio. Enquanto conta a Marlow a história daquela noite, Jim aponta seu próprio valor e, em seguida, mais uma vez, desafia a avaliação que Marlow faz de sua dignidade, observando que ninguém em Patusan acreditaria na história do *Patna*. Jim fala de seu desejo de permanecer sempre em Patusan.

Marlow deixa Jim e sobe pelo pátio escuro até a casa. Ele é confrontado por Jewel, que parece ter algo a dizer a ele, mas não consegue falar. Finalmente, Marlow entende que ela pensa que ele veio para levar Jim embora. Ele diz a ela que não é esse o caso. Ela diz a ele que não quer morrer chorando, como sua mãe fez. Jewel se lembra da noite da morte de sua mãe, a mulher respirando pela última vez enquanto Jewel tranca a porta com seu corpo contra o furioso Cornelius. Ela diz a Marlow que Jim jurou nunca a deixar, mas que ela é incapaz de acreditar inteiramente nele, já que seu pai e outros homens haviam feito a mesma promessa e a quebraram. Ela exige que Marlow lhe diga a que Jim frequentemente se refere, aquilo que o

deixou com medo e de que ele nunca poderá esquecer. Procurando a frase apropriada, Marlow finalmente responde que é do fato de que "não é bom o suficiente"[76] que Jim nunca pode esquecer. Furiosa, Jewel chama Marlow de mentiroso, informando-o de que Jim dissera a mesma coisa. Marlow tenta timidamente retroceder, dizendo que ninguém é bom o suficiente, mas ela se recusa a ouvir, e a conversa é interrompida quando passos se aproximam.

Grande parte da ação e quase todas as conversas entre os Capítulos Trinta e Quatro a Trinta e Seis acontecem à noite. Os aspectos pitorescos de Patusan são enfatizados: a lua cheia nascendo nas colinas, as estrelas cintilando, tochas acesas no escuro. Patusan claramente se tornou um paraíso para Jim. Ele quer permanecer lá para sempre e finalmente se sente como se tivesse sido liberto da mancha do incidente do *Patna*, por meio de seu próprio valor e intenções nobres. Ele até diz a Marlow que o povo de Patusan não acreditaria na história de *Patna,* tão convencidos estão de seu caráter. Mas, assim como a escuridão da noite esconde parte da miséria essencial de Patusan — os prédios em ruínas, a lama fétida — também a camada de romance esconde o problema fundamental de Jim.

Ele pode ter o amor de uma mulher notável e a confiança de todo um povo, mas ainda se sente compelido a se justificar e a confrontar Marlow sobre a sua fé no seu caráter: "[você] não gostaria de me ter a bordo do seu navio — ei?" (LJ, 2006, n.p.)[77]. A presença de Marlow em Patusan, de alguma forma, é contaminante, já que ele pode testemunhar o fracasso anterior de Jim, mas também é essencial, pois Marlow ainda é quem deve preservar a história de Jim. A narrativa permanece distante de Jim. Marlow reúne informações por meio de conversas com outras pessoas (Doramin e Jewel) e faz suposições com base em observações. Por que, por exemplo, Tamb'Itam está sempre à espreita do lado de fora do quarto de Marlow? Jim está preso em um paradoxo horrível. Ele é, de alguma forma, "bom demais"[78] para Patusan; portanto, sua presença ali deve indicar um segredo obscuro que impossibilita para ele viver no mundo exterior. As pessoas mais próximas dele suspeitam desse problema e exigem respostas de Marlow.

Mais uma vez, entre os capítulos trinta e quatro a seis, também surge um problema com relação à linguagem e ao conhecimento. Marlow observa que "trezentas milhas além do fim dos cabos telegráficos e das linhas de barcos postais, as fatigadas mentiras utilitárias de nossa civilização murcham e morrem, para serem substituídas por puros exercícios de

---

[76] "not good enough".
[77] "[Y]ou wouldn't like to have me aboard your own ship--hey?"
[78] " too good". *Ibidem.*

imaginação".[79] Embora tenha se tornado um homem de ação pública, Jim ainda é uma figura impenetrável. Aqueles ao seu redor se perguntam sobre seu passado, enquanto rumores espetaculares circulam fora de Patusan.

> Jim a chamava por uma palavra que significa algo como preciosa, no sentido de uma joia preciosa – joia mesmo. Bela, não é? Mas ele era capaz de tudo. Ele era igual à sua fortuna, assim como - afinal - devia ser igual ao seu infortúnio. Joia, ele a chamou; e ele diria isso como poderia ter dito "Jane", você não sabe - com um efeito conjugal, familiar e pacífico. Ouvi o nome pela primeira vez dez minutos após aterrissar em seu pátio, quando, depois de quase sacudir meu braço, ele disparou escada acima e começou a fazer uma alegre confusão infantil na [...]. "Joia! Ó Joia! Rápido! Aqui está um amigo [...]" (LJ, 2006, n.p.).[80]

Jim está de posse de uma pedra preciosa — a pessoa é reduzida à coisa. Como ocorre com os incidentes do "vira-lata" e da "água", o intérprete, neste caso o oficial, comete o mesmo erro que Jim cometeu anteriormente: ele projeta seus próprios interesses e sua própria visão do mundo na linguagem de outra pessoa e, nesse processo, ao que tudo indica, a linguagem preserva e afirma a sua própria essência inescrutável. Separada daqueles que lhe dão vida, a linguagem torna-se sujeita a "puros exercícios de imaginação" (LJ, 2006, n.p.)[81].

Em um tom irônico, a distância da narrativa de Jim, combinada com vislumbres cada vez mais frequentes de Marlow recontando essa história em uma data muito posterior, questiona se há alguma verdade por trás do que é dito. A afirmação de que o "romance escolheu Jim para si"[82] sugere haver algo fundamentalmente obscuro e fictício sobre o relato que nos é dado. Os "exercícios de imaginação"[83] estão conectados a ideia colonial ou às "fatigadas mentiras utilitárias de nossa civilização"[84], "que tem a futilidade, muitas vezes, o encanto e, às vezes, a profunda veracidade oculta das obras de arte".[85]

Na sequência, Marlow, se preparando para deixar Patusan, visita o túmulo da mulher holandesa-malaia. Na escuridão e no silêncio, ele se imagina o último homem na terra e comenta sobre a natureza esquecida e perdida de Patusan. Cornelius aparece e começa a

---

[79] "three hundred miles beyond the end of telegraph cables and mail-boat lines, the haggard utilitarian lies of our civilization wither and die, to be replaced by pure exercises of imagination". *Ibidem.*

[80] "Jim called her by a word that means precious, in the sense of a precious gem — jewel. Pretty, isn't it? But he was capable of anything. He was equal to his fortune, as he — after all — must have been equal to his misfortune. Jewel he called her; and he would say this as he might have said "Jane," don't you know—with a marital, homelike, peaceful effect. I heard the name for the first time ten minutes after I had landed in his courtyard, when, after nearly shaking my arm off, he darted up the steps and began to make a joyous, boyish disturbance at the door under the heavy eaves. "Jewel! O Jewel! Quick! Here's a friend come"".

[81] "pure exercises of imagination". *Ibidem.*

[82] "Romance had singled Jim for its own". *Ibidem*.

[83] "exercises of imagination". *Ibidem*.

[84] "the haggard utilitarian lies of our civilisation".

[85] "that have the futility, often the charm, and sometimes the deep hidden truthfulness, of works of art". *Ibidem*.

falar. Marlow, notando com pesar que parece estar "condenado a receber confidências"[86], não tem escolha a não ser ouvir. Cornelius é uma figura interessante, pois tenta justificar o seu tratamento a Jim, inclusive tê-lo prendido, por seu medo a Rajah Allang; por isso, sua necessidade de jogar dos dois lados para se salvar.

Marlow diz a Cornelius que Jim o perdoou, embora saiba que Cornelius odeia Jim e que este não confia em Cornelius. Cornelius se enfurece com Jim, questionando suas intenções em relação à Patusan. Cornelius diz a Marlow quer um presente monetário em troca da continuação da tutela da garota após o regresso de Jim para casa e pede que Marlow comunique esse desejo a Jim. Espantado com a vulgaridade do sujeito, Marlow informa que Jim não deixará Patusan, ao que Cornelius irrompe em um acesso de raiva e frustração.

Marlow sai de Patusan na manhã seguinte. Jim o acompanha rio abaixo até a costa, enquanto eles viajam de canoa "pelo próprio coração da selva intocada" (LJ, 2006, n.p.)[87]. Eles descem na vila costeira, onde dois dos pescadores pedem uma audiência com Jim. Ele e Marlow se despedem e, pela primeira vez, Jim fala da intensa tensão que sente ao tentar "continuar para sempre segurando [seu] fim, para ter certeza de que nada"[88] de seu passado pode voltar para estragar o seu sucesso. Marlow lhe diz que eles não se encontrarão novamente, a menos que Jim deixe Patusan. Marlow parte para seu navio, enquanto Jim segue com os pescadores. Afastando-se da costa, a figura de Jim vestida de branco permanece visível muito depois de outros detalhes terem desaparecido.

Marlow termina sua sessão de contar histórias aqui. Neste momento, ele não tem mais conhecimento de Jim, e a história parece destinada a permanecer incompleta. A narrativa avança dois anos, quando um dos ouvintes de Marlow recebe um pacote contendo um maço de documentos. Esse homem, que permanece sem nome, é o que mais desconfia da opinião de Marlow sobre a história de Jim, mas também é o mais interessado. Ele declarou que para Jim dedicar sua vida aos habitantes não brancos de Patusan era como "'como vender sua alma a um bruto"'[89]. O uso de aspas triplas aqui é notável por sua raridade, também, pela simples razão de que está correto e porque evoca com exclusividade as narrativas densas e em camadas de J. Conrad. Todavia:

> Quais são os perigos, ao extremo, 'de pôr o mundo todo entre aspas (Clifford, 1986ª, p. 25). O que está em jogo quando a ironia acontece — e quando não acontece' […]

---

[86] "doomed to be the recipient of confidences". *Ibidem.*
[87] "through the very heart of untouched wilderness".
[88] "go on forever holding up [his] end, to feel sure that nothing". *Ibidem.*
[89] "'was like selling your soul to a brute'". *Ibidem*.

> Ao passo que provavelmente seja o caso de que 'todo ato de dizer é uma interseção momentânea do 'dito' e do 'não dito (Tyler, 1978;458)' (HUTCHEON, 2000, p. 284-5).

O pacote contém uma carta de Marlow explicando que os papéis incluídos representam o melhor que ele conseguiu fazer para juntar as peças do resto da história de Jim. Também contém uma carta de Jim, na qual ele continua tentando justificar seus planos para Marlow, uma carta muito antiga com conselhos do pai de Jim, o pároco, e um manuscrito, escrito por Marlow, detalhando o resto das aventuras de Jim. Marlow diz ao destinatário do pacote que ele "não afirma nada" (LJ, 2006, n.p.)[90] sobre a verdade ou o significado de seu relato e que, talvez, a mensagem final de Jim esteja, de fato, nas palavras que Jim desejou enviar para o mundo exterior: nada.

A interpretação de Marlow sobre Jim muda drasticamente nesse ponto. Ao sair de Patusan, ele o vê de pé, na praia, como "o coração de um vasto enigma"[91]. Na carta ao amigo, no entanto, ele declara que Jim não é mais a "mancha branca no coração de um imenso mistério", mas "de plena estatura, desprezado... com um aspecto severo e romântico, mas sempre mudo, escuro — sob uma nuvem"[92]. A avaliação inicial de Marlow, de que Jim está no centro de um enigma, sugere que a imprecisão e a dificuldade que o cercam podem ser interpretadas — afinal, mistérios e enigmas têm soluções implícitas, se alguém conseguir encontrá-las. Se Jim já tiver "estatura total"[93] e estiver apenas "mudo"[94], então, talvez a imprecisão e a confusão que o cercam sejam tudo o que há para saber.

A história de Jim também ganha algumas camadas de distância nesta seção, tornando-se não um relato direto, mas uma colcha de retalhos reunida por Marlow a partir de fontes diferentes. Marlow também não está mais contando a história pessoalmente. Ele chega ao leitor sem nome à distância, como um texto escrito. O público não pode mais interrogar Marlow; ele não está lá. A história de Jim se torna mais uma construção ficcional, mais uma tentativa de impor significado a uma série de eventos que podem não ter nenhum significado intrínseco. Marlow diz a seu amigo que "é impossível ver [Jim] claramente[95]". "Não haverá mensagem"[96], diz ele, "a menos que cada um de nós possa interpretar por si mesmo a partir da

---

[90] "affirm[s] nothing".
[91] "the heart of a vast enigma". *Ibidem*.
[92] "white speck at the heart of an immense mystery" but "of full stature, standing disregarded... with a stern and romantic aspect, but always mute, dark — under a cloud". *Ibidem.*
[93] "full stature". *Ibidem*.
[94] "mute". *Ibidem*.
[95] " it is impossible to see [Jim] clearly". *Ibidem*.
[96] "There shall be no message". *Ibidem.*

linguagem dos fatos, e arranjado”[97]. É por isso que Marlow envia o resto da história de Jim para a pessoa que demonstrou mais dúvidas no significado que Marlow atribui a ela. O destinatário sem nome do pacote de Marlow será o menos provável de encontrar na história de Jim algo que não está lá.

Os indivíduos abordam Marlow em busca de acesso a Jim. Marlow é, claro, o único ponto de conexão com Jim, a única pessoa que teve contato com ele em seus dias em *Patna* e em Patusan. Jim pode se sentir seguro em seu novo mundo, mas o fato de que as pessoas estão constantemente se voltando para Marlow em busca de informações deve deixá-lo nervoso. “Para os homens brancos no negócio da orla e para os capitães dos navios, ele era apenas Jim — nada mais” (LJ, 2006, n.p.)[98].

Nos Capítulos Trinta e Sete e Trinta e Oito, a história de Marlow começa descrevendo um encontro com um pirata, Gentleman Brown. Marlow nos diz que a história de Brown preencherá as lacunas de uma narrativa que ele obteve em uma visita a Stein muitos meses antes. Nessa visita, Marlow reconhece um Bugis que ocasionalmente o havia encontrado. Entrando na casa de Stein, Marlow encontra Tamb’Itam e pergunta se Jim está lá. Tamb’Itam parece perturbado e diz, enigmaticamente: “Ele não lutaria”[99]. Stein leva Marlow para ver Jewel, que também está em sua casa. O povo de Patusan chegou há dois dias, segundo o anfitrião.

Jewel, calmamente, lembra a Marlow que ela previu que Jim a deixaria, como todos os homens. Ela dá a Marlow um breve esboço dos eventos, um relato que, mais uma vez, não é compartilhado com o leitor. O não dito ressoa justamente no fato de ela não querer falar mais e, quando Marlow a encontra no final do dia, por exemplo, ele a perturba ainda mais, apontando que sua desconfiança em Jim provavelmente contribuiu para o que quer que tenha acontecido. Stein reafirma que Jim era verdadeiro e diz que tentará explicar isso a ela algum dia. Marlow deixa a casa de Stein na companhia de Tamb’Itam, que completa a narrativa de Jewel e, novamente, a informação sobre o que aconteceu com Jim não é compartilhada com o leitor. Marlow começa a contar a história do destino de Jim, relatando a história de Gentleman Brown, um pirata bem-sucedido.

Brown está morrendo, abrigado no casebre de um homem branco dissoluto em Bangkok que adora a lenda de Brown e se sente privilegiado por deixá-lo morrer em sua

---

[97] “unless such as each of us can interpret for himself from the language of facts, that are so often more enigmatic than the craftiest arrangement of words”. *Ibidem.*
[98] “To the white men in the waterside business and to the captains of ships he was just Jim—nothing more”. *Ibidem.*
[99] “He would not fight”. *Ibidem.*

casa. Brown diz a Marlow que ele teve um azar, começando com sua captura pelas mãos de um barco-patrulha espanhol enquanto contrabandeava armas. Ele conseguiu subornar para escapar, roubando outro navio para substituir o seu, que havia sido desativado por seus captores. Infelizmente, o navio roubado tinha pouca água potável e provisões a bordo, e Brown temia entrar no porto em um navio roubado. Morrendo de fome, ele se lembra de ter ouvido falar do remoto território de Patusan. Ele e sua tripulação ancoraram ao largo da vila de pescadores e subiram o rio em um barco do navio. Os pescadores conseguiram avisar o povo de Patusan, no entanto, Brown e sua tripulação foram atacados. Com isso, eles são forçados a recuar para uma pequena colina.

Nesse ponto, percebemos que a entrevista de Marlow com Gentleman Brown é semelhante em estrutura à sua entrevista com o segundo engenheiro alcoólatra do *Patna.* Esses dois homens corrompidos moral, mental e fisicamente servem como condutores para partes da história de Jim. Brown é outra figura que pode ser vista como uma alternativa a Jim. Sua vida é pautada por contos românticos e ideias abstratas de heroísmo, embora bastante imorais. Ele também é amplamente motivado pelo medo de ser responsabilizado por suas ações anteriores, como os próximos capítulos do romance mostram. Mas há um realismo na luta de Brown para realizar sua imagem mental de si mesmo, um realismo que falta na história de Jim. Brown é um bandido de pequeno porte, um chantagista de aldeões pobres; sua amante morreu quase imediatamente depois que ele a rouba de seu marido missionário. Ele próprio está constantemente sujeito às exigências da vida quotidiana — sede, fome, doença. Morreu horrivelmente, sufocando-se até a morte em uma favela de Bangkok.

Brown representa a versão da vida real dos contos românticos. A história de sua vida se resume na história de um filho bastardo. No entanto, essa história ocorre somente quando o romance tenta se tornar mais próximo da realidade. A história de Jim termina tragicamente, mas não esteticamente. Nesse sentido, a tentativa de Jim de dar vida a contos heroicos não é tão bem-sucedida quanto a de Brown. Brown sempre foi um homem de ação, enquanto Jim ainda é marcado por sua incapacidade de agir heroicamente a bordo do *Patna.* Talvez isso explique os destinos diferentes de suas histórias: Brown se torna o próprio tipo de pessoa que vive às custas de outra pessoa do Pacífico Sul, enquanto Jim é apenas do interesse de um círculo de indivíduos simpáticos, que devem lutar para reconstruir o capítulo final de sua história, e ainda acham o seu conto essencialmente indecifrável.

A reação de Jewel a Marlow e a seus comentários é de que eles comprometem a sua reivindicação à memória de Jim. Marlow sempre foi cruel com Jim em suas conversas, mas a sua aspereza diante da dor de Jewel parece extrema. Jewel previu a infidelidade final de Jim

com base em sua própria experiência de vida e na de sua mãe. Ela parece inteligente e confiável e, no final, revela-se certa: Jim a abandona em favor de outra coisa, algo que ele percebe ser melhor; um ideal. Stein imediatamente se alinha com Marlow em sua interpretação das ações de Jim (que, lembre-se, ainda são misteriosas para o leitor).

Jewel sugere haver uma história alternativa, na qual a pior coisa para Jim pode não ser o fracasso em realizar um ideal heroico, mas, em vez disso, a traição das pessoas mais próximas a ele. Sua visão da situação considera as ações que serão detalhadas nos capítulos seguintes como sendo egoístas, em vez de abnegadamente honestas, e sua versão da história, se fosse contada, consideraria o destino de Dain Waris, não o de Jim, como um desfecho trágico. Por um lado, o fato de Marlow privilegiar o relato que obtém de Gentleman Brown em vez das versões de Jewel ou Tamb'Itam é sugestivo. Por outro lado, Marlow, novamente, é a única pessoa no romance que conheceu Jim tanto em seu momento de maior fracasso quanto em seu momento de maior triunfo. Então, talvez ele seja o único indivíduo com uma perspectiva ideal para julgar Jim justamente.

Na sequência, Dain Waris lidera o ataque inicial contra Gentleman Brown e seus homens. Infelizmente, ele não é capaz de reunir seu povo com eficácia suficiente para derrotar o pirata, e Jim, que poderia fornecer a inspiração e a liderança necessárias, está no interior. Um conselho de guerra é realizado, no qual os motivos pessoais de todos atrapalham o acordo. Doramin deseja proteger seu filho, e Rajah Allang, que finge cooperar, trabalha secretamente para formar uma aliança com Brown para derrubar Jim.

O representante de Rajah contata Cornelius e consegue que ele sirva de intermediário com Brown. Cornelius é um pouco persuasivo quanto à simpatia do Rajah. Os encantos de Patusan e a facilidade com que afirma que Jim pode ser derrotado confirmam isso. Brown decide ficar e lutar, não apenas por suprimentos e uma chance de escapar, mas para tentar apoderar-se do território para si. Enquanto isso, Dain Waris envia canoas rio abaixo para selar a alameda de fuga e o reforço de Brown. O pirata ao mesmo tempo flerta com Cornelius e com Rajah, ganhando tempo e sempre com a intenção de enganá-los.

Um dos homens de Brown atira em um aldeão de uma grande distância. O pirata espera que isso desperte medo no povo de Patusan e que isso superestime a sua força. Ao cair da noite, um dos homens de Brown desce furtivamente até seu barco, na praia, para pegar um pouco de tabaco. Ele não é cauteloso o suficiente, por isso é baleado por um parente do aldeão, morto no início do dia.

Até que a maré suba, Brown e seus homens têm que ouvir os gemidos moribundos de seu camarada por várias horas. Cornelius e Brown conversam novamente. Os tambores

começam a bater na aldeia e as fogueiras são acesas. Cornelius diz a Brown que este é um sinal de que Jim voltou, e que Jim certamente virá falar com ele. Ele recomenda que Brown peça a um de seus homens que atire em Jim de uma posição de cobertura. Essa ação, disse ele, dará a Brown a vantagem psicológica e o capacitará a derrotar o povo buginês. Na manhã seguinte, Jim realmente se aproxima da fortaleza de Brown e eles conversam com cautela. Jim pergunta o que o trouxe para Patusan, ao que Brown responde, simplesmente: fome, e redireciona a pergunta para Jim, que está assustado. Brown pede a ele que relembre o fato de todos que ambos são homens brancos, e que seus homens sejam emboscados diretamente ou tenham permissão para partir em vez de serem deixados para morrer de fome e sofrer como "ratos em uma armadilha". "Somos todos iguais antes da morte, eu disse. Eu admiti que estava lá como um rato em uma armadilha, mas fomos levados a isso, e até um rato preso pode dar uma mordida. Ele me pegou em um momento. — Não se você não chegar perto da armadilha até que o rato esteja morto" (LJ, 2006, n.p.).[100]

Brown admite a Jim que seu maior medo é a prisão, e que esse medo é o que o motivou por toda a sua vida, mesmo neste exato momento. Marlow, ouvindo a história de Brown em seu leito de morte, se pergunta o quanto do relato de Brown é verdade. Jim, sentindo-se incomodado com algo, diz pouco a Brown, mas promete a ele "um caminho livre [para fora] ou então uma luta livre" e vai embora.'" Muito bem'", disse Jim, levantando a cabeça repentinamente após um longo silêncio. '"Você deve ter uma estrada limpa ou então uma luta limpa'. Ele girou nos calcanhares e foi embora'"[101]. Cornelius se enfurece com Brown por não atirar em Jim quando teve a chance. Jim vai diretamente a Doramin recomendar que Brown escape ileso. Doramin está relutante. Jim apela para as pessoas, lembrando-as de que ele nunca as enganou. Doramin ainda hesita, e Jim declara que, se eles forem lutar, ele não liderará; Dain Waris terá que comandar.

Nesse ponto, Gentleman Brown faz a única coisa que quase todos os outros personagens deste romance temem fazer: pergunta a Jim o que ele esperava ganhar vindo para Patusan. Brown é honesto sobre seus próprios motivos e medos, e Jim percebe que vive uma mentira. Brown fala a verdade sobre Jim; mandar matá-lo pareceria apenas mais uma tentativa de engano. Ao recomendar a dispensa de Brown, Jim faz o que é honrado por sua reputação pessoal, mas não o que é melhor para Patusan. Em parte, Brown derrota Jim ao dizer a

[100] "We are all equal before death,' I said. I admitted I was there like a rat in a trap, but we had been driven to it, and even a trapped rat can give a bite. He caught me up in a moment. 'Not if you don't go near the trap till the rat is dead.'"

[101] '"Very well,' said Jim, lifting his head suddenly after a long silence. 'You shall have a clear road or else a clear fight.' He turned on his heel and walked away." *Ibidem.*

verdade sobre ele; em parte, Jim se derrota ao aderir a um falso ideal. Ao se oferecer para submeter-se a Dain Waris, Jim exerce a única opção disponível que não compromete nem a si mesmo, nem a Patusan. Em LJ, nenhuma ação heroica é possível.

Também é possível ler que Marlow questiona a veracidade do relato de Brown sobre sua conversa com Jim. Este é um lembrete implícito para o leitor questionar o relato de Marlow: lembrar que estamos recebendo a história exatamente como Marlow — em fragmentos. Mais obviamente, no entanto, Marlow está chateado porque Brown apelou para Jim com base em ser "um de nós". Em sua conversa corre "uma veia de referência sutil a seu sangue comum, uma suposição de experiência comum; uma sugestão doentia de culpa comum [...]" (LJ, 2006, n.p.)[102]. Esse, é claro, é exatamente o fundamento sobre o qual Marlow tem como premissa sua própria identificação com Jim. Agora parece ligar Marlow, por meio de Jim, a Brown.

Desse modo, as questões de dinâmica racial também surgem. Dain Waris não consegue derrotar Brown inicialmente porque ele não possui a mística do homem branco, de acordo com a narrativa. O povo de Patusan parece ter uma fé extrema e ingênua em Jim, somente baseada em sua condição de homem branco. Quando Jim retorna do campo, as coisas imediatamente retornam ao normal, apesar da presença contínua de Brown e seus homens no topo da colina. Por outro lado, é Cornelius quem se comporta de forma mais desprezível nesta seção do romance, e Doramin quem acabará por estar certo. Além disso, é Brown quem conta essa parte da história e, portanto, são as suas opiniões que estamos recebendo. No entanto, Jim está sendo solicitado a escolher entre o povo de Patusan e outro homem branco, situação certamente racialmente carregada.

Influenciado pela fé do povo em Jim e por seu próprio medo de arriscar seu filho, Dain Waris, Doramin concorda em deixar Gentleman Brown e seus homens escaparem. Os preparativos são feitos. Jewel implora a Jim a não assumir o comando ativamente, pois Jim está exausto. Ele diz a ela que cada vida em Patusan é sua responsabilidade agora, já que as pessoas colocaram sua confiança na sua opinião. Tamb'Itam é enviado rio abaixo para notificar Dain Waris que Brown terá permissão para passar. Ele leva consigo o anel de prata de Stein como um símbolo de sua identidade. Jim envia Cornelius a Brown com uma nota, informando-o de que ele terá permissão para ir. Cornelius entrega a nota e, então, diz a Brown

[102] "a vein of subtle reference to their common blood, an assumption of common experience; a sickening suggestion of common guilt".

que um grupo armado, liderado por Dain Waris, o mesmo homem que emboscou Brown inicialmente, o espera rio abaixo.

Duas horas antes do amanhecer, em uma névoa densa, Brown e seus homens descem o rio. Jim grita que tentará enviar comida para eles. Sem o conhecimento dos que estão em terra, Cornelius acompanha Brown. Quando eles alcançam o canal alternativo, Cornelius assume a navegação. Enquanto isso, Tamb'Itam chega ao acampamento de Dain Waris com a notícia da trégua. Ele dá a Dain Waris o anel de prata, que Dain Waris desliza em seu dedo. Um momento depois, Gentleman Brown atracam o seu barco atrás do acampamento para se vingar "do mundo". Ele e seus homens abrem fogo. Muitos caem mortos, incluindo Dain Waris, alvo de uma bala na testa. Brown e seus homens partem tão rápido quanto vieram. "Foi então que Brown se vingou do mundo que, após vinte anos de intimidação desdenhosa e imprudente, recusou-lhe o tributo do sucesso de um ladrão comum" (LJ, 2006, n.p.).[103]

Como se pode verificar, Tamb'Itam, que não se feriu, corre para sua canoa para dar a notícia a Doramin e a Jim. Na beira da água, ele encontra Cornelius lutando para lançar um barco e escapar. Tamb'Itam o ataca duas vezes, matando-o. Marlow divaga por um momento para relatar que um barco de navio foi recolhido um mês após o massacre, no meio do Oceano Índico. A bordo estavam Brown e dois de seus homens, que alegaram estar transportando uma carga de açúcar quando o navio apresentou um vazamento e naufragou. Os dois homens morreram a bordo do veículo de resgate. Brown sobreviveu para contar a história a Marlow.

Voltando à narrativa principal, Marlow relata a chegada de Tamb'Itam de volta a Patusan. Ele encontra Jewel, que imediatamente teme a ira de Doramin pela morte de seu filho. Em seguida, ele leva a notícia a Jim, que se prepara para lutar. Tamb ' Itam relutantemente o informa que ele não está mais seguro entre o povo de Patusan. Essa percepção atinge Jim com força. Tamb'Itam e Jewel incentivam Jim a lutar por sua vida, mas ele parece não os ouvir e ordena que os portões de seu complexo sejam abertos e seus homens dispensados. O corpo de Dain Waris é levado ao pátio de Doramin. O anel de prata de Stein foi encontrado em seu dedo. Doramin solta um berro e a multidão começa a murmurar, percebendo que o anel só poderia ter vindo de Jim, que se prepara para sair de casa. Jewel o lembra de sua promessa de não a deixar. Ele parte para a casa de Doramin. Tamb'Itam lembra

[103] "It was then that Brown took his revenge upon the world which, after twenty years of contemptuous and reckless bullying, refused him the tribute of a common robber's success."

o aspecto assustador do céu, e Marlow observa que um ciclone passou perto de Patusan naquele mesmo dia.

Jim chega na casa de Doramin. Aproximando-se do velho, ele se declara triste e desarmado. Doramin se levanta, lançando o anel de prata em direção a Jim. Doramin atira em Jim no coração, e ele cai morto. Marlow termina a narrativa reiterando a natureza sombria e romântica da vida de Jim e seu "extraordinário sucesso". No entanto, para Marlow, Jim permanece "inescrutável no coração" e o significado da narrativa ainda está em questão.

> E esse é o fim. Ele morreu sob uma nuvem, inescrutável no coração, esquecido, imperdoável e excessivamente romântico. Nem nos dias mais selvagens de suas visões de menino ele poderia ter visto a forma atraente de um sucesso tão extraordinário! Pois pode muito bem ser que, no breve momento de seu último olhar orgulhoso e inabalável, ele tivesse visto a cara daquela oportunidade que, como uma noiva oriental, viera velada a seu lado (LJ, 2006, n.p.).[104]

Assim, é Marlow, não Jim, quem tem a última palavra sobre a vida de Jim, observando simplesmente que "ele se foi, tem um coração inescrutável" (LJ, 2006, n.p.)[105]. A palavra "coração" foi associada a Jim repetidamente. Ele é descrito como tendo um "coração" incógnito ou confuso, também é apresentado como um personagem que se encontra no "coração" de algum vasto quebra-cabeça. O uso duplicado dessa palavra aponta para alguns dos incidentes anteriores sobre a confusão a respeito da linguagem em LJ —" vira-lata", "água", "joia" — . A linguagem falha no que diz respeito a um significado definitivo.

> A eliminação da ambiguidade e da linguagem 'inútil', ou o compromisso com o literalismo completo é absurdamente impossível e contraditório. A tentativa de eliminar o corpo ou fisicalidade da linguagem — falar o próprio mundo — apenas multiplica o número de objetos ou corpos necessários para a comunicação (COLEBROOK, 2004, p. 83).[106]

Não podemos optar por ser conservadores e tentar diminuir conflitos em busca de um consenso por meio da minimização das ambiguidades.[107] A vida de Jim também não tem um significado definitivo. Os dois "corações" associados a Jim também sugerem um dos problemas fundamentais do romance: Jim é de fato representativo de algo maior do que

---

[104] "And that's the end. He passes away under a cloud, inscrutable at heart, forgotten, unforgiven, and excessively romantic. Not in the wildest days of his boyish visions could he have seen the alluring shape of such an extraordinary success! For it may very well be that in the short moment of his last proud and unflinching glance, he had beheld the face of that opportunity which, like an Eastern bride, had come veiled to his side".
[105] "He is gone, inscrutable at heart". *Ibidem.*
[106] "The elimination of ambiguity and 'useless' language, or the commitment to complete literalism is both absurdly impossible and contradictory. The attempt to eliminate the body or physicality of language — to speak the world itself — only multiplies the number of objects or bodies required for communication".
[107] COLEBROOK, 2004, p. 44 *et seq*.

ele? Existe um "nós" que ele é "um de"? Se ele está no coração do inescrutável e vasto quebra-cabeça ou simplesmente "inescrutável no coração, esquecido, imperdoável e excessivamente romântico"[108] é a pergunta fundamental que Marlow deve responder. Ao terminar a narrativa em um manuscrito, em vez de em outra sessão da narração de histórias, Marlow evita a questão. Talvez seja uma pergunta que não pode ser respondida de forma alguma pois, como observa Marlow, alguns dias Jim parece muito real para ele, outros dias, parece nem mesmo ter existido.

Jim "[se afastou] de uma mulher viva para celebrar seu casamento impiedoso com um obscuro ideal de conduta"[109]. Marlow, portanto, atribui a história de Jim ao reino do romance. O final de LJ sugere mais uma colisão fatal entre romance e realismo do que qualquer tipo de romance puro e viável. A escolha de Jim pelo "ideal sombrio de conduta" levou à morte de Dain Waris e de outros homens, e à destruição do mundo de Jewel. Se Jim não tivesse se concentrado tanto em seu fracasso quanto no incidente do *Patna*, ele teria ordenado a morte de Brown e seus homens, e tudo estaria bem em Patusan. Por outro lado, se Jim tivesse ignorado o *Patna,* ele nunca teria ido para Patusan e, sem dúvida, não só ele, mas também o povo de Patusan estariam melhor. Idealismo e noções de heroísmo conduzem a nada além de paradoxo e tristeza. Assim, os indivíduos desse romance são sujeitos prejudicados e desiludidos, desamparados e impotentes. A integridade moral leva à morte com honra, se não há um final feliz completo com riquezas e belas mulheres. O final é misto: Jim morre com uma curiosa mistura de honra e vergonha.

Nesse ponto, especialmente, temos um simbolismo acentuado, muito mais do que antes. Vejamos: a névoa que envolve Brown e seus homens enquanto descem o rio contrasta com a extrema clareza com que Marlow vê Jim pela última vez, na praia, com os pescadores. Entendo esse ponto como sendo indicativo da moralidade amorfa e das ações de Brown e Jim. Afinal, Brown pensa que foi traído, com base nas informações que Cornelius lhe deu. Jim, como já vimos, está preso em uma armadilha. A noite do acidente do Patna foi cristalina e tranquila; então, nada deveria ter obscurecido a tomada de decisão de Jim. Como ele falhou na época, mas manteve seus ideais, as situações não têm mais soluções claras. Brown também, embora pareça estar agindo logicamente, é punido ao naufragar logo depois e morrer lentamente. O clima, entretanto, é o principal veículo para o conteúdo simbólico.

---

[108] "inscrutable at heart, forgotten, unforgiven, and excessively romantic". (LJ, 2006, n.p.).
[109] "away from a living woman to celebrate his pitiless wedding with a shadowy ideal of conduct". *Ibidem.*

Quando a névoa se dissipar, relata Tamb'Itam, o céu estará turbulento. Marlow atribui isso a um ciclone que passa nas proximidades. Em um mundo romântico, o ciclone teria descido sobre Patusan no momento da morte de Jim, simbolizando a desordem no mundo que levou à destruição de nosso herói. Em um mundo realista, o clima seria comum e sem sentido. Nessa direção, a aproximação do ciclone sugere uma falha de ambos os modelos: de alguma forma, a morte de Jim deve ter importância, mas as questões que a cercam são muito confusas e o romance parece não permitir a ocorrência de uma performance simbólica completa. O ciclone deve ser contrastado com a tempestade que atinge o *Patna*, bem como com o furacão que destrói Chester e a expedição de coleta de guano de Robinson ao Recife Walpole. Aqui, finalmente, a tempestade — o símbolo de poderes superiores ou ordem — não consegue impor seu significado.

A narrativa de LJ comporta micro histórias que chegam ao leitor principalmente por meio de Marlow, um capitão do mar que se identifica profundamente com as falibilidades de Jim. Marlow tem controle total sobre a história, porém, ele exerce seu poder de maneiras cada vez mais complicadas. Marlow faz referência ao passado, ao presente e ao futuro. Ao manipular o fluxo da narrativa, ele consegue criar justaposições e contrastes que destacam aspectos particulares da história, no sentido de que ele é um mestre em reter informações: o destino de Jim se torna um assunto para discussão oito capítulos antes que o leitor descubra o que esse destino realmente é. Isso cria suspense. Marlow também oferece ao leitor blocos narrativos de uma variedade de fontes e diferentes graus de confiabilidade. Grande parte da história veio de Jim, mas partes significativas vieram de outros personagens ou foram montadas por Marlow com base em inferências. A informação é transmitida por cartas, conversas noturnas, entrevistas no leito de morte, manuscritos enviados e, mais significativamente, na forma de um conto contado a uma audiência de ouvintes. A narrativa é interrompida ocasionalmente para mostrar Marlow contando a história de Jim a um grupo de conhecidos, em uma data muito posterior. Temporalmente, essa cena de narração de histórias ocorre após a chegada de Jim em Patusan, mas antes da chegada de Gentleman Brown e da derrota final de Jim. Marlow deve, portanto, deixar a história inacabada por um tempo. Ele a completa enviando um manuscrito a um membro de sua audiência. Essa mudança de um modo oral de contar histórias para uma forma escrita de narrativa é significativa. Um contador de histórias tem o poder de moldar seu material para corresponder à resposta de seu público; um escritor, por outro lado, que trabalha sozinho, deve oferecer ao leitor distante uma mensagem predeterminada.

Marlow constantemente ajuíza sobre a "mensagem" — o significado da história de Jim. Sua linguagem é densa, com termos como "inescrutável" e "inexplicável", palavras que denotam imprecisão e indecifrabilidade, mas que também possuem uma certa qualidade de incerteza em si mesmas. "Quem sabe? Ele se foi, inescrutável no coração [...]" (LJ, 2006, n.p.)[110]. Ele luta para dar nomes às coisas e muitas vezes se vê reduzido a se perguntar se há um significado para a história de Jim e seu fascínio por ela. Às vezes, ele conclui que o significado é um "enigma"; às vezes, ele decide que não há nenhum significado a ser encontrado. "[...] e não haverá mais nada; não haverá mensagem, a menos que cada um de nós possa interpretar por si mesmo a partir da linguagem dos fatos, que são muitas vezes mais enigmáticos do que o mais astuto arranjo de palavras"[111].

As palavras são constantemente contestadas neste romance. Pelo menos três episódios principais giram em torno da má interpretação de uma única palavra falada. Essa incerteza sobre a linguagem é a principal característica do estilo de J. Conrad. Em sua obra, encontramos uma linguagem melancólica que parece conter profundidades quase inexprimíveis em palavras. A linguagem é, muitas vezes, deliberadamente difícil. A sua dicção também corresponde, em sua dificuldade linguística, à dificuldade temática e interpretativa de seu material. Essa síntese entre forma e conteúdo é poderosa, tornando a prosa de J. Conrad, um acontecimento de uma torturante beleza. Para Leavis, o autor "tirou da literatura inglesa aquilo que precisava".[112]

Ainda mais torturada é a análise de idealismo e heroísmo que está no centro de LJ. Jim é um jovem que vem ao mundo motivado principalmente por fantasias tiradas de romances baratos. Seus ideais dissolvem-se, no entanto, em face do perigo real. Eles são, de fato, insustentáveis quando aplicados a qualquer forma de realidade. Esse idealismo ingênuo parece absurdo quando leva à recusa de Jim em esquecer o incidente com o *Patna*, mas leva a uma verdadeira tragédia quando ele permite que tal acontecimento guie sua conduta quando Patusan é ameaçado.

O capitão Brierly, apresentado como o principal exemplo de sucesso profissional e de caráter, não consegue viver consigo mesmo e comete suicídio. Gentleman Brown, um dos homens mais controlados e escrutinadores, não passa de um bandido mesquinho. Todos esses homens estão conectados por serem o que Marlow chama de "um de nós". Mas o que esse

---

[110] "Who knows? He is gone, inscrutable at heart".
[111] "and there will be nothing more; there will be no message, unless such as each of us can interpret for himself from the language of facts, that are so often more enigmatic than the craftiest arrangement of words." *Ibidem*.
[112] 1993, p. 29 *et seq*.

termo significa? Os ideais são um fardo incômodo, e cada personagem revela, até certo ponto, o medo de ser confrontado com uma situação na qual deve escolher entre ideais de conduta e um resultado bem-sucedido. Assim, a leitura de LJ evidencia a ideia de que: "Vivemos em um mundo de citações, pastiche, simulação e cinismo [...]. A ironia, então, pela própria simplicidade de sua definição, torna-se curiosamente indefinível (COLEBROOK, 2004, p. 12)"[113].

Como muitas das obras de J. Conrad, LJ se passa em um mundo colonial. A crítica do colonialismo é muito menos central aqui, no entanto, do que em HD. O colonialismo é mais importante como pano de fundo para a ação e as lutas morais. Talvez por isso, não se deve pensar na ideia de "um de nós" sem considerar que neste mundo, as regras do lar (isto é, da sociedade europeia) não se aplicam necessariamente, especialmente quando se trata de homens que não são brancos. As afiliações nacionais também são muito mais delicadas. Outras lealdades se aplicam. A ideia de ser "um de nós" *versus* a ideia de ser um deles, por exemplo, toma seu lugar, alterando as expectativas de comportamento honrado e provocando, em certa medida, a alteridade que está na qualidade do que é o outro.

> Não existe fala fiel e literal, que está em harmonia com seu mundo, e depois fala irônica ou distanciada, que falaria com um senso de distância, citação ou alteridade. Para falar, 'nós' devemos adotar um sistema que não seja exclusivamente nosso. Portanto, não apenas 'nós' somos necessariamente deslocados de qualquer eu único ou autêntico, mas também temos apenas esse 'nós' ou 'eu' através da própria fala que parece ser Outro. Isso também significa que não pode haver uma conquista final da ironia. Não podemos, como sugere Richard Rorty, adotar nossa linguagem reconhecendo a apenas como uma linguagem. Tal esperança se basearia em uma noção de linguagem diferente de nós mesmos, como algo que poderíamos ter que usar, mas que 'nós' sempre reconheceríamos como provisório e arbitrário (COLEBROOK, 2004, p. 127).

Acima de tudo, LJ é um romance sobre a narração de histórias e, na confusão e nas circunvoluções do movimento incessante da sua forma narrativa, como evidenciamos nas micro histórias que formam o conteúdo da história de LJ, as ambiguidades, tanto em termos de ideais quanto de cenário, são refletidas. Diante disso, consideramos que não "existe fala fiel e literal, [...] em harmonia com seu mundo, e depois fala irônica ou distanciada, que falaria com um senso de distância, citação ou alteridade".[114]

***

[113] "We live in a world of quotation, pastiche, simulation and cynicism: Irony, then, by the very simplicity of its definition becomes curiously indefinable".
[114] *Ibidem.*

> Desde que se aposentou do mar, ficou surpreso ao descobrir que as pessoas educadas não eram muito melhores do que as outras. Ninguém parecia se orgulhar de seu trabalho: de encanadores que eram simplesmente ladrões a, digamos, jornalistas (ele parecia considerá-los uma classe especialmente intelectual) que nunca por acaso davam uma versão correta do caso mais simples. Essa ineficiência universal do que ele chamou de 'gangue da costa', ele atribuiu, em geral à falta de responsabilidade e a um senso de segurança. 'Eles veem', continuou ele, 'que não importa o que façam, esta pequena ilha apertada não virará tartaruga com eles, nem vazará e irá para o fundo com suas esposas e filhos [...]' (*C*, 2005, n.p.)[115].

Chance (*C*), do ano de 1913, tem o mesmo narrador de LJ, de treze anos antes, mas existem diferenças importantes entre a ironia de cada narração. Moser, em *Joseph Conrad: Achievement and Decline* (1957, p. 165-6) escreve:

> O que a ironia de Marlow mostra de maneira mais evidente é sua falta de harmonia com a história que está ouvindo e recontando. Em Lord Jim, Marlow ajuda Jim ativamente ao longo do romance. O papel de Marlow em Chance é muito mais simples: ele nem mesmo vê o herói, Capitão Anthony; ele fala com a heroína uma vez, brevemente. Em suma, Marlow não está pessoalmente envolvido e tampouco moralmente ameaçado por isso (assunto)[116].

É de fato a falta de envolvimento de Marlow com os personagens principais que garante uma mudança na ironia. Como já destaquei, o contato de Marlow com Jim insufla nele uma dúvida sobre o compromisso com um padrão de conduta irredutível. Essa dúvida sustenta a dupla ironia de LJ. Já em *C*, finalmente, Marlow é ironicamente redutor da grandeza de Anthony. O romance começa com o tipo de objurgação antiburguesa que é frequentemente evidente em LJ e HD. Na citação acima, temos o dispositivo de narrativa em moldura, também conhecida como narrativa dentro da narrativa, assim esse narrador atua como um tipo de moldura para a história. Nesse caso, ele é um terceiro falante que, por sua vez, não é identificado. Mais precisamente na citação que abre essa seção, temos uma conversa entre Powell e Marlow. Aqui, o narrador moldura é a terceira parte não identificada

---

[115] "Since he had retired from the sea he had been astonished to discover that the educated people were not much better than the others. No one seemed to take any proper pride in his work: from plumbers who were simply thieves to, say, newspaper men (he seemed to think them a specially intellectual class) who never by any chance gave a correct version of the simplest affair. This universal inefficiency of what he called "the shore gang" he ascribed in general to the want of responsibility and to a sense of security. 'They see,' he went on, 'that no matter what they do this tight little island won't turn turtle with them or spring a leak and go to the bottom with their wives and children.'"

[116] "What Marlow's irony shows most conspicuously is his lack of rapport with the story he is hearing and recounting. In *Lord Jim,* Marlow helps Jim actively throughout the novel. Marlow's role in *Chance* is much simpler: he never even sees the hero, Captain Anthony; he talks with the heroine once, briefly [...] In short, Marlow is neither personally involved nor morally threatened by the subject".

da conversa e, também nesse ponto, percebemos o relato desse narrador das críticas de Powel à "gangue da costa" (C, 2005, n.p.)[117].

O romance *C*, é mais um romance de personagem do que de enredo. Embora o narrador principal seja Marlow, diferentes pessoas contam trechos da história para ele e, portanto, temos múltiplas perspectivas narrativas e um enredo bastante fragmentado. Um primeiro nível da trama é simplesmente a maneira como o próprio Marlow vagueia pela vida e encontra e aprende sobre as pessoas, por acaso. O segundo nível, um pouco mais estruturado, é a vida da heroína Flora de Barral. Ela é filha do senhor Smith de Barral, um homem rico que proporcionou à sua filha uma boa educação e uma infância segura e próspera, até que ele foi condenado por fraude no sistema financeiro e preso. Ela então passa por várias aventuras e perigos no decorrer da história; se casa com o Capitão Anthony e, finalmente, se reencontra com seu pai quando ele é liberto após o fim de sua prisão.

O narrador, nesta técnica, não se envolve nos acontecimentos, mas se mantém à distância para observar todos os relatos dos personagens. Os dois narradores vão descrevendo os eventos um após o outro, entrelaçando todos os incidentes.

> É o fenômeno da "moldura" que, nas várias artes, de modo diverso, isola o objeto estético, como área lúdica, de situações reais (às quais, contudo, pode referir-se indiretamente). Esta atitude "desinteressada já condicionou a elaboração do objeto e a configuração altamente seletiva das camadas exteriores. A experiência do apreciador adequado, atendendo às virtualidades específicas do objeto, se caracterizará por uma espécie de repouso na totalidade dêle. Êle não se aterá apenas à "idéia" [*sic passim*] expressa, nem somente à configuração sensível "em que" ela aparece, mas ao "aparecer" como tal, ao modo como aparece; ao todo, portanto.
> [...]
> A apreensão do mundo fictício é acompanhada de intensas tonalidades emocionais, tudo se carrega de ***mood*** [*sic*], atmosfera, disposições anímicas. Em obras de intenção filosófica ou científica, êste cunho estético pode representar fator de perturbação, já que desvia o raio de intenção da passagem reta aos objetos visados. Contudo, mesmo na obra fictícia, êste retrocesso a tipos mais puros e intensos de "percepção" e emocionalidade não é realmente, uma volta a fases mais primitivas — não provoca tiros contra o palco ou a tela. As próprias lágrimas têm, por assim dizer, menos teor salino. Ao forte envolvimento emocional liga-se, no apreciador adequado, a consciência do Contexto lúdico, da "moldura". Mantêm-se intata a distância contemplativa. O prazer estético no modo de aparecer do mundo mediado integra e suspende em si a participação nas dores e mágoas do herói. Êste prazer é possível sômente porque o apreciador "sabe" encontrar-se em face de quase-juízos, em face de objectualidades puramente intencionais, sem referência direta a objetos também Intencionais (CANDIDO, 1976, n.p.).

Na narrativa emoldurada, um narrador cria uma estrutura apresentando e explicando os eventos desde o início. Depois, ele vai transferindo a narrativa para outro narrador e, por

[117] '"the shore gang"'.

fim, retoma a história para si, recontando-a para o leitor. Identificado esse ponto, cumpre primeiro dizer que ler J. Conrad consiste na identificação do seu texto como sendo algo modelar, no sentido de que apresenta uma forma, uma prática de texto que, no momento mesmo de sua efetivação, funda uma moldura, denunciada no plano de modernizar temas como o colonialismo, em HD, e na questão sobre o feminismo, presente em *C,* por exemplo. Esse excesso da ordem do sentido funciona como uma parte que inclui várias possibilidades para a significação dos escritos do autor, penso eu, pois, com isso, a escritura torna-se suscetível de ser capturada pela ideologia e como ideologia. A segunda implicação diz respeito ao seu poder de captura dos cenários apresentados por J. Conrad: em HD, o sistema colonial e, em *Chance*, o pragmatismo da vida urbana. Com isso evidencia-se a força centrípeta que sustenta estes textos, especialmente quando pensados a partir dos pressupostos do conflito insolúvel do artista, como é sugerido por Schlegel (1971, *et al.*): da impossibilidade e da necessidade de comunicação completa.

C conta a história de Flora de Barral, a vulnerável filha abandonada de um magnata falido, que luta para alcançar a dignidade e a felicidade:

> Devia haver coisas que um homem não podia ouvir. Mas, em breve, e tanto quanto minha perplexidade me permitiu apreender sua atrocidade ingênua, era algo assim: que nenhuma consideração, nenhuma delicadeza, nenhuma ternura, e nenhum escrúpulo deve ficar no caminho de uma mulher (que pelo simples fato de seu sexo foi a vítima predestinada das condições criadas pelas paixões egoístas dos homens, seus vícios e sua abominável tirania) de tomar o atalho para garantir para si mesma a existência mais fácil possível (C, 2005, n.p.).[118]

O romance é narrado por diferentes narradores, incluindo o narrador regular de J. Conrad, Marlow, que descreve e tenta interpretar vários episódios da vida de Flora. Este é o único livro do autor com foco em uma personagem feminina. Nosso velho amigo, Marlow, é mais uma vez o narrador nesse romance, mas ele não é inteiramente o Marlow de antigamente (de HD e de LJ). Em *C*, ele parece ser menos simpático e bem mais rigoroso. *C* foi o primeiro sucesso popular de J. Conrad. No romance, a heroína, que sobrevive à infância, ao ódio de sua governanta e ao abandono de seu pai, após a morte de sua mãe, se torna uma companheira da Sra. Fyne, depois de alguma dificuldade com o filho de outra família. Após trabalhar em outro lugar, ela se casa e vai para o mar com o Capitão Anthony, irmão da Sra. Fyne.

---

[118] "There must have been things not fit for a man to hear. But shortly, and as far as my bewilderment allowed me to grasp its naïve atrociousness, it was something like this: that no consideration, no delicacy, no tenderness, no scruples should stand in the way of a woman (who by the mere fact of her sex was the predestined victim of conditions created by men's selfish passions, their vices and their abominable tyranny) from taking the shortest cut towards securing for herself the easiest possible existence".

J. Conrad, nesse romance, apresenta a viagem marítima como uma espécie de refúgio para Flora, longe das preocupações do mundo. Mas os pesadelos do mundo voltam quando seu pai, que estava na prisão após um escândalo financeiro, é libertado e agora, sob o nome de Sr. Smith, passa a morar com sua filha e seu genro. O pai, porém, tem ciúmes, tenta envenenar o genro, que, felizmente, é avistado.

O pai, ao ser descoberto, ele bebe o veneno, libertando Flora simbolicamente das correntes do seu passado. De acordo com Frederick Karl (1960), este livro é sobre salvação. Flora é salva, primeiro pelos Fynes e depois pelo Capitão Anthony. Ela salva seu pai após sua libertação da prisão e, em seguida, salva o capitão Anthony quando seu pai tenta envenená-lo. Quando Flora é salva dos tormentos de uma infância inquieta, vai para o mar; até o mar age como um salvador. Na minha opinião, esse romance leva muito tempo para apresentar os personagens e definir o cenário. Marlow apresenta-se de uma maneira cansativa e intrusiva, ao invés da excessivamente simpática, como em HD e LJ. Apesar disso, o ponto alto da obra é o fato de haver uma mulher como personagem principal, visto que personagens femininas não são comuns no universo desse autor.

Com esse romance, J. Conrad conseguiu vendas significativas e sucesso após anos de trabalho relativamente obscuro nos romances que agora são considerados suas obras-primas, como é o caso de LJ e HD, por exemplo. J. Conrad estava trabalhando desde 1905, mas até maio de 1911, ele trabalhou bem lentamente, não se preocupando em terminar a história. O romance *C* começou a ser publicado em série somente em 1913, após a publicação em série no ano anterior. Mas o que sabemos é que o livro superou todos os seus romances anteriores em termos de vendas e, talvez por isso, na ocasião, tenha trazido amplo reconhecimento para o autor.

Seus romances mais recentes discutiram temas políticos e revolucionários. Tanto *The Secret Agent* (AS, 1907) quanto *Under the Western Eyes* (UWE, 1911) foram escritos e publicados entre o início e o fim da escrita de *C*. Nesse novo romance, J. Conrad aborda várias questões sociais mais próximas da experiência do seu público leitor: feminismo e especulação financeira. Lembremos: uma personagem, a Sra. Fyne, é uma feminista — o romance centra-se na situação de uma mulher. Outra personagem é a Flora de Barral, filha de um banqueiro que perdeu milhões em especulações descuidadas. Em linhas gerais, o romance debate se isso foi ou não fraude deliberada ou mera incompetência. O personagem (banqueiro) está na prisão durante metade do romance. Apesar desses tópicos novos, mais domésticos e tipicamente ingleses, *C* também marca o primeiro romance extensivo de J. Conrad. Ele também se distingue por sua estrutura narrativa complexa. Henry James criticou-

o em seu ensaio *The New Novel* [119] com base em sua multiplicação de narradores internos, por exemplo.

Dessa vez, o romance é narrado por um conhecido anônimo de Marlow, e ele recebe partes da história tanto de Marlow quanto de outro personagem chamado Powell. O próprio Marlow deve relatar o material que adquiriu de outras pessoas. Na minha opinião, a multiplicação de narradores internos não é algo negativo; pelo contrário, enriquece e tempera uma narrativa obscura, a qual esses narradores estão empenhados em contar. Não há ênfase na inadequação dos meros fatos próximos ao significado real e não há saltos rápidos para trás e adiante no tempo, como em LJ. O Marlow de *C* é frequentemente distinguido pelos críticos do Marlow de HD e de LJ, embora Marlow seja um personagem escorregadio o suficiente, sendo, por isso, bem difícil estabelecer uma distinção filosófica absolutamente incontestável.

Estruturalmente, no entanto, ele certamente cumpre um papel diferente: nesse romance, ele tem menos trechos de fala ininterrupta, e sua narração é contraposta pela de Powell, que às vezes não é filtrada pela compilação de Marlow. Além disso, o narrador anônimo assume um tom muito diferente do de muitos dos interlocutores anteriores de Marlow:

> Foi só porque a garota ainda era uma criança, que ela escapou da destruição mental; que, em outras palavras, ela superou. Se alguém pudesse concebê-la mais madura, embora ainda tão ignorante quanto ela era, deve-se concluir que ela teria se tornado uma idiota na hora - muito antes do fim daquela experiência. Felizmente, as pessoas, maduras ou não (e quem realmente é amadurecido?), são em sua maioria completamente incapazes de entender o que está acontecendo com elas: uma misericordiosa provisão da natureza para preservar uma quantidade média de sanidade para trabalhar objetivos neste mundo [...]
> Mas nós, meu caro Marlow, temos a vantagem inestimável de entender o que está acontecendo com os outros,' eu interrompi. 'Ou pelo menos alguns de nós parecemos ter. Isso também é uma provisão da natureza? E para que serve? É para nos divertirmos fofocando sobre os assuntos uns dos outros? Você, por exemplo, parece 'Eu não sei o que pareço' _ Marlow me silenciou, _ 'e certamente a vida deve ser divertida de alguma forma. Ainda seria uma disposição muito respeitável se fosse apenas para esse fim. Mas dessa mesma disposição de compreensão brota em nós a compaixão, a caridade, a indignação, o sentido de solidariedade; e nas mentes de qualquer grandeza, uma inclinação para aquela indulgência que está ao lado da afeição [...] (C, 2005, n.p.)[120].

---

[119] JAMES, H, 1914, p. 147 *et seq*.

[120] "'It was only because of the girl being still so much of a child that she escaped mental destruction; that, in other words she got over it. Could one conceive of her more mature, while still as ignorant as she was, one must conclude that she would have become an idiot on the spot — long before the end of that experience. Luckily, people, whether mature or not mature (and who really is ever mature?) are for the most part quite incapable of understanding what is happening to them: a merciful provision of nature to preserve an average amount of sanity for working purposes in this world...' 'But we, my dear Marlow, have the inestimable advantage of understanding what is happening to others,' I struck in. 'Or at least some of us seem to. Is that too a provision of nature? And what is it for? Is it that we may amuse ourselves gossiping about each other's affairs? You for

A frase de Marlow segue seu caminho cínico, claramente pretendendo que sua pergunta entre parênteses seja meramente retórica e suas declarações sejam aceitas como verdadeiras. O narrador, no entanto, não apenas expressa dúvidas, mas começa a ganhar força filosófica, embora com um viés mais empirista. Existem dois modos de pensamento em ação por parte de Marlow — uma absoluta generalização: "Felizmente, as pessoas, maduras ou não (e quem realmente é amadurecido?), são em sua maioria completamente incapazes de entender o que está acontecendo com elas" [121], bem como, uma aparente concepção compartilhada do universo: observada no trecho em que ele diz "neste mundo", com o uso do pronome demonstrativo "neste", contra as especificidades qualificativas do próprio narrador: "Ou pelo menos alguns de nós parecem ter"[122].

Embora Marlow esteja de posse da maior parte da história em *C*, ele nunca está incontestado ao contá-la: "Você espera que eu concorde com isso?" [123], o narrador interrompe e obtém a resposta: "Não, não é necessário", diz Marlow, sentindo o limite de sua eloquência, mas com um grande esforço de amabilidade". [124] O papel de Marlow como contador de histórias aumenta à medida que a narrativa avança, mas sua narração permanece mais dialógica. O último parágrafo o envolve em um autoquestionamento implícito:

> 'Isso foi ontem', acrescentou Marlow, recostado na poltrona preguiçosamente. "Eu não ouvi ainda; mas espero ouvir a qualquer momento... Que diabos você está rindo dessa maneira sarcástica? Eu não tenho medo de ir à igreja com um amigo. Apesar de toda a minha crença no acaso, não sou exatamente um pagão [...] (C, 2005, n.p.).

Nesse ponto, é interessante notar que temos um coloquialismo relaxado, o que também marca a posição diferente que o romance como um todo assume em relação a vários dos principais problemas filosóficos que atormentaram J. Conrad ao longo de sua vida e carreira de escritor. Há a reconciliação de uma oposição oculta entre fé e casualidade, e sugere a maneira pela qual o acaso (*Chance*) é contornado como um conceito neste romance, em oposição ao seu surgimento em instâncias anteriores.

---

instance seem — 'I don't know what I seem,' Marlow silenced me, 'and surely life must be amused somehow. It would be still a very respectable provision if it were only for that end. But from that same provision of understanding, there springs in us compassion, charity, indignation, the sense of solidarity; and in minds of any largeness an inclination to that indulgence which is next door to affection'".

[121] *Ibidem.*

[122] *Ibidem.*

[123] "'Do you expect me to agree to all this?' I interrupted". *Ibidem.*

[124] "'No, it isn't necessary,' said Marlow, feeling the check to his eloquence but with a great effort at amiability". *Ibidem.*

O capítulo de abertura de *C* é intitulado *Young Powell and his Chance* — no qual uma similaridade de nome resulta em uma chance de uma boa posição em um navio. Tudo isso em contraste com LJ — o primeiro imediato do suicida Capitão Brierly diz: "Com o choque de ele ter agido dessa forma terrivelmente precipitada, e pensando que por acaso eu era um homem feito, quase perdi o controle por uma semana. Mas não tenha medo (LJ, 2006, n.p.)"[125] — isto é, o suicídio de Brierly o eleva ao comando do navio. Em LJ, a sequência de eventos que leva à desgraça de Jim pode ser identificada, por exemplo, com a morte do engenheiro e também com a virada do navio para tornar para ele suas luzes invisíveis do barco. Em ambos os casos, "acaso" é um evento que acontece com um personagem, mas a primazia de uma definição ou de outra é importante: em LJ temos o personagem incomodado porque não pode falar abertamente sobre a sua oportunidade, mas apenas sobre uma circunstância trágica de morte de um companheiro. Pelo não dito também percebemos que Powell está contente porque as glórias da oportunidade superam a casualidade de como a oportunidade foi gerada. A diferença se modifica por meio dos enredos; o acaso, em vez de conspirar para colocar os personagens nas piores circunstâncias possíveis, parece funcionar para a vantagem de todos. Assim, *Chance* evidencia uma maneira pela qual as contingências absurdas da existência podem trabalhar para as vantagens do homem em vez de sua destruição.

***

Tendo feito esta primeira incursão por entre os romances e os conceitos que instigam esta tese, resta dizer apenas que com este estudo almejo contribuir para esta conversa em torno de Conrad. Investi no método da divagação, da coleção de vozes, para fazer despontar aqui e ali alguma combinação que lance luz sobre a ironia conradiana de forma original. Nos capítulos a seguir, além da ironia em sua forma verbal, acentuarei o fato de ela se revelar pelo o que está dito e, por vezes, pelo o que não está dito. Com essa ideia em mente, procurarei demonstrar que o oposto do ideal de progresso na literatura conradiana passa a existir por meio do eufemismo, e isso abre possibilidade para pensar na valorização do leitor. No mundo de J. Conrad, temos a representação por meio de personagens, como Marlow, como parte de uma estratégia para delatar uma consciência paradoxal, fruto do ideal do Esclarecimento. O

[125] "What with the shock of him going in this awful rash way, and thinking myself a made man by that chance, I was nearly off my chump for a week. But no fear".

autor dissimula a sua própria criação e a sua literatura logra a sua autocriação, e é isso que esta tese propõe ser útil para pensar a relação cínica entre a ironia e o ceticismo durante a negociação entre o autor e as obras que subscrevem. Em J. Conrad, os dominadores compreendem o que e por que o fazem e, ainda assim continuam fazendo.

1 MARINHEIRO DILUÍDO NO ESCRITOR IRONISTA: PRIMEIROS ESCRITOS

Na literatura de J. Conrad, o personagem Marlow, aparece como um narrador de histórias. Por vezes, essas histórias não são contadas apenas sob seu ponto de vista, como podemos verificar na primeira parte da tese, pois em vários casos o narrador interposto, além de intercambiar as micro histórias dentro da história principal, tem a função de apresentar tanto Marlow quanto os outros personagens (ouvintes). Um estudo dos primeiros textos de J. Conrad revela o desenvolvimento da ironia a partir dessas observações. Por exemplo, nesses textos temos diferentes preocupações temáticas com relação aos escritos em que Marlow aparece como narrador, além disso, também há diferença com relação ao modo da narrativa em que esses primeiros escritos se apresentam. Em *Almayer´s Folly* (*AF*), de 1885, temos as constantes tentativas de um sonhador à procura por sucesso material. A ironia de *AF* não é tão sofisticada quanto em HD e em LJ. Em *AF*, a ironia é predominantemente específica na intenção; apesar disso, o narrador é indiferente. "A voz bem conhecida e estridente despertou Almayer de seu sonho em um futuro esplêndido em direção a realidade desagradável do presente" (CONRAD, AF, 2006, n.p.)[126].

Nesse primeiro momento, percebe-se que a dicotomia entre o sonho romântico e a realidade desagradável são temas constantemente presentes nos escritos de J. Conrad. Esses elementos encontram-se no cerne do princípio daquele que sonha o impossível, mas em J. Conrad, essa dicotomia também permite a divisão desses conceitos e a abrangência de toda a extensão da realidade interpretativa e também estética. Dessa maneira, enquanto o genuíno status é dado aos sonhadores, a ironia tende a ser redutora de um materialismo de baixa vontade. Nas palavras de Watt, no seu esclarecedor livro sobre o autor, *Conrad in the Nineteenth Century* (1980, p.52), o sonho de Almayer é uma "versão pequeno-burguesa de romântica aspiração"[127]:

> Na última noite, Almayer ficou imerso num pensamento e alheio a tudo que o rodeava, ele não prestava atenção a nada a sua volta e em sua vigília angustiante caminhava entre seus trabalhadores e escravos, onde detalhes práticos sobre a montagem dos barcos foram misturados com vívidos sonhos de riqueza incalculável, onde a miséria presente do sol ardente, da margem do rio lamacento e

---

[126] "The well-known shrill voice startled Almayer from his dream of splendid future into the unpleasant realities of the present hour."
[127] "petty bourgeois version of romantic aspiration."

> fedorento desapareceu em uma visão deslumbrante de uma futura existência bastante impressionante tanto para si quanto para Nina[128].

No trecho destacado, tenho a intenção de mostrar o quanto é significativo o fato de que o narrador deste primeiro romance lide, como já se disse, com dois elementos na estrutura dos acontecimentos. Em primeiro lugar, os sonhos de Almayer no decorrer do romance tornam-se maiores do que a mera pretensão pequeno-burguesa. Em segundo lugar, temos a auto reflexividade do narrador. Uma diferença significativa entre o idealismo — sonho romântico — em *AF* e em LJ pode ser lida no seguinte trecho:

> Uma daquelas árvores à deriva ancorada na costa de prateleiras, bem ao lado da casa, e Almayer, *negligenciando* seu sonho, observou-a com interesse lânguido. A árvore girou lentamente, em meio ao chiado e à espuma da água, e logo se livrando da obstrução começou a descer o riacho novamente, rolando lentamente, levantando para cima um longo galho desnudo, como uma mão erguida em um apelo mudo ao céu contra a violência brutal e desnecessária do rio. O interesse de Almayer no destino daquela árvore aumentou rapidamente. Ele se inclinou para ver se iria limpar o ponto baixo abaixo. Sim; então ele recuou, pensando que agora seu curso era livre até o mar, e ele invejou a sorte daquela coisa inanimada que agora crescia pequena e indistinta na escuridão cada vez mais profunda. Ao perdê-lo totalmente de vista, começou a se perguntar a que distância no mar ele se arrastaria. A corrente o levaria para o norte ou para o sul? Para o sul, provavelmente, até vagar à vista de Celebes, até Macassar, talvez! (CONRAD, AF, 2006, n.p. grifo nosso).[129]

Almayer explora a sua frustração por ser incapaz de realizar o seu sonho. A transferência de seu próprio sonho para a passagem do objeto inanimado sinaliza a diferença entre Jim e Almayer. Na mais pura inobservância, Almayer se distrai na incúria do seu próprio sonho e assiste a tudo isso com a brandura de um brando interesse.

Essa passividade nunca é evidente em Jim. Perlo contrário, nas aspirações de Jim, há uma energia característica, sintetizada pelo imperativo de Stein. "O caminho é para o elemento destrutivo, submeta-se e, com o esforço de suas mãos e pés na água, faça com que o mar profundo mantenha você para cima"[130] (CONRAD, LJ, 2006, n.p.). Em contraste, a

---

[128] CONRAD, AF, 2006, op. cit., n.p.

[129] "One of those drifting trees grounded on the shelving shore, just by the house, and Almayer, neglecting his dream, watched it with languid interest. The tree swung slowly round, amid the hiss and foam of the water, and soon getting free of the obstruction began to move down stream again, rolling slowly over, raising upwards a long, denuded branch, like a hand lifted in mute appeal to heaven against the river's brutal and unnecessary violence. Almayer's interest in the fate of that tree increased rapidly. He leaned over to see if it would clear the low point below. It did; then he drew back, thinking that now its course was free down to the sea, and he envied the lot of that inanimate thing now growing small and indistinct in the deepening darkness. As he lost sight of it altogether he began to wonder how far out to sea it would drift. Would the current carry it north or south? South, probably, till it drifted in sight of Celebes, as far as Macassar, perhaps!".

[130] "The way is to the destructive element submit yourself, and with the exertions of your hands and feet in the water make the deep, deep sea keep you up".

vontade de Almayer está paralisada. Mais tarde no romance, a paralisia se transforma em raiva:

> A cabeça de Almayer rolou de ombro a ombro na opressão de seu sonho.... Cai fora! Mas como? Se ele tentasse se mover, ele cairia no nada e pereceria na queda daquele universo do qual ele era o único suporte. E o que as vozes estavam dizendo? Exortando-o a se mover! Por que? Vá para a destruição! Não é provável! O *absurdo* da coisa o encheu de indignação. Ele conseguiu um apoio para os pés mais firme e enrijeceu seus músculos na resolução heroica de carregar seu fardo por toda a eternidade [...] Com *terror*, ele sentiu uma mão irresistível sacudindo-o pelo ombro, enquanto o coro de vozes aumentou em uma prece agonizante para ir embora, antes que seja tarde demais (CONRAD, AF, 2006, n.p. grifo nosso).[131]

A partir das palavras "absurdo" e "terror" nota-se que Almayer acha angustiante a discrepância anterior entre o seu sonho e as circunstâncias diabólicas em que ele realmente se encontra. Aqui, há uma mudança definitiva no foco de Almayer; ao passo que antes havia "negligenciado" seu sonho, ele agora está determinado a prosseguir com "determinação heroica". A passagem é mais interessante por seu retrato representativo do dilema do idealista do que pela sua distinção particular.

A situação de Almayer e as consequências psicológicas de não realizar um sonho são típicas de muitos outros personagens de J. Conrad. Por exemplo, Kurtz morre com a denúncia "O horror! O horror!". Os sonhos de Nostromo (N) são destruídos com o reconhecimento da traição. Brierly e Decoud cometem suicídio. Dessa maneira, na ficção de J. Conrad, o ponto de crise ocorre invariavelmente quando o idealista confronta a possibilidade de que seu plano não seja mais sustentável. Enquanto o narrador dramatiza esse ponto na passagem acima, ele não é capaz de sustentar uma discussão sobre uma queixa psicológica interessante, porque o sonho original de sucesso financeiro não tem nem a magnitude, nem o status filosófico dos projetos de muitos outros personagens da ficção de J. Conrad. Consequentemente, o narrador não é forçado a mudar seu próprio preconceito. A principal função da ironia em *AF* é revelar sistematicamente a morte de Almayer. O modo predominante é a ironia dramática: Almayer não percebe as conspirações de Nina e Babalatchi.

É significativo que o narrador deste primeiro romance lute com alguns dos problemas associados ao seu idealismo. Dois elementos estruturais contribuem para uma verificação

---

[131] "Almayer's head rolled from shoulder to shoulder in the oppression of his dream… Get away! But how? If he attempted to move he would step off into nothing, and perish in the crashing fall of that universe of which he was the only support. And what were the voices saying? Urging him to move! Why? Move to destruction! Not likely! The absurdity of the thing filled him with indignation. He got a firmer foothold and stiffened his muscles in heroic resolve to carry his burden to all eternity [...] With terror he felt an irresistible hand shaking him by the shoulder, while the chorus of voices swelled louder into an agonized prayer to go, go before it is too late".

mais sofisticada nos romances posteriores. Em primeiro lugar, os sonhos tornam-se maiores do que a mera "aspiração pequeno-burguesa" (WATT, 1980, p.52). Em segundo lugar, os narradores tornam-se autorreflexivos.

The Nigger of the Narcissus (NN, 1897) é o primeiro texto a conter os paradoxos insolúveis que tornam a ironia de J. Conrad congruente com as formulações de Schlegel (1971). Aspectos da contradição presentes em HD e LJ já se encontram em *NN*. Embora muitos críticos se concentrem no tema da solidariedade, evidente no Prefácio, o texto, de modo inequívoco, não endossa o valor moral de solidariedade, se levarmos em conta as vacilações da narrativa (do tripulante). Gekoski, em *J. Conrad: The Moral World of the Novelist* (1978) vê o romance como uma "declaração mais forte de sua visão de responsabilidade social; os valores propostos são os de obediência à autoridade, trabalho e aceitação estoica; rejeitados severamente são a introspecção, a preocupação com os sentimentos e o questionamento metafísico" (GEKOSKI, 1978, p. 70)[132]. Esse tipo de crítica não estabelece a base da qual essa certeza de viés moral é extraída, afinal, nos textos de ficção de J. Conrad temos muitos personagens que não se enquadram em valores normativos. Em NN esse desafio é expresso pelo narcisista Wait e pelo oportunista Donkin. Ambos os personagens causam impacto na perspectiva do narrador da tripulação e insuflam nele uma consciência das limitações de uma simples ética do trabalho. Portanto, o romance não é apenas sobre solidariedade. Também explora o tema importante, do fardo da consciência.

Em resposta à carta de Cunninghame Grahame, J. Conrad descaradamente afirmou que consciência e ação eram mutuamente exclusivas. Mais tarde, porém, nas narrativas de Marlow, é precisamente essa batalha — entre consciência e ação — que é dramatizada, especialmente em HD. Em NN, por exemplo, o tripulante, ao contrário de Marlow, não revela sua própria agitação interna. Ou seja, ele não reconhece essa turbulência diretamente; prefere o "nós", coletivo, que tem o efeito de reforçar a solidariedade. Mas isso é um artifício desajeitado, pois não há indicação de que todos os personagens sejam capazes da mesma gama de respostas do tripulante. O narrador membro da tripulação, com sua propensão para a contradição, torna-se o parente mais próximo de Marlow. Por exemplo, em NN, o trabalho a bordo do navio é necessário para a sobrevivência. No entanto, a espera provoca nos marinheiros uma consciência da morte e, em Donkin, uma reflexão constante sobre a sua situação. O trabalho é salutar, desde que haja tempestades e os marinheiros não tenham tempo

[132] "strongest statement of his vision of social responsibility; the values propounded are those of obedience to authority, work, and stoical acceptance; severely rejected are introspection, concern with the feelings, and metaphysical questioning".

para meditar, mas, com a presença dos desertores da rotina do navio e seu efeito nos demais, o narrador de NN é igualmente capaz de ver, ao mesmo tempo, os marinheiros como heróis e tolos. Essa ambivalência pressagia Marlow.

NN também tem uma estrutura narrativa semelhante à de LJ. Nesse romance temos um narrador inicial seguido por um relato em primeira pessoa da história. Há uma tradição de crítica que vê Singleton como valioso porque ele dirige e afirma que essa devoção à tarefa é o valor último do romance. No entanto, existem várias perspectivas sobre Singleton. A primeira visão do personagem, fornecida pelo narrador onisciente, aponta uma incongruência: Singleton não está dirigindo, mas lendo Bulwer Lytton. O narrador é depreciativo em relação à literatura, mas permanece fascinado pelo contraste entre o marinheiro pragmático e a ficção que o absorve.

> Ele estava intensamente absorvido e, ao virar as páginas, uma expressão de grave surpresa passaria por suas feições ásperas. Ele estava lendo "Pelham". A popularidade de Bulwer Lytton no castelo de proa dos navios que vão para o sul é um fenômeno maravilhoso e bizarro. Que ideias suas frases polidas e tão curiosamente insinceras despertam nas mentes simples das crianças grandes que povoam aqueles lugares escuros e errantes da terra? (CONRAD, NN, 2006, n.p.).[133]

A dicotomia da leitura não se traduz em dialética (como faz seu equivalente em Lord Jim), mas a incongruência é significativa. Embora a literatura seja vista aqui como mera fantasia, ela não leva o narrador onisciente a defender a ética do trabalho. Em vez disso, ele vê Singleton e seus colegas como "prisioneiros do mar por toda a vida": "[...] de miséria e dissipação, que desce por todos os lados até a beira da água do oceano incorruptível, e é a única coisa que eles conhecem da vida, a única coisa que veem da terra circundante — aqueles prisioneiros do mar por toda a vida?".[134]

A força e o estoicismo inarticulado de Singleton e seu tipo são elogiados:"[...] eles foram apagados, curvados e resistentes, como cariátides de pedra [...]"[135]. No entanto, quando o personagem de Singleton é justaposto com o de Wait, as reações são menos efusivas. A rebeldia de Wait tem impacto suficiente na consciência do tripulante que anuncia: "Todas as

---

[133] "He was intensely absorbed, and as he turned the pages an expression of grave surprise would pass over his rugged features. He was reading "Pelham". The Popularity of Bulwer Lytton in the forecastles of Southern-going ships is a wonderful and bizarre phenomenon. What ideas do his polished and so curiously insincere sentences awaken in the simple minds of the big children who people those dark and wandering places of the earth?"

[134] "of misery and dissipation, that comes down on all sides to the water's edge of the incorruptible ocean, and is the only thing they know of life, the only thing they see of surrounding land—those life-long prisoners of the sea?". *Ibidem*.

[135] "they were effaced, bowed and enduring, like stone caryatides". *Ibidem*.

nossas certezas estavam indo".[136]Segundo o tripulante, os marinheiros ficaram "fascinados"[137] por Jimmy: "Ele nunca deixaria a dúvida morrer" [138]. O efeito de Jimmy é reverter a reação da tripulação ao Singleton: "Até então acreditávamos que era tão sábio quanto parecia, mas agora ousávamos, às vezes, suspeitar que ele era estúpido - desde a velhice"[139].

Mais tarde, o trabalho é escravizador. O motivo da prisão reaparece: Singleton é descrito como "acorrentado pela longa cadeia de anos ignorados" (CONRAD, NN, 2006, n.p.).[140], e uma "imensidão atormentada e cega... quando a vida acabasse, reclamaria o corpo desgastado de seu escravo".[141] Em contraste, a insurgência de Donkin recebe elogios. O narrador registra a reação paradoxal da tripulação a Donkin, cuja retórica hábil instila neles a consciência de suas más condições: "Nosso desprezo por ele era ilimitado — e não podíamos deixar de ouvir com interesse aquele artista consumado" [142] . Wait encontra-se "desmoralizante"[143] de uma forma complexa:

> Ele foi desmoralizante. Por meio dele estávamos nos tornando altamente humanizados, ternos, complexos, excessivamente decadentes: entendíamos a sutileza de seu medo, simpatizávamos com todas as suas repulsões, encolhimentos, evasões,
> delírios — como se tivéssemos sido supercivilizados e podres, e sem qualquer conhecimento do significado da vida.[144]

A rejeição do trabalho de Wait desperta um sentimento de empatia e companheirismo: "O egoísmo latente da ternura para com o sofrimento[...]"[145], que de outra forma não teria sido sentido ou expresso. O narrador está desmoralizado porque a sua certeza sobre os valores se desfez, e essa incerteza instiga uma reação paradoxal: "O desejo secreto e ardente de

---

[136] "All our certitudes were going". *Ibidem*.
[137] "[..] fascinated". *Ibidem*.
[138] "He would never let doubt die". *Ibidem*.
[139] "We had thought him till then as wise as he looked, but now we dared, at times, suspect him of being stupid--from old age". *Ibidem*.
[140] "[..]fettered by the long chain of disregarded years".
[141] "immensity tormented and blind ... when life was over, would claim the worn-out body of its slave" . *Ibidem.*
[142] "Our contempt for him was unbounded--and we could not but listen with interest to that consummate artist". *Ibidem.*
[143] "demoralising." *Ibidem.*
[144] "He was demoralising. Through him we were becoming highly humanised, tender, complex, excessively decadent: we understood the subtlety of his fear, sympathised with all his repulsions, shrinkings, evasions, delusions--as though we had been overcivilised, and rotten, and without any knowledge of the meaning of life". *Ibidem*.
[145] "The latent egoism of tenderness to suffering." *Ibidem.*

nossos corações era o desejo de bater nele violentamente com os punhos na cabeça; e nós o tratamos com ternura, como se ele fosse feito de vidro”[146].

O significado da vida dos marinheiros sem Wait ou Donkin trazem à tona impulsos que jazem normalmente adormecidos, sob a superfície de seus dias cheios de trabalho. Isso é exatamente o que acontece com Marlow quando ele retorna à Europa, em HD, ele reconhece que o mundo estável e civilizado não é mais um árbitro satisfatório de valor e de reconhecimento: “Eu me vi de volta à cidade sepulcral ressentido ao ver pessoas correndo pelas ruas [...] sonhando seus sonhos insignificantes e tolos. [...] meus pensamentos. Eles eram intrusos [...] o conhecimento da vida era para mim uma aspiração aporrinhadora” (CONRAD, HD, 1995, n.p.).[147]

Embora o trabalho seja eficaz para a segurança do navio, e Alistoun, como Macwhirr em Typhoon (T), tenazmente afirma a disciplina necessária, este romance dá uma indicação precoce de uma “disjunção reflexiva”. Mas, embora o narrador seja capaz de paradoxo, ele não explora as consequências de um paradoxo internalizado. A narração é um retrospecto — sua memória escolhe seletivamente os casos paradoxais, mas estes são claramente diferenciados das descrições diretas dos marinheiros trabalhando. A morte de Jimmy representa um exorcismo de uma força destruidora e, no final do romance, o tripulante é efusivo sobre a solidariedade do grupo. A tensão paradoxal entre a necessidade de trabalhar e a dúvida sobre esse compromisso é liberada: “Adeus, irmãos! [...] Uma multidão tão boa como sempre empunhou com gritos selvagens a tela batendo de um traquete pesado; ou atirando-se para o alto, invisível na noite, devolvia grito por grito a um vendaval de oeste (CONRAD, NN, 2006, n.p.).”[148]

Embora o Prefácio tenha sido frequentemente associado à ideia de solidariedade, pouco se fala de outra passagem.

> Diante do mesmo espetáculo enigmático, o artista desce dentro de si mesmo e, naquela região solitária de tensão e contenda, se for merecedor e afortunado, encontra os termos de seu apelo. Seu apelo é feito para *nossas capacidades menos óbvias*: para aquela parte de nossa natureza que, por causa das condições belicosas

---

[146] “The secret and ardent desire of our hearts was the desire to beat him viciously with our fists about the head; and we handled him as tenderly as though he had been made of glass”. *Ibidem.*

[147] “I found myself back in the sepulchral city resenting the sight of people hurrying through the streets ... to dream their insignificant and silly dreams. They trespassed upon my thoughts. They were intruders whose knowledge of life was to me an irritating pertence.”

[148] “Good-bye, brothers! You were a good crowd. As good a crowd as ever fisted with wild cries the beating canvas ·of a heavy foresail; or tossing aloft, invisible in the night, gave back yell for yell to a westerly gale”.

> de existência, é necessariamente mantida fora de vista nas qualidades mais resistentes e duras - como o corpo vulnerável dentro de uma armadura de aço". [149]

Na prescrição de J. Conrad, o artista enfrenta o caos, concebido metaforicamente como guerra. Uma guerra interna, uma luta com a consciência. O narrador da tripulação deste romance inicial não nos dá indicações de sua ansiedade, tampouco a sua capacidade para formulações paradoxais é capaz de instigar uma ironia dialética, mas o flerte ambivalente com o desvio, que se torna comum na ficção de J. Conrad, começa em NN. Já em HD, a batalha pessoal do artista, sabemos, é assumida e é totalmente exposta justamente pelas suas "capacidades menos óbvias".

1.1 ***Heart of Darkness* e *Lord Jim***

O fator mais óbvio a respeito da narrativa de Marlow na ficção de HD é que ela é retrospectiva. No entanto, não é uma narrativa autobiografia. Desnecessário dizer que, em uma tese sobre literatura, o conceito de autobiografia é muito específico e se sustenta, atualmente, dentro das premissas estabelecidas pelo crítico Philippe Lejeune (2008)[150]. Para ser uma autobiografia, o nome do autor do livro deve ser o mesmo do narrador e, também, do personagem principal, o que não é o caso de HD. Desnecessário lembrar que num contexto onde a autobiografia pode ser entendida como a escrita da própria história, as convenções comuns de pensamento, de linguagem e de vida cotidiana nos obrigam a supor que escrever uma biografia é necessariamente um exercício de reflexão, uma vez que o autor e seu sujeito são, por definição, a mesma pessoa. Mas, se nos permitirmos questionar a unidade e a identidade da pessoa que escreve a autobiografia e as do sujeito sobre o qual se escreve, e considerarmos a possibilidade de que nem o autobiógrafo, nem o autobiografado sejam um só 'eu', mas (são) conjuntos de 'eus'. Torna-se aparente que o escritor de uma autobiografia está engajado em uma atividade muito mais complexa do que a princípio consideramos.

---

[149] "Confronted by the same enigmatical spectacle the artist descends within himself, and in that lonely region of stress and strife, if he be deserving and fortunate, he finds the terms of his appeal. His appeal is made to' our less obvious capacities: to that part of our nature which, because of the warlike conditions of existence, is necessarily kept out of sight within the more resisting and hard qualities--like the vulnerable body within a steel armour." *Ibidem*, grifo nosso.

[150] C.f. LEJEUNE, P. O pacto autobiográfico - de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes; Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Com o perdão de mais uma analogia, contudo, se é certo que a analogia visual apropriada deixa de ser a de um pintor pintando um autorretrato e passa a ser a de um sujeito ocupando uma trilha temporal de espelhos e comungando com imagens de eus passados e presentes. Então, nas remissões recíprocas entre o esses eus, não podemos supor que escrever uma autobiografia seja simplesmente um processo durante o qual uma pessoa escreve suas memórias sobre sua vida, uma vez que nem quem escreve, nem a pessoa sobre a qual se escreve são realmente uma entidade tão simples, como tal descrição acima aparentava implicar. O autobiógrafo não pode ser apenas uma câmera para seu próprio passado, mas deve (não pode deixar de) selecionar suas lembranças à luz de sua concepção presente. Suas memórias não são apenas gravações audiovisuais que correspondem a eventos do passado, mas experiências impulsionadas por uma lembrança imaginativa (ou às vezes a ela resistem e iludem) e trazem consigo por meio da ruminação, a perfeita a compreensão das experiências, tanto do autor quanto de seu tema.

Por outro lado, compreendo que o processo de escrever uma autobiografia não é aquele em que o 'eu' (presente) registra os eventos da vida do 'eu' (passado), mas aquele em que uma dialética ocorre entre o "eu presente" e a ideia do "eu passado", no final do qual ambos mudaram. Essa dialética cria o paradoxo dos "eus" (passado e presente) e lança as bases para a noção de Friedrich Schlegel (1971) de autocriação contínua entre antíteses. Necessariamente, ocorre uma multiplicidade de eus, à medida que Marlow oscila entre as noções previamente sustentadas pelo labor, pela rotina e pelas percepções da inadequação de tais estruturas em um ambiente mal estruturado, no entanto naturalmente selvagem. O sujeito que necessita de uma estrutura complexa é o europeu que está fora de casa. O nativo, em sua casa, é obrigado a concordar com isso. O irônico da situação é que a própria ironia se torna observável no enredamento dos cenários (MUECKE, 1970, p. 36).[151]

Este aspecto retrospectivo da narração de Marlow constitui um importante elemento estrutural do romance com fortes associações com a ironia. Ao relatar os eventos na selva, Marlow cria uma concepção de si mesmo, por exemplo, a de quem tem enorme preocupação com o ofício de marinheiro. Também ficamos sabendo que, no seu retorno à Europa, ele se sentiu incomodado. No entanto, na narrativa presente de HD, ele obviamente não está mais preocupado com essas coisas, principalmente com a sua sobrevivência física. Desse modo, a sua identidade como marinheiro é apenas um elemento. Marlow não precisa mais de modo inequívoco endossar os mecanismos de sobrevivência; os valores ou deveres associados à arte

[151] "Observable Irony".

do marinheiro formam um elemento da dialética entre a imaginação e a eficiência. Isso tudo o absorve na narrativa.

Tendo a oportunidade de narrar em vez de navegar, ele pode constatar a limitação de aderir exclusivamente à ética do trabalho e pode tentar um exame epistemológico mais amplo. Enquanto conta a história no Tâmisa, ele mostra um controle intelectual e uma sutileza que anula seu transtorno mental anterior. Este elemento retrospectivo também é importante em LJ, pois nesse romance, ele avalia com ceticismo sua antiga fidelidade ao código de Conway em face do desafio revigorante do romantismo de Jim. Aliado à retrospecção, existe outro elemento da narração de Marlow que contribui para a retórica da temporalidade: a relação de Marlow com seu público. Desse modo, a ironia não depende necessariamente do público, no entanto, o foco irônico de Marlow é seriamente afetado pelas intrusões de seu público em HD. Ao que tudo indica, ele parece mudar de ideia enquanto narra.

Tanto em LJ quanto em HD, o relacionamento de Marlow com seu público é um campo natural para a ironia. No entanto, Marlow é muito diferente em sua atitude para com Jim e Kurtz. Em HD, há um certo conjunto de suposições que se acumula entre Marlow e os seus ouvintes. Estes incluem um diretor de empresa, um contador, um advogado e um narrador principal — todos eles ex-marinheiros. Watt diz sobre esse vínculo entre o público e o narrador:

> O próprio Marlow, é claro, é um composto, combinando os dois papéis principais na vida que Conrad experimentou: o marinheiro e o escritor; e a perspectiva moral que o comentário de Marlow endossa é em grande parte a ética profissional e social que ele compartilha com seu público imediato (WATT, 1980, p. 213).[152]

Apesar de concordar com o misto composto, referindo-se a Marlow, duvido da simplicidade de sua perspectiva moral. Quando o narrador principal menciona os ouvintes, ele os descreve coletivamente como representativos do vínculo de solidariedade, de confiabilidade, de tolerância e de uma ignorância ligeiramente desdenhosa. Essa fidelidade irrefletida não faz parte da sensibilidade de Marlow. A jornada de Marlow para a África suscita uma resposta imaginativa que nem, seus ouvintes nem os peregrinos poderiam ter criado. Sua consciência é absorvida por duas ideias que são a todo momento inter-relacionadas. Ele descobriu que a selva é um deserto, fisicamente e simbolicamente opressivo

[152] "Marlow himself, of course, is a composite, combining the two main roles in life that Conrad had experienced--the seaman and the writer; and the moral perspective which Marlow's commentary endorses is very largely the professional and social ethic that he shares with his immediate audience".

e ameaçador. Gekoski fornece uma análise interessante da morte de Kurtz. Eu o cito porque ele não apenas fornece uma frase significativa, mas também se concentra exclusivamente no "mal" gerado por Kurtz, uma postura crítica comum:

> (1) [...] 'segurança' e 'valor' são ilusões que só pode ser gerada e preservada dentro de uma dada sociedade, enquanto qualquer tentativa de se colocar fora dessas estruturas morais artificiais, mas necessárias, levará qualquer homem a uma condição perigosa de "imaginação excitada." (2) No entanto, a suposição de que um homem em um estado de liberdade absoluta fará o bem é um absurdo; bem no "coração das trevas", todo homem deseja, como Kurtz, "ocupar um lugar alto entre os demônios da terra" [...] O destino de Kurtz é o de qualquer homem que tente assumir para si toda a estrutura da moralidade (GEKOSKI,1978, pp. 85-86)[153].

A citação (1) acima fornece a frase "imaginação excitada", que é uma descrição muito útil da excentricidade de Kurtz. É, no entanto, comum, pois a citação (2) é um pouco limitada em sua análise, principalmente das consequências do que se infere por significar a expressão "imaginação excitada" ao se referir a figura de Kurtz, pois sabemos que o romance é muito mais do que a mera exposição do fascínio de Kurtz para o mal. Na verdade, enquanto testemunha, Marlow é leniente e gasta pouco tempo nos comentários sobre os crimes abomináveis de Kurtz. O que Kurtz simboliza nunca é totalmente claro, mas Marlow não se propõe a expor Kurtz como responsável ou constrangido pela culpa. Ele aponta para as execrações de Kurtz, muitas vezes com uma desculpa que o acompanha e, portanto, podemos ter certeza de que a intenção do narrador não é criticar persistentemente Kurtz. Cinicamente, Marlow vai além da desaprovação moral. Ele reconhece por cinco vezes no romance que Kurtz era um "homem notável":

> 1) 'No entanto, acho que o Sr. Kurtz é um homem notável,' eu disse com ênfase. 2) "Não cheguei mais perto do homem notável" 3) "Esta é a razão pela qual afirmo que Kurtz foi um homem notável". 4) Ele resumiu - ele julgou. 'O horror!' Ele era um homem notável". 5) 'Ele era um homem notável', disse eu, hesitante. (HD, 1995, n.p.)[154].

---

[153] "(1) 'safety' and 'value' are illusions hat can only be generated and preserved within a given society, while any attempt to place oneself outside these artificial, but necessary, moral structures will drive any *man* into a perilous condition of 'excited imagination" (2) "Yet the assumption that a man in a state of absolute freedom will do good is nonsense; at the very 'heart of darkness' every man desires, like Kurtz, to 'take a high seat among the devils of the land.' Kurtz's fate is that of any man who attempts to take upon himself the entire structure of morality."

[154] 1) "'Nevertheless, I think Mr. Kurtz is a remarkable man,' I said with emphasis". 2) "I went no more near the remarkable man" 3) "This is the reason why I affirm that Kurtz was a remarkable man". 4) "He had summed up — he had judged. 'The horror!' He was a remarkable man". 5) "'He was a remarkable man,' I said, unsteadily.

Marlow reconhece que Kurtz foi um "homem notável" porque teve a imaginação para responder à selva inexplorada; a "imaginação excitada" (GEKOSKI,1978, pp. 85-86) [155] parece não ser de fato motivo da preocupação de Marlow; no entanto, para Gekoski é isso que preocupa Marlow, tanto em HD quanto em LJ.

Aqui o tema da linguagem torna-se proeminente novamente, pois as palavras de Kurtz representam o "desconcertante, o iluminador, o mais exaltado e o mais desprezível, o fluxo pulsante de luz ou o fluxo enganoso do coração de uma escuridão impenetrável (CONRAD, HD, 1995, n.p.)"[156]. Para Marlow, não ter ouvido Kurtz falar teria sido equivalente a perder seu próprio "destino na vida"[157]. Como ilustrei, a linguagem, em seus vários usos, formou um tema significativo no romance, não apenas nas declarações irônicas, enganosas e de efusividade retórica de Marlow, na sua própria exploração dessas nuances que são irônicas e, por vezes, cínicas. Pela primeira vez, Marlow se retrata como aparentemente aliado de forma inequívoca a Kurtz, cuja capacidade de resposta no deserto é dinâmica e não estática como a de outros peregrinos. Marlow diz que o dom de Kurtz com o uso das palavras gera um "senso de real presença": "O objetivo era ele ser uma criatura talentosa e, de todos os seus dons, aquele que se destacava com preeminência, que carregava consigo uma sensação de presença real, [...];" (CONRAD, HD, 1995, n.p.)[158] mais tarde, ele discorre sobre a qualidade poética e ricamente sugestiva de sua linguagem. Com isso, o público claramente não entende a efusividade de Marlow, afirmando na sequência que é "absurdo": "Absurdo!", ele bradou. "Este é o pior de tentar contar"[159]. Com essas passagens, Marlow, reconhece novamente as dificuldades do processo autobiográfico.

J. Conrad nasceu na Ucrânia, no ano de 1857 (NAJDER, 1998). Lá, ele recebeu o nome de Józef Teodor Konrad Korzeniowski. Para Virginia Woolf, nascida vinte e cinco anos depois, a morte de J. Conrad, em 1924, foi como a partida de um querido hóspede da Inglaterra: "[…] nosso hóspede nos deixou", disse Woolf na ocasião, "[…] e sua retirada sem despedida ou cerimônia está em consonância com sua chegada misteriosa" (WOOLF, 2003, n.p.).[160] Ainda muito jovem, ele deixou a sua terra natal em direção a Marselha, na França,

---

[155] "excited imagination".
[156] "bewildering, the illuminating, the most exalted and the most contemptible, the pulsating stream of light, or the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness".
[157] "destiny in life". *Ibidem.*
[158] "The point was in his being a gifted creature, and that of all his gifts the one that stood out preeminently, that carried with it a sense of real presence,".
[159] "'Absurd!" he cried. "This is the worst of trying to tell...'". *Ibidem.*
[160] "[…] our guest has left us; and his withdrawal without farewell or ceremony is in keeping with his mysterious arrival".

para tornar-se marinheiro mercante. Em 1878, ele decidiu ir para a Inglaterra servir à Marinha Mercante Britânica e, com isso, ele viajou para diversas cidades da Ásia, África, América e Europa. Tornou-se capitão de longo curso da Marinha inglesa, obteve a cidadania britânica e adotou o nome de Joseph Conrad. Por quase vinte anos, a experiência no mar o consagrou, tanto como capitão de longo curso da Marinha inglesa, quanto como cidadão britânico (LIMA, 2003, p. 185). Assim, esse autor navegou em vários navios ingleses e, como evidenciamos, foi capaz de acumular experiências que articulou em seu primeiro romance, *Almayer's Folly*.

Na época do nascimento de Konrad Korzeniowski, a Polônia havia sido dividida entre a Prússia, a Rússia e a Áustria-Hungria — "aos 85 anos da opressão moscovita" (CONRAD; MURFIN, 1996, p. 3)[161]. Como dizia seu pai, Josef se descobriu, desde a infância, uma pessoa sem pátria. Seu pai, Apollo Korzeniowski, era um escritor e uma pessoa apaixonadamente comprometida com a independência da Polônia. Sendo assim, ele desempenhou um papel proeminente nas atividades revolucionárias do início da década de 1860, pelas quais foi preso e condenado por ações sediciosas. Na sequência, em 1862, seu pai, Apollo Korzeniowski foi condenado ao exílio e enviado para Vologda, na Rússia, com sua mãe. Como resultado das más condições do exílio, seus pais contraíram tuberculose e faleceram entre os anos de 1865 e 1869. Após a morte de seu pai, em 1869, Konrad Korzeniowski foi cuidado pela família e por amigos, particularmente pelo seu tio materno, Tadeusz Bobrowski: "Durante um longo período da história, Vologda foi um local de exílio político. Desde o século XIX, entre os exilados, destacaram-se políticos, literatos e cientistas, esses influenciaram a vida política, pública e cultural da região" (CULTINFO, [2021])[162]. Dessa maneira, ao longo dos anos, Konrad Korzeniowski foi fortemente influenciado pelas ideias do seu falecido pai e também pelo seu tio materno, escreveu Lewis M. Magill, no artigo *Joseph Conrad: Russia and England,* em 1971, na *North American Conference on British Studies*[163].

Em uma decisão totalmente atípica para um jovem polonês, em 1872 Konrad Korzeniowski expressa para o seu tio o seu desejo pela vida no mar. Como resultado das atividades revolucionárias de seu pai, seu tio Bobrowski deliberadamente demorou a permitir que o jovem fosse para Marselha, porque caso isso acontecesse rapidamente, ele estaria

---

[161] "[…] in the 85th year of Muscovite Oppression".

[162] "During a long period of history Vologda was a place of political exile. Since the XIX century the exiled among whom there were the outstanding politicians, literary men, scientists influenced the political, public and cultural life of the region".

[163]Cf. MAGILL, L. M. Joseph Conrad: Russia and England. Albion, v. 3, issue 1, p. 3-8, 1971. Este artigo foi publicado pela Cambridge University Press, no ano de 2014.

sujeito a um longo alistamento no exército russo. Nesse contexto, a França exigia um passaporte válido para trabalhar no serviço da sua marinha mercante. No entanto, sabemos que a Rússia se recusou a emitir tal passaporte. Com isso, ficou claro que ele não estaria livre das obrigações militares para com a Rússia, sobretudo se permanecesse na França. Somente em 1974, aos dezessete anos, é que ele se muda para Marselha, na França. E dessa maneira, já em Marselha, ele estudou seu ofício de marinheiro com a ajuda de um generoso subsídio pago pelo seu tio. No entanto, como atestam as cartas de Tadeusz Bobrowski, Konrad Korzeniowski era irresponsável com dinheiro e, embora a bondade do seu tio sempre liquidasse suas irresponsabilidades, o futuro escritor insistia na permanência em penosas dívidas (KNOWLES, 2008).

Em julho de 1876, Konrad Korzeniowski serviu pela primeira vez como um mordomo a bordo do Saint Antoine, com destino ao Caribe e às Américas. Como efeito disso, temos a base de seu romance mais panorâmico, *Nostromo* (N), de 1904 (MADOX, [1924], p. 82). Mais tarde, no início de 1868, J. Conrad aparentemente recebeu uma boa quantia de dinheiro. O que ocorreu depois não está totalmente claro, mas conforme as cartas de Tadeusz Bobrowski, parece que o autor tentou o suicídio. Esse dramático evento permanece obscuro porque, na época e nos anos seguintes, ele, já escritor, e respondendo por J. Conrad, alegou ter sido ferido em um duelo (COX; LITT, 1973). Efetivamente, nessa conjuntura em sua vida, a questão da sua cidadania tornou-se cada vez mais urgente. Em consequência disso, seu tio o encorajou a buscar a sua naturalização na Inglaterra[164].

> [...] a vida marítima de J. Conrad iniciaria em julho de 1878, quando, depois de quatro anos erráticos em Marselha, sucessivos ao abandono da Polônia, conseguira ser embarcadiço em um navio de bandeira inglesa, o *Skymmer of the Sea*. Sua aprendizagem náutica assim ter-se-ia dado simultaneamente à aprendizagem da língua, pois, como repetiria seguidas vezes, nunca estudou a gramática do inglês (LIMA, 2003, p. 138).

Com êxito, mesmo sem falar inglês naquela época, J. Conrad finalmente se juntou ao serviço da Marinha Mercante Britânica. E nos anos seguintes, navegou em vários navios ingleses. Com o desejo de subir na escada profissional, J. Conrad partiu em busca de uma posição de segundo imediato, o que ocorre a bordo do navio Palestina, em novembro de 1881.

---

[164] Cf. BERMAN, J. Joseph Conrad: "The Figure behind the Veil". Journal of Modern Literature, v. 6, n. 2, 1977, p. 196-208, *passim*.

É válido ressaltar que a condição de estrangeiro tem efeito significativo na estruturação dos textos de J. Conrad. Para começar, entendo que o seu reconhecimento se dá pelo seu esmero esforço com a escrita em um idioma que não lhe era pátrio, posto que ele se educou na língua inglesa a ponto "de não realizar um movimento feio ou insignificante com sua caneta" (WOOLF, 2003, n.p.)[165].

> Polonês, não inglês, foi a língua que Joseph Conrad cresceu falando. O inglês nem era sua segunda língua: o francês era. O fato de J. Conrad ter alcançado a fama em sua terceira língua é um testemunho de seu gênio — gênio que não poderia ser contido nem por barreiras linguísticas, nem por fronteiras nacionais. A perseguição política precoce e o exílio não foi suficiente para o impor barreiras; mesmo a perda da família e a profunda infelicidade pessoal só temporariamente poderiam contê-lo (CONRAD; MURFIN, 1996, p. 3)[166].

Nesse sentido, a experiência com as viagens enquanto marinheiro antes de se tornar escritor é, sem sombras de dúvidas, parte da matéria-prima de um de seus mais importantes contos, *Youth* (Y), escrito em 1898 e publicado em 1902.

> Marlow (Pelo menos acredito que seja assim que se escreva seu nome) contou a história, ou melhor, a crônica de uma viagem: "Sim, eu vi um pouco dos mares orientais, mas o que mais me lembro é minha primeira viagem para lá. Vocês, companheiros, sabem que algumas viagens parecem destinadas à ilusão da vida, e podem ser consideradas um símbolo da existência. Você luta, trabalha, transpira, quase se mata, às vezes chega realmente a fazê-lo, tentando realizar algo – e não consegue. Não que seja culpa sua. Você simplesmente não pode fazer nada, nem grandioso, nem insignificante – nada neste mundo –, sequer se casar com uma solteirona ou entregar uma maldita carga de seiscentas toneladas de carvão a seu posto de destino" (CONRAD, Y, 2003, p. 08).[167]

Então, demonstramos que a experiência cosmopolita de J. Conrad era expressiva com relação à experiência da maioria de seus colegas romancistas da Inglaterra, considerando as passagens pela Polônia, Rússia, França e Oriente. Para, além disso, e não menos importante,

---

[165] "So Conrad had been gifted, so he had schooled himself, and such was his obligation to a strange language wooed characteristically for its Latin qualities rather than its Saxon that it seemed impossible for him to make an ugly or insignificant movement of the pen".

[166] "Polish, not English, was the language Joseph Conrad grew up speaking. English wasn't even his second language: French was. The fact that Conrad achieved fame in his third language is testimony to his genius - genius that could be contained neither by linguistic barriers nor by national boundaries. Early political persecution and exile failed to stifle it; even the loss of family and deep personal unhappiness could only restrain it temporarily".

[167] "'Marlow (at least I think that is how he spelt his name) told the story, or rather the chronicle, of a voyage: "Yes, I have seen a little of the Eastern seas; but what I remember best is my first voyage there. You fellows know there are those voyages that seem ordered for the illustration of life, that might stand for a symbol of existence. You fight, work, sweat, nearly kill yourself, sometimes do kill yourself, trying to accomplish something — and you can't. Not from any fault of yours. You simply can do nothing, neither great nor little — not a thing in the world — not even marry an old maid, or get a wretched 600-ton cargo of coal to its port of destination'".

nos capítulos posteriores, nossa intenção é apresentar a figura do autor J. Conrad foi influenciada por eventos que afetaram não somente a França, mas também a Polônia, a Rússia e grande parte da Europa durante o século XIX e início do século XX. Além disso, temos a impressão de que as guerras e os levantes políticos, o domínio colonial e a agitação, bem como o fluxo e o refluxo de fortunas econômicas também desempenharam um papel importante na literatura do final do século XIX e início do século XX. "Em vários níveis, os romances e contos de J. Conrad podem ser vistos contendo imagens vestigiais ou até mesmo paródias dos precursores do século XIX (GRAHAM, 1996, p. 205)"[168].

1.2 **Joseph Conrad: dicotomia entre o idealismo e o pragmatismo**

Albert Einstein para Archibald Macleish

Eu deveria ter sido um encanador para consertar vazamentos
E remendar banheiras limpidamente brancas para o grande Diógenes
(que desprezava todas as mentiras, todos os mentirosos e todas as tiranias),
E então, talvez, ele me conferisse – realeza!
(Ó, modéstia à parte, perdoe meu orgulho decadente, Ó majestade oculta,
A lâmpada, a lamparina, o brilho da lucidez que ele perseguiu
Com tanta constância – na humanidade enferma!
Delmore Schwartz[169]

Para tratarmos a respeito das oposições entre o idealismo e o pragmatismo positivista, nesta parte voltaremos um pouco para o século XIX. Nesse século, a crise moral do indivíduo é um dos temas recorrentes tanto na era vitoriana quanto na literatura de J. Conrad. Essa fórmula é presente quase como um *leitimotiv* em J. Conrad. Aparentemente, a sua literatura privilegia no seu enredo, além das crises morais do sujeito diante de um cenário náutico, os

---

[168] "At various levels, Conrad's novels and tales can be seen to contain vestigial images or even parodies of their nineteenth-century forerunners".

[169] "Albert Einstein to Archibald Macleish/I should have been a plumber fixing drains./And mending pure white bathtubs for the great Diogenes/ (who scorned all lies, all liars, and all tyrannies), And then, perhaps, he would bestow on me-majesty!/ (O modesty aside, forgive my fallen pride, O hidden majesty,/ The lamp, the lantern, the lucid light he sought for All too often-sick humanity!)".

seus personagens sempre estão sujeitos a tomadas de grandes decisões. Por exemplo, em nossa Introdução, acentuei que LJ é a história de um jovem orgulhoso.

Em linhas gerais, Jim, aos vinte e quatro anos, navega por um calmo mar oriental, "com um olhar vidrado indiferente de olhos fundos. Ele ficou preso em algum lugar no Leste — Cantão, Xangai ou talvez em Yokohama. Ele provavelmente não se importou em se lembrar da localização exata, nem da causa de seu naufrágio", relata Marlow (LJ, 2006, n.p.).[170] Nesse romance, o autor nos conta a história de fora; ele usa o artifício do uso da boca de um observador interessado, o que contribui para que ele próprio não possa assumir o privilégio de onisciência da história. "E mais tarde, muitas vezes, em partes distantes do mundo, Marlow mostrou-se disposto a se lembrar de Jim, a se lembrar dele longamente, em detalhes e de forma audível"[171]. "O veredicto deve ter sido de culpa absoluta, e ele levou consigo o segredo da evidência naquele salto ao mar"[172]. J. Conrad

> [...] se estabeleceu profundamente na sensibilidade pré-modernista e a transmitiu em uma justaposição difícil e com um novo limite de ansiedade e sobretudo, uma linguagem própria. Para a arena intelectual do novo século, isso não foi das menores contribuições paradoxais de Conrad para o modernismo (GRAHAM, 1996, p. 206).[173]

Geoff Gilbert (2004), no prefácio de *Before Modernism Was,* aponta para o estudo da história enquanto perspectiva para análise de conjuntura daquilo que vem antes do modernismo.

> [...] "o iluminismo", ou "romantismo", ou "realismo", são todos divididos internamente em uma luta para organizar e realocar materiais que até certo ponto são recalcitrantes. Todavia, os debates em cada um desses casos têm pelo menos algum senso claro de propósito: sabemos que, quando debatemos termos como o "iluminismo", envolvemos argumentos que moldaram e continuam a informar a respeito da justificativa para o uso da força na política internacional, por exemplo. Quando consideramos os românticos, podemos equilibrar responsabilidades com o amplo uso do termo com uma investigação das maneiras pelas quais a subjetividade moderna foi configurada. Ou quando falamos sobre os valores e limites do "realismo", definimos e criticamos um projeto social e compartilhado de representar a "realidade" de um mundo no qual trabalhamos e pertencemos. Cada um desses termos tem uma solidez tríplice: cada um sinaliza um discurso estabelecido e

---

[170] "[…] with an indifferent glazed glance of sunken eyes. He had been stranded out East somewhere — in Canton, in Shanghai, or perhaps in Yokohama; he probably did not care to remember himself the exact locality, nor yet the cause of his shipwreck".

[171] "And later on, many times, in distant parts of the world, Marlow howed himself willing to remember Jim, to remember him at length, in detail and audibly". *Ibidem*, n.p.

[172] "The verdict must have been of unmitigated guilt, and he took the secret of the evidence with him in that leap into the sea". *Ibidem.*

[173] "[…] deep in pre-Modernist sensibility, and transmitted them, in uneasy juxtaposition and with a new anxious edge and language of his own, to the new century's intellectual arena was not the least of Conrad's paradoxical contributions to Modernism".

> coerente, um objeto compartilhado além da academia e um senso de propósito amplamente reconhecido (GILBERT, 2004, p. XIII-XIX).[174]

Para Gilbert (2004) não pode haver um consenso sobre o modo de representação do tecido social no que veio a se chamar de modernismo. Todavia, "muitos dos escritos de Conrad, também podem ser vistos como continuação da tradição do realismo do século XIX" (GRAHAM, 1996, p. 204). Em outros termos, a leitura dos ensaios de *Anatomia da Crítica,* de Northrop Frye, ilumina o pensamento de que esse tecido social corresponde a um tipo de compartilhamento de um sentimento de tragédia, sobretudo, no espaço taciturno de HD, no qual o Congo atuaria como "uma fonte infindável de dilemas trágicos" (FRYE, 1973, p. 149). Em um sentido mais amplo, J. Conrad tem como tema recorrente na sua literatura a relação do indivíduo com o mar e também com rios ermos e postos avançados em lugares remotos na imensidão de uma selva tropical. Mesmo com dupla nacionalidade, J. Conrad é considerado um autor inglês.

Uma das causas para o surgimento do romance trágico é o declínio da classe média no século XIX. Em *A tragédia e o romance,* para Eagleton (2013), a Inglaterra é o berço do romance trágico e o mar é "histriônico" para a representação da arte trágica, especialmente na modernidade. A tragédia sobrevive até a modernidade pela sua indiferença com a vida e por ela ser também imune às mudanças históricas. Entretanto, os antigos valores trágicos são substituídos pelo romance, espaço em que a racionalidade, as esperanças, o realismo e o pragmatismo da classe média passam a ocupar e a enredar essa nova fase da história. Então, o romance que surge no lugar do drama trágico traz consigo o lugar-comum e o cotidiano. Por isso, a partir das observações de Eagleton (2013, p. 268), entendemos que no século XIX, período dos primeiros escritos de J. Conrad, "o auge da formação da classe média inglesa é antitrágico". Nesse caso, o cotidiano apresenta-se na forma de uma linguagem expansiva e irônica. J. Conrad valoriza o espaço social e cultural de um modo diferente. Pela narrativa de HD encontramos uma enganadora obviedade de fatos, esses eventos são inseridos na própria rede de oposições formuladas pelo narrador Marlow.

---

[174] "'the enlightenment', or 'romanticism', or 'realism', are all internally divided across a struggle to organise and to arrange materials which are to some extent recalcitrant. But the debates in each of these cases have at least some clear sense of purpose: we know that when we debate the terms of 'enlightenment', we engage arguments that have shaped, and continue to inform, the justification for uses of force in international politics, for example. When we consider the romantics, we might balance responsibilities to the wide usage of the term with an investigation of the ways in which modern subjectivity has been configured. Or when we talk about the values and limits of 'realism', we are defining and critiquing a shared and social project of representing the 'reality' of a world in which we work and belong. Each of these terms has three-fold solidity: they each signal an established and coherent discourse, an object that is shared beyond the academy, and a sense of purpose that is widely recognized".

Como mostramos na Introdução desta tese, esse personagem faz do contraponto das suas próprias palavras o manto para poder ocultar o verdadeiro escopo. Portanto, é como se mais uma vez as nações europeias utilizassem de um manto ideológico, exatamente como os missionários embrenhavam-se nas matas com a desculpa de que a palavra de Deus estaria sendo levada.

> Os peitos magros pulsavam em uníssono, as narinas violentamente dilatadas estremeciam, os olhos cravados no alto da colina. Passaram por mim a pouco mais de um metro de distância, sem um olhar, com aquela indiferença absoluta, mortiça, de selvagens infelizes. *Atrás dessa matéria bruta, um regenerado, produto das novas forças em ação, arrastava – se, desanimado, segurando um rifle pelo meio.* Vestia uma jaqueta de uniforme com um botão faltando e, vendo um branco no caminho, levou diligentemente a arma ao ombro (CONRAD, HD, 1995, n.p., grifo nosso).[175]

Diante dessa rede de oposições e contrapontos, J. Conrad, "é um modernista pela sua capacidade de destruir a superfície das coisas e de mostrar alguns de seus personagens hipnotizados e fatalmente acalmados pelo desmoronar das aparências físicas" (GRAHAM, 1996, p. 204).[176] Como bem está descrito na citação acima, é possível ler o reconhecimento do branco pelo branco. Além disso, temos a calma que isso insurgiu ao sujeito que segurava um rifle para a vigilância daqueles que não são brancos. Esses detalhes refletem, pelo o que está dito, o processo histórico: "Atrás dessa matéria bruta, um regenerado, produto das novas forças em ação, compelia-se desanimado, segurando um rifle pelo meio".[177] Dessa maneira, J. Conrad atua ativamente diante do processo de colonização e de exploração de países africanos por países europeus. Nesse caso, para além da estética, a sua atuação pode ser entendida como ativa e participativa.[178] A saber, a sua história, tanto como marinheiro quanto como escritor, reflete seu anseio por "tornar-se íntimo do outro"[179] e também pelo o desconhecido. Dito de

---

[175] "All their meagre breasts panted together, the violently dilated nostrils quivered, the eyes stared stonily uphill. They passed me within six inches, without a glance, with that complete, deathlike indifference of unhappy savages. Behind this raw matter one of the reclaimed, the product of the new forces at work, strolled despondently, carrying a rifle by its middle. He had a uniform jacket with one button off, and seeing a white man on the path, hoisted his weapon to his shoulder with alacrity".

[176] "Conrad may be a Modernist in his capacity to tear away the surface of things and to show certain of his characters hypnotized and fatally becalmed by the fallingaway of physical appearances".

[177] "Behind this raw matter one of the reclaimed, the product of the new forces at work, strolled despondently, carrying a rifle by its middle". (CONRAD, HD, 1995, n.p.)

[178] "participant observation". (GILBERT, 2004. p. 85).

[179] "and suggest that this way of becoming intimate with the Other". *Ibidem.*

outro modo, ele aproxima o modelo de conhecimento, por meio da escrita de "duas culturas — o Ocidente e o Outro; o 'centro da cultura europeia e suas periferias'".[180]

A influência dos romances franceses nos romances de J. Conrad, como observado por Walpole (2015, p. 11), demonstra que o autor não se contenta com o realismo. Nesse aspecto, apenas os fatos são insuficientes para a exposição de J. Conrad. Ele também aposta em sentimentos mais profundos para ratificar o realismo da situação descrita para além da superfície. Sendo assim, "a última acusação que qualquer crítico pode fazer contra ele é a falsificação, seja de fatos, de inferência ou das consequências" (WALPOLE, 2015, p. 112).[181] No entanto, J. Conrad não tem a coragem de "falsifica[r] a moeda" (FLORES-JUNIOR, 2000); muito menos, ele teve diretamente a intenção de alterar as instituições públicas do seu tempo. No mundo dele, assim como no nosso, as coisas são veladas e mais complexas, pois a consciência do seu tempo é duplicada e o cinismo é difuso, algo bastante diferente do cinismo grego de Diógenes de Sínope, como indicaremos no capítulo seguinte.

Apesar disso, J. Conrad, enquanto cidadão inglês da modernidade, não falsificou a realidade com a sua literatura, como disse Walpole. Pelo contrário, ele soube lidar com a realidade através da escolha tanto de situações quanto de palavras, mesmo diante de um contexto que significa os absurdos de um ideal de progresso que esconde o verdadeiro interesse por meio de uma pseudocivilidade embutida em expressões de ordem acomodatícia, como "nobre e justo procedimento" (CONRAD, HD, 2002, p. 28).

É importante frisar esses pontos, pois entendemos que qualquer discussão sobre os movimentos na arte e na literatura de J. Conrad deve começar por reconhecer que o autor resistiu a estar associado a qualquer movimento literário, por convicção própria ou porque supunha que isso limitava o trabalho de um escritor. No entanto, ainda é possível discutir certas tendências na sua escrita, especialmente à luz dos movimentos literários e artísticos de seu tempo, efetivamente porque seu próprio trabalho foi muitas vezes instrumental no desenvolvimento dos movimentos posteriores ao século XIX.

É fato que entre os movimentos literários e artísticos da época de J. Conrad, o modernismo foi o mais importante para o seu trabalho. Para Jane Goldman (2004, p. 62), o modernismo está próximo da práxis da vida, no sentido de querer mudar o que se entende

---

[180] "which the model of two cultures – the West and its Other; the 'centre of European Culture' and its peripheries –". *Ibidem.*

[181] "but the last charge that any critic can make against him is falsification, whether of facts, of inference or of consequences".

justamente por essa práxis. Por isso, Goldman nos alerta sobre as equivocadas leituras da obra de J. Conrad e de Eliot:

> Existem certas leituras formativas sobre a novela de J. Conrad e o poema de Eliot que enfatizam o niilismo, a degeneração e o desespero, e através das quais todos os outros textos modernistas são lidos, e que encorajam uma compreensão da instituição da arte como um refúgio autônomo longe da terrível práxis de vida.[182]

Diferentemente disso, em HD o leitor se depara com o senso de absurdo vinculado a uma situação pavorosa em uma viagem pelo rio do Congo. A práxis política da vida aparece por meio do relato de Marlow no rio Tâmisa. O relato também confirma o isolamento humano, bem como uma natureza problemática provocada pelo convívio e a consequente contaminação do ambiente natural pela tecnologia. Nesse caso, esses elementos também foram posteriormente desenvolvidos por TS Eliot, no ano de 1925, um ano após a morte de Conrad e vinte e cinco anos depois de HD. Em HD temos características dos textos modernistas, como o senso de absurdo, de isolamento humano e da natureza problemática da comunicação (WATT, 2009, p. 26).[183] Para Bloom (1987, p. 4, grifo nosso).

> Coração das Trevas assumiu parte do poder do mito, mesmo que o livro seja limitado por seu obscurantismo involuntário. Ele assombra a literatura americana desde a poesia de TS Eliot até nossos principais romancistas da era de 1920 a 1940, passando por uma linha de filmes que vai de Cidadão Kane de Orson Welles (um substituto para um projeto abandonado de Welles para filmar Heart of Darkness) até "Apocalypse Now" de Coppola. *Neste caso, a falta de forma de Conrad parece ter funcionado como um auxílio, difundindo sua concepção a ponto de torná-la disponível para um público quase universal.*[184]

Além da natureza problemática da comunicação de HD, também é importante destacar o poder disso como impulso para a sua atemporalidade. Nesse sentido, "o tempo é simplesmente esta visão recortada e fragmentada em que um ser individual pode ter ideias, as quais, situadas fora do tempo, são eternas" (MANN, 2015, n.p.). Com base em sua prevalência na cultura popular, "segundo uma bela fórmula de Platão, o tempo é a imagem

---

[182] "There are certain foundational readings of Conrad's novella and Eliot's poem that emphasise nihilism, degeneration, and despair, and through which all other modernist texts are read, and which encourage an understanding of the institution of art as an autonomous haven far from the awful praxis of life".

[183] "Familiar characteristics of Modernist texts are the sense of absurdity or meaninglessness, of human isolation, and of the problematic nature of communication".

[184] "Heart of Darkness has taken on some of the power of myth, even if the book is limited by its involuntary obscurantism. It has haunted American literature from T.S. Eliot's poetry through our major novelists of the era 1920 to 1940, on to a line of movies that go from Citizen Kane of Orson Welles (a substitute for an abandoned Welles project to film Heart of Darkness) on to Coppola's Apocalypse Now. In this instance, Conrad's formlessness seems to have worked as an aid, so diffusing his conception as to have made it available to an almost universal audience".

móvel da eternidade"[185]. De modo anacrônico, as palavras "O horror! O horror!" são reconhecíveis por muitos indivíduos, mesmo aqueles que não leram HD. No entanto, embora essas palavras em si possam ser familiares, seu significado, ou o peso por trás delas, bem como os eventos que provocam sua expressão, costumam ser mal compreendidos ou desconhecidos. Sendo assim, em HD, o narrador Charlie Marlow relata como esteve à frente de um navio a vapor pelo poderoso e mais profundo rio Congo, na África. A estrutura narrativa apresenta o olhar gravador do narrador anônimo de J. Conrad; esse narrador interposto no romance reconta a história de Marlow. Em linhas gerais, Marlow conta para seus ouvintes a respeito da genialidade de Kurtz, "um emissário da luz" (CONRAD, HD, 1995, n.p.),[186] no entanto, ele também evidencia o fato de Kurtz ter mergulhado profundamente na mais profunda barbárie, cometendo atos de violência. Nesse sentido, enquanto branco, Kurtz, no comando desse posto em um ambiente sem qualquer vigilância, tornou-se o próprio coração representativo desse tipo de violência exploratória ilustrada no romance. Por outro lado, Marlow, ao final da história, como sabemos, tocou nessa escuridão e também voltou para a Inglaterra como uma pessoa mais sombria.

J. Conrad fez parte do sistema colonialista: em 1890, ele foi contratado pela *Societé Anonyme Belge pour le Commerce du Haut Congo* e durante uma viagem de Stanley Falls a Kinshasa (onde a fictícia Estação Central deveria estar localizada), ele recolheu um agente doente, chamado Georges Antoine Klein, que morreu a bordo do vapor onde era capitão. Obviamente, este episódio foi a inspiração básica para o enredo de HD (HAMPSON, 1995, p. xxii-xxiii). J. Conrad ficou chocado com a situação de exploração e escravidão no coração da África; por isso, escreve uma aventura em que, em viagem a bordo de um navio a vapor no Congo Belga, Marlow sai em busca do poderoso comerciante branco, Kurtz. No início de sua narração, o que nos chama atenção de imediato é que Marlow se refere ao imperialismo nos seguintes termos: "A captação da terra, que significa principalmente tirá-la daqueles que têm uma pele diferente ou narizes levemente mais achatados do que nós, não é uma coisa bonita, especialmente quando você olha de perto" (HD, 1995, n.p.).[187] Portanto, para a nossa tese, temos como ponto de partida a reflexão a respeito da capacidade do indivíduo para o mal, dos perigos do comércio irrestrito e, sobretudo, do efeito disso e como esse procedimento se organiza na ficção de J. Conrad.

---

[185] *Ibidem.*
[186] "an emissary of light".
[187] "The conquest of the earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much".

Em termos ilustrativos, para compartilhar a experiência de ver uma imagem como um texto, como sugere Hutcheon (2000), nos Anexos A, B, C, por exemplo, podemos observar como essas imagens que circulavam na Europa do final do XIX para o XX, realizavam críticas à dominação europeia no continente africano. No Anexo A, apresentamos um desenho do caricaturista britânico Francis Carruthers Gould retratando o rei Leopold II e o Estado Livre do Congo no ano de 1906. Com essa imagem podemos ler a forma como o rei lidava com o país africano — como seu quintal: "propriedade privada não é permitida a filantropos"[188], está escrito na imagem. No Anexo B, temos algo ainda mais explícito, a caricatura também retrata o rei Leopoldo II e outros poderes imperiais da Europa na conferência de Berlim de 1884. Nessa imagem, a crítica é aberta e debochada, como era a crítica severa dos cínicos gregos. Podemos ler a África sendo repartida entre os poderes da Europa como se fosse parte de algo que, na essência, deveria de fato ser compartilhado. Vemos lobo em pele de cordeiro. Já no Anexo C, na ilustração temos o rei Leopoldo e dois vassalos, o primeiro apresenta ao rei uma bandeja com uma mexa do cabelo do rei Makoko, o segundo aplica o suplício da empalação em outro africano. A imagem apresenta um movimento tão mais notável, em suma, se pensarmos que, na sua acepção mais comum e disseminada a ação imperialista belga poderia ser em parte representada na legenda – Stanley: "*Trago a Vossa Majestade uma mecha de cabelo do Rei Makoko*. Leopoldo II: *Venha, é uma coisa linda para mim, deixa disso*! *O que significa uma mecha de cabelo se ele tem o corpo todo*". Esse desenho é do ano de 1882. Nele, a crítica é ainda mais explícita ao imperialismo, bem diferente daquela encontrada nos textos de J. Conrad, sobretudo se confiássemos na brandura do relato de Marlow em HD. Ao contrário disso, o desenho de J. Blass mostra como a vida africana era facilmente negociável e tornou-se mercadoria para a Europa — artigos para exposição, algo que preconiza, sem sombra de dúvidas, o episódio da controversa exposição do Museu de Toronto do final do século XX, apontada por Hutcheon (2000, p. 261-257). Considerando o Anexo C como um texto abertamente crítico ao imperialismo do final do século XIX, a imagem, além de informar, provoca raciocínio. Observa-se um africano sendo usado como objeto para a exposição pessoal do rei Leopoldo II, logo a tentativa do bobo da corte de impressioná-lo com uma mexa que para o rei é insignificante, afinal: "O que significa uma mecha de cabelo se ele tem o corpo todo".

As imagens dos Anexos buscam mostrar que o domínio do medo ante a vida prevalece, e com isso temos a representação da legitimação de ordens sociais repressivas. Por

[188] "Private property no admittance to philantropists."

isso, é importante sempre ter em mente a corrida imperialista na virada do século XIX. "Tudo era apenas pilhagem e violência" (HD, 1995, n.p.) [189]. Apesar de ser possível ler a protérvia, a crueldade, a brutalidade e a violência nos textos de J. Conrad, é necessário estar "sempre de olho nesse não dito". Manter o em pensamento, pois, "lado a lado com uma reconstrução histórica cuidadosa está esse julgamento de uma tragédia continuada". Afinal, necessitamos de "um julgamento [...] feito não com nostalgia, mas com arestas irônicas" (HUTCHEON, 2000, p.117). Deve-se pensar nesse fato menos como um evento linear que precisaríamos reconstruir do que como uma situação que tende a tornar cada vez mais remota a possibilidade de estabelecer uma nítida linha demarcatória entre civilização e barbárie. Nada mais esperável, portanto que buscamos apresentar diferentes categorias de ironia, a fim de no primeiro momento aproximar esses conceitos e abrir novas possibilidade de interpretação, o que surge como o fio condutor dessa sinfonia são as obras de J. Conrad. Mas, antes de dar início a tal passagem, terei que abrir ainda lugar para mais um parêntese estratégico, num gesto não precisamente da mesma ordem de uma escusa. Afinal, a abordagem até agora vem se dando de forma oblíqua — e é isso que sugere a falta de muitas citações ostensivas dos textos do autor. É preciso deixar bem claro que, optei por passar nesse primeiro momento, principalmente pelas abordagens que coadunam com a crítica a J. Conrad e com as nossas intenções de convergências, sobretudo optando pela tentativa de estabelecer por meio da literatura e da filosofia, o diálogo entre o conceito e a crítica.

***

Em *The Compass of the Irony* (1969), David Muecke usa o termo "ironia específica", que corresponde à noção que, para Booth (1974), seria a de "ironia estável". Já a "ironia geral" [190] para Muecke corresponde à noção de Booth sobre "ironia instável" [191]. Dessa maneira, a ironia geral faz com que a vítima não tenha a precisa certeza do que foi dito. Já para Booth, a ironia pode ser estável ou instável; assim, com ironia estável, podemos ter certeza do quanto a vítima do ironista é reduzida. Já com a ironia instável, não temos essa precisa certeza. Então, em primeiro lugar, a ironia é um fenômeno de duas camadas. Em segundo lugar, "há sempre algum tipo de oposição entre os dois níveis, uma oposição que

[189] "It was just robbery with violence".
[190] Os termos em língua estrangeira são: "Specific Irony" e "General Irony".
[191] Wayne Booth lida com ironia estável na Parte 1, Capítulo 1, e ironia instável na Parte 3, Capítulos 8 e 9 do seu livro *The Rhetoric of Irony* (1974).

pode assumir a forma de contradição, incongruência ou incompatibilidade" (MUECKE, 1969, p. 19-20);[192] em terceiro lugar, "há na ironia um elemento de 'inocência'; ou a vítima desconhece com segurança a própria possibilidade de haver um nível superior ou ponto de vista que invalida o seu, ou, nesse caso, o ironista finge não estar ciente disso (MUECKE, 1969, p. 19-20)[193]. Aqui, se o leitor me permite, se faz necessário o retomo ao que registrei em outro momento deste texto, para melhor ilustrar meu ponto de vista sobre a ironia: Booth (1974), focalizando no retorno do leitor a um texto irônico, afirma que quatro etapas são necessárias para uma correta interpretação da ironia: (1) rejeitar o significado literal como insustentável; (2) considerar uma série de significados alternativos, incluindo a possibilidade de o locutor ser mal informado; (3) com relação à atitude do falante, fazer inferências a respeito das suas atitudes e conhecimento e (4) decidir, com base nessas supostas atitudes desse sujeito, qual das várias possibilidades no passo dois tem mais credibilidade.

A antiga noção de ironia como um dispositivo para a dissimulação abre o espaço para que o próprio artista dissimule a sua criação, de modo que o artista oscila entre dois polos. Assim sendo, as formulações de Schlegel "entre a impossibilidade e a necessidade de comunicação completa" (SCHLEGEL, 1971, p. 108)[194] sobre a ironia são significativas para esta tese porque entendemos que elas fornecem um quadro em que o romantismo e a ironia são mutuamente interdependentes. Nesse sentido, HD abre com o relato de um narrador sem nome sobre uma noite passada a bordo do Nellie. Ele e quatro outros homens tiveram que esperar no estuário do Tâmisa pela virada da maré. Esses personagens são identificados apenas por suas profissões; o narrador nos conta uma história que lhes foi contada naquela noite: a história do marinheiro ou a história de Marlow.

HD reproduz o efeito de recontar uma história guardada na memória. Em outros termos, é a gravação literal do narrador e a recontagem da história de Marlow, contada a ele naquela noite a bordo do Nellie. A história de Marlow chega ao leitor pelo narrador interposto. Consequentemente, temos o recurso das aspas. E desse modo, o conto de Marlow é dublado por este narrador sem nome. A presença deste narrador é tão sutil que nunca realmente o notamos ou logo esquecemos que J. Conrad posicionou essa voz interposta entre Marlow e nós. Portanto, quando lemos HD, J. Conrad faz com que algo maravilhosamente mágico aconteça: ocorre o distanciamento do próprio autor para com a denúncia implícita e

---

[192] "there is always some kind of opposition between the two levels, an opposition that may take the form of contradiction, incongruity, or incompatibility".
[193] "there is in irony an element of 'innocence'; either a victim is confidently unaware of the very possibility of there being an upper level or point of view that invalidates his own, or an ironist pretends not to be aware of it".
[194] "the absolute and the relative, between the impossibility and necessity of complete communication".

deliberada que está por detrás de sua obra. HD, além do engenho e artifício do autor, representa o genocídio de milhares de negros no Congo Belga no final do século XIX.

O autor da série *Sherlock Holmes*, Arthur I. Conan Doyle, escreve *The crime of Congo* em 1909, para o escritor escocês o reino da Belga da África buscou a sua riqueza com a finalidade de enriquecer parte da Europa, especialmente com a exploração do marfim (DOYLE, 2011). No entanto, a julgar pela luz que um tropo como esse joga sobre o funcionamento de outras narrativas de Joseph Conrad que, a exemplo do que veremos aciona contextos que passam então a reverberar continuamente um sobre o outro –, curioso notar como, pois não deve ser certamente apenas coincidência aqui – se é o caso de reforçar ainda mais algo que, pelo potencial de totalização que daí irradia, já tem a força irresistível de uma ordem resoluta e inequívoca – que os mesmos atributos conferidos pela professora Linda Dryden, em *Joseph Conrad and Imperial Romance* (2000). Neste livro, a autora coloca AF, *An Outcast os the Island* (OI), K e LJ no contexto do romance imperial do século XIX. Através dos sonhos frustrados e aspirações de seus personagens centrais, ela argumenta que Conrad expõe ardilosamente as promessas vazias de tal ficção e desafia suposições sobre a superioridade dos imperialistas europeus e da própria aventura imperial. Usando ilustrações e referências a muitos romances conhecidos do Império, Dryden (2000) demonstra como a ficção malaia de Conrad alude às convenções e estereótipos da ficção imperial popular. OI é o segundo romance de Conrad seguido de perto seu primeiro, AF, publicado no ano anterior, em 1885. Em OI temos os mesmos personagens e eventos de AF. No entanto, OI lida com eventos que acontecem em 1872, enquanto AF se passa por volta de 1887, sendo assim, OI fornece a história por trás do primeiro romance. Portanto, na medida em que vai se adensando e se consolidando, esse trabalho forma uma precária cadeia de ecos entre essas constantes irrupções de arbitrariedade, mesmo considerando o fato de o autor refletir suas experiências marítimas no Oriente e na África e a partir disso expressar as suas dúvidas sobre as suposições de superioridade branca, de poder imperial e das possibilidades de heroísmo romântico que caracterizam o romance imperial do final do século XIX – portanto, teríamos todos os elementos necessários para uma brusca e justificada subida de tom, que, seguindo aqui o que Linda Dryeden (2000) já teorizou, na verdade: Conrad estava profundamente cético sobre as promessas de riqueza, glória e reputação heroica que norteavam o romance imperial, como se vê, em Joseph Conrad, o texto pode se dobrar seguidas vezes sobre si mesmo, no esforço de cancelar ou diminuir o incômodo gerado pelas tematizações do seu tempo, que na verdade tendem a se mostrar aos poucos muitos mais sobredeterminadas do que se pensava.

Essas pequenas observações são para evidenciar a dissimulação representativa da forma como a Europa tratava suas novas colônias. Nessa ótica, a distância em que o personagem Marlow de HD se coloca dos fatos, além de ser prova de seu testemunho da exploração de marfim do Congo no século XIX, alude também à ideia da impossibilidade desse narrador protagonista para reconstruir a sua vivência efetivamente, pois ele tem como dispositivo a sua fala, a qual está em tom de retrospecto e memorialismo. Ora, esse tom retrospecto ocorre de modo perverso porque Marlow, a todo tempo, parece referir-se à própria "irrealidade da situação vivida", o que coincide com o "sentimento comum que afirma a impossibilidade de algo" (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 75). Nesse caso, a dialética encontra-se na oscilação entre os polos por meio do escopo imaginativo produzido pela narrativa que constrói a retórica irônica da temporalidade, dentro da qual Marlow luta com memórias passadas e com as convicções de seu público no estuário do Tâmisa. Com isso, em HD o narrador exalta o passado fazendo autoparódias das suas próprias concepções. Devido a isso, ele recorre à tensão entre a autonomia pessoal e a responsabilidade social. Dessa maneira, compreende-se também que o autor inventa uma forma narrativa experimental, de oposições justapostas. Em HD temos símbolos transpostos ao invés de símbolos consistentes, de autocontradição levada ao nível de implosão, portanto, ao nível de revelação (GRAHAM, 1996, p. 216). Isto posto, a ironia é o mesmo que método, que procedimento, que estruturação, que modo de narrar, que construção criativa, especialmente de uma obra de arte, ou seja, a ironia é *poíesis*, do grego antigo, *ποίησις*.

Friedrich Schlegel introduziu a noção de ironia romântica à discussão literária. Sabemos que a ironia é um processo dialético que faz com que o autor supere os limites de sua própria arte. Sendo assim, a autonomia formal na literatura da ironia foi redimensionada (SCHLEGEL, 1968, 1971). Segundo Maria Esther Maciel (1999), com Schlegel a ironia foi sistematizada e utilizada como artifício literário sofisticado.[195] Em J. Conrad a ironia romântica pode ser compreendida no plano da organização da trama e, nesse caso, o autor parece estabelecer uma tentativa de informar ao seu leitor que tudo aquilo se configura como uma representação do mundo, ou melhor, imitação. Entendo isso como sendo, ao mesmo tempo, arte, mas também construção, ou seja, em outros termos, habilidade com a linguagem.

[195] Cf. MACIEL, M. E. Os paradoxos da tradição. *In*: MACIEL, M. E. Vôo transverso. Poesia, modernidade e fim do século XX. Rio De Janeiro: Sette Letras/FALE/UFMG, 1999.

Para Muecke, a categoria da noção de ironia específica tem como característica o panorama de uma sociedade com uma "ideologia mais ou menos fechada",[196] uma sociedade cujos valores são mais ou menos estabelecidos e não questionados, e cujos membros como um corpo têm "certeza de certas certezas" (MUECKE, 1969, p. 120-26).[197] No entanto, o ponto de vista seguro a partir do qual o ironista específico trabalha pode estar ameaçado.

Em *The Compass of Irony* (1969), temos um estudo detalhado da natureza da ironia. Muecke apresenta um relato geral das qualidades formais da ironia e a partir da leitura de uma variedade de autores, como Schlegel, Diderot e Thomas Mann e Musil, o professor sugere que a partir do século XVI, os homens se tornaram cada vez mais conscientes das contradições fundamentais de suas vidas. Quando essa consciência surge, o novo herói é o Progresso e "os novos vilões são os obstáculos para o livre crescimento e desenvolvimento: costumes, leis, instituições e, até certo ponto, até civilização, pensamento sistemático e arte".[198] Muecke vê essa ideologia como de importância central na história da ironia e fonte de um fenômeno que ele chama de "Ironia Geral". [199] A ironia geral tem duas partes — "objetiva" e "subjetiva":

> Objetivamente, a Ironia Geral reside nessas contradições, aparentemente fundamentais e irremediáveis, que confrontam os homens quando especulam sobre temas como a origem e o propósito do universo, o livre arbítrio e o determinismo, a razão e o instinto, o científico e o imaginativo, os fins e os meios, a sociedade e o indivíduo, a arte e a vida, o saber e o ser, a autoconsciência (o que é consciente de quê?), o significado do significado e o valor do valor. Estes, pode-se dizer, são redutíveis a uma grande incongruência, o aparecimento de egos livres e autovalorizados, mas temporalmente finitos, em um universo que parece ser totalmente estranho, totalmente sem propósito, completamente determinista e incompreensivelmente vasto.[200]

Nesse sentido, o elemento objetivo da ironia passa logo a deslizar-se para o subjetivo; assim, de modo subjetivo, "a Ironia Geral está em nossa resposta ao que vemos, verdadeira ou

---

[196] "closed ideology".
[197] "assured of certain certainties".
[198] "the new villains are the obstacles to free growth and development: customs, laws, institutions, and to some extent, even civilization, systematic thinking, and art". MUECKE, 1969, p. 120-26, *passim*.
[199] "General Irony". *Ibidem.*
[200] "'Objectively', General Irony lies in those contradictions, apparently fundamental and irremediable, that confront men when they speculate upon such topics as the origin and purpose of the universe, free will and determinism, reason and instinct, the scientific and the imaginative, ends and means, society and the individual, art and life, knowing and being, self-consciousness (what is conscious of what?), the meaning of meaning, and the value of value. Most of these, it may be said, are reducible to one great incongruity, the appearance of free and self-valued but temporally finite egos in a universe that seems to be utterly alien, utterly purposeless, completely deterministic, and incomprehensibly vast". *Ibidem.*

falsamente, como contradições e paradoxos fundamentais da vida, contradições que nos parecem não apenas como quebra-cabeças" (*Ibidem*).[201]

Em linhas gerais, o envolvimento e distanciamento simultâneos do ironista fazem pela dualidade da ironia ao confrontar a situação de outro personagem. Assim, nesta tese, busco a todo tempo aproximar e evidenciar essa resposta dupla. Conrad tem uma predileção sustentada pela dupla ironia como o único método de lidar adequadamente com as dificuldades gerais de personagens como Jim, de LJ e Kurtz, em HD.

***

Para Gekoski, a partir dos escritos não ficcionais de J. Conrad (cartas, prefácios e obras autobiográficas), temos "dois sistemas de valores muito diferentes, que têm sido referidos como público e privado, social e individual, ou comprometido e alienado" (GEKOSKI, 1978, p. 7-8). Por um lado, J. Conrad enfatiza a natureza privada e individual da existência do sujeito, o que seria a sua "visão de autonomia pessoal",[202] por outro lado, esse mesmo autor pode afirmar as suas obrigações públicas e morais da existência humana. Para o crítico, isso seria a sua "visão de responsabilidade social" (GEKOSKI, 1978, p. 7-8). [203] Esses contrapontos são importantes para esta tese, no sentido em que nos proporcionam a relação conflituosa entre a produção da sua arte e a denúncia dos procedimentos europeus. Por exemplo, para se tornar efetiva a denúncia por detrás de HD, a experiência do autor é transposta por meio de um narrador ouvinte. Em outros termos, a ironia é uma denúncia social mascarada que funciona como alegoria. Nesse caso, ela atua como um tropo, como uma figura de linguagem, tal como a metáfora; em HD, por exemplo, a função do narrador interposto é a de nos relatar a história vivida por Marlow. No entanto, sabemos que essa história vivida no rio do Congo, quando contada por Marlow, é suavizada para seus ouvintes no estuário do Tâmisa. O que ele (Marlow) suaviza são os absurdos provocados pela Europa "civilizada". Nesse caso, Marlow adota uma postura ironicamente cínica. "Afinal, eu também fazia parte da grande causa daqueles nobres e justos procedimentos" (HD, 2002, p. 28).[204]

Para Gekoski (1978), a ficção de J. Conrad mantém o equilíbrio entre a autonomia e a responsabilidade social. Esse equilíbrio está posto diante "daqueles nobres e justos

---

[201] "Subjectively, General Irony lies in our response to what we see, truly or falsely, as fundamental contradictions and paradoxes in life, contradictions that strike us not simply as puzzles".
[202] "vision of personal autonomy".
[203] "vision of social responsibility".
[204] "After all, I also was a part of the great cause of these high and just proceedings".

procedimentos". Portanto, em HD, essa dualidade é mantenedora de uma grande tensão, pois, J. Conrad

> [...] está interessado no risco dos valores. Nas situações que exigem que um indivíduo opere tanto em prol de seu próprio interesse (que, de um ponto de vista, é o único interesse genuíno que ele pode ter) quanto em relação aos interesses de alguma ordem (que, de outra, é igualmente imperativo), encontra-se a base da questão moral caracteristicamente Conradiana [...] Os 'heróis vulneráveis' de Conrad (para usar o termo de Moser), tomam decisões que são apenas marginalmente erradas (GEKOSKI, 1978, p. 21).[205]

Obviamente, essa ambiguidade é causada pela "tensão" entre os dois sistemas de valores. Nesse sentido, esse conflito se torna o "terreno lógico para a ironia"[206]. Sob o mesmo ponto de vista, para Watt, J. Conrad, tanto na aparência quanto na constituição, se parecia com seu pai: "Um humano de grandes sensibilidades; de temperamento exaltado e sonhador; com um terrível talento para a ironia e de temperamento sombrio [...]" (WATT, 1980, p. 27). Mas, com a guarda de seu tio materno (Bobrowski), esse autor também estava para ficar sob a influência de um temperamento completamente diferente:

> Se os indivíduos e as nações tivessem como objetivo o "dever", em vez do ideal de grandeza, o mundo certamente seria um lugar melhor do que é! A devoção ao dever é interpretada de forma mais ampla ou restrita, conforme as circunstâncias e o tempo — isso constitui meu credo prático [que] pode ser de alguma utilidade para você (WATT, 1980, p. 28-9).[207]

Watt argumenta que os valores do seu tio Bobrowski se tornaram "indispensáveis como lastro para manter J. Conrad em equilíbrio",[208] mas que, no que lhe concerne, "dificilmente forneceriam muito impulso criativo" (WATT, 1980, p. 29).[209] Para este último elemento, afirma Watt, o legado de seu pai foi essencial, e como Bobrowski viu, esses atributos paternos estavam em conflito com a vida de J. Conrad como marinheiro: "Tanto em você como indivíduo, quanto no que você herdou de seus pais, eu detecto o sonhador —

---

[205] "He is interested in the riskiness of values. In those situations which call on a man to act both towards his own self-interest (which, from one point of view, is the only genuine interest that he can have) and towards the interests of some given order (which, from another, is equally imperative), lies the ground of the characteristically Conradian moral issue [...] Conrad's 'vulnerable heroes' (to use Moser's term), make decisions that are only marginally errors; […]".

[206] *Ibidem*, p. 23

[207] "If both Individuals and Nations were to make 'duty' their aim, instead of the ideal of greatness, the world would certainly be a better place than it is! The devotion to duty interpreted more widely or narrowly, according to circumstances and time — this constitutes my practical creed [which] may be of some use to you". *Ibidem,* p. 28-9.

[208] "indispensable as ballast to keep Conrad on an even keel". *Ibidem,* p. 29.

[209] "[…] were hardly likely to provide much creative momentum".

apesar de sua profissão muito prática — ou talvez por causa disso?" (WATT, 1980, p. 29),[210] ponderou seu tio Bobrowski. Portanto, essa tensão e dualidade ocorrem tanto "entre a ética prática de um lado, quanto do 'pessimismo desiludido do visionário romântico de outro'"[211]. No entanto, o professor Alan Wilde, em *Horizons of Assent*: *Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination* (1981) escreve que o equilíbrio entre os extremos é o elemento chave da ironia moderna. Por um lado, a ficção modernista, ele argumenta, é caracterizada pela "ironia absoluta", pois temos tanto as possibilidades iguais quanto as possibilidades que são, por sua vez, opostas, isso quando são mantidas em um estado de equilíbrio total, ou, ainda mais brevemente, na forma de um paradoxo indestrutível e insolúvel.[212]

Por outro lado, já para Gekoski, ao invés da palavra "equilíbrio", ele prefere usar de "complementaridade", logo, "síntese"[213].

> Demarquei brevemente o que são ostensivamente dois lados de um paradoxo, uma matriz de conflito aparente da qual emergiram os romances e contos de Joseph Conrad. Parece impossível conciliar essas duas visões, uma afirmando a absoluta solidão e tragédia do indivíduo em um mundo sem valores, a outra enfatizando a solidariedade humana e exigindo auto sacrifício, lealdade ao grupo e um estoicismo irrefletido. O julgamento de que Conrad é obscuro certamente surge aqui. Mas o que deve ser reconhecido - isso é crucial para uma compreensão de Conrad - não é apenas que os dois aspectos do pensamento de Conrad não são irreconciliáveis, mas que são complementares.[214]

Em seguida, Gekoski continua: "O artista, então, não tenta sintetizar os polos da dialética, mas, em vez disso, ele efetua uma liberação criativa das simpatias envolvidas pelo "espetáculo" do destino do indivíduo".[215] Se, como afirma Gekoski, os polos da dialética não são sintetizados (com o que ele quer dizer reconciliados), precisamos examinar o status relativo de cada termo do paradoxo, pois há dois resultados possíveis para formulações paradoxais. Com essas observações, precisamos considerar não apenas se os termos

---

[210] "Both in you as an individual and in what you have inherited from your parents I detect the dreamer-in spite of your very practical profession -or perhaps because of it?".

[211] "The tension in Conrad between the practical ethic on the one hand, and the disillusioned pessimism of the Romantic visionary on the other, pervades the whole of his creative world". *Ibidem.*

[212] Cf. WILDE, A. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination Baltimore/London*: Johns Hopkins Univ. Press, 1981, p. 26, *passim*.

[213] As palavras em língua estrangeira são: "complementarity and synthesis". GEKOSKI, 1978, p. 7-8.

[214] "I have briefly demarcated what are ostensibly two sides of a paradox, a matrix of apparent conflict out of which emerged the novels and tales of Joseph Conrad. It seems impossible to reconcile these two visions, the one asserting the absolute loneliness and tragedy of the individual in a world without values, the other stressing human solidarity, and demanding self-sacrifice, loyalty to the group, and an unreflective stoicism. The judgement that Conrad is obscure surely arises here. But what must be recognized-this is crucial to an understanding of Conrad-is not only that the two aspects of Conrad's thought are not irreconcilable, but that they are complementary". *Ibidem*, p. 16.

[215] "The artist, then, does not attempt to synthesize the poles of the dialectic of which I have been speaking, but instead to effect a creative release of the sympathies engaged by the 'spectacle' of man's fate". *Ibidem*, p. 24.

permanecem em antítese genuína, mas também a contenção de Derrida de que todas as oposições são hierárquicas (WILDE, 1981, p. 44). De modo que, para Watt:

> Hoje, o idealismo romântico pode parecer um tanto simplório; mas foi a força cultural e literária dominante quando Conrad cresceu. Sem dúvida, ele aprendeu algo sobre os dois autores alemães que cita em Lord Jim - Novalis e Goethe - com o elemento alemão em sua escola na Cracóvia; e, em qualquer caso, dificilmente se pode fazer justiça a Lord Jim sem chegar a um acordo com a perspectiva romântica (WATT, 1980, p. 323).[216]

Watt prossegue, dizendo: "um dos principais legados residuais do movimento romântico foi uma consciência desestimulada da discrepância que a imaginação individual está continuamente descobrindo entre o 'eu' como ele é, e o 'eu' como gostaria de ser".[217] Em linhas gerais, temos como objetivo evidenciar, por meio dos narradores que estabelecem os personagens e, às vezes, eles próprios, uma tensão entre dois sistemas opostos. Desse modo, adiante, devemos nos concentrar não apenas nos aspectos objetivos da ironia, mas também nos elementos subjetivos da ansiedade pessoal dos narradores. Para nosso objetivo, procuramos observar, principalmente, o narrador Marlow.

Nas histórias de HD e LJ temos o narrador Marlow que, diante da situação de Kurtz e de Jim, se vê forçado a repensar o seu sistema de valores. Sabemos que essas narrativas têm o tom retrospectivo, por consequência estabelecem para o narrador Marlow polos entre os perigos do individualismo: representado por esses personagens, e pelos extremos de uma impassível aceitação das normas sociais junto a impossibilidade de realização de um final romantizado. Deste modo, por meio de seu contato com Kurtz e Jim, Marlow altera drasticamente seu próprio sistema de valores.

Em HD, o fator de distinção entre o narrador indiferente e Marlow é que o último sinaliza textualmente que os aventureiros causaram impacto suficiente sobre ele para iniciar um paradoxo interno. No rio Tâmisa, o narrador interposto, na tradução de José Roberto O´ Shea, nos conta que Marlow tem "a postura de um Buda pregando em trajes ocidentais e sem a flor de lótus" (CONRAD, HD, 2008, p.28).[218] "Marlow parou e foi sentar-se afastado,

---

[216] "Today, Romantic idealism may seem somewhat simpleminded; but it was the dominant cultural and literary force when Conrad grew up. He no doubt learned something about the two German authors he cites in Lord Jim--Novalis and Goethe--from the German element in his Cracow schooling; and in any case, one can hardly do justice to Lord Jim without coming to terms with the Romantic outlook".

[217] "One of the main residual legacies of the Romantic movement was a disheartened awareness of the discrepancy which the individual imagination is continually discovering between the self as it is and the self as it would like to be". *Ibidem.*,

[218] "[…] he had the pose of a Buddha preaching in European clothes and without a lotus-flower — […]".

absorto e calado, na pose de um Buda em meditação."[219], completa o narrador ouvinte. A partir disso, temos a partir da descrição de Muecke (1969, p. 19-20) a respeito da tensão psíquica gerada pela dupla ironia, no caso desse personagem, essa tensão faz com que ele permaneça plenamente envolvido em suas próprias contradições. Na ilustração abaixo, não temos evidente as contradições da figura central (Marlow), mas temos elementos suficientes para ver essa imagem como um texto, como sugere Hutcheon (2000).

A ilustração do artista Matt Kisch (2013), sem deixar de refletir o texto original, acrescenta uma outra camada ao HD. Desnecessário dizer que o texto J. Conrad, HD desperta o leitor para uma denúncia sobre questões como: o imperialismo, o racismo, gênero e a própria dualidade da natureza humana. Marlow, de HD, "parece ser um sujeito adepto a práticas místicas ou transcendentais" (CARVALHO, 2019). Por esse motivo, abaixo ilustra-se cinco figuras em um barco, aparentemente, elas estão ouvindo uma história, mas a partir da aparência hipnótica do fundo negro, podemos ler o envolvimento destas contradições transcendentais que são ironicamente utilizadas no texto de J. Conrad; Kisch sabidamente coloca a figura central Marlow com a máscara de uma caveira, o que em diversas culturas significa morte e destruição; em outros termos, sugere-se algo bem próximo da denúncia que o texto HD revela.

Figura 1– Ilustração de Marr Kisch, de *Heart of Darkness*.

Fonte: KISH, [20--].

[219] *Ibidem*, p. 140

Ao mesmo tempo, se na contundência de algumas articulações que estabelecemos, há elementos mais do que suficientes para representar a tensão entre os dois sistemas: a autonomia pessoal e a responsabilidade social; nesse caso então, esses elementos desde o início são evidentes em HD, por exemplo, quando Marlow lembra da colonização romana: "Eles se apoderavam do que conseguiam tomar, apenas pelo fato de estar ali para ser tomado. Tudo era apenas pilhagem com descomedimento, agravado pelas mortes em larga escala, e homens avançando às cegas — como é bem *apropriado* àqueles que enfrentam a escuridão" (CONRAD, HD, 1995, n.p. grifo nosso).[220] Ele (Marlow) usa uma reprimenda moral, "[...] apenas roubo com violência [...]" (CONRAD, HD, 1995, n.p.[221] e, então, a inverte com a palavra "apropriado",[222] que também pode ser traduzida com adequado, "conveniente" ou "oportuno".

É importante destacar que isso sinaliza o seu entendimento e por consequência, a sua adesão inicial ao atropelo no momento imprevisto em que conta a sua história no estuário do rio Tâmisa. Tal reação concorda com a noção de dupla ironia de Muecke (1969) e revela a capacidade de Marlow para uma postura equilibrada entre oposições, sobretudo diante de contradições e de cínicas justificativas para o público ouvinte. Desse modo, é minha tese que esse equilíbrio resulta de um paradoxo cujos termos Marlow permite permanecer em antítese genuína. É desse modo que Marlow oscila entre as oposições de "autonomia pessoal" (GEKOSKI, 1978, p. 6-7)[223] e "responsabilidade social",[224] demonstrando entusiasticamente lealdade a cada um dos respectivos polos e, depois, denunciando com ceticismo qualquer endosso sincero e acrítico.

1.3 **Joseph Conrad: interseções entre a filosofia e a literatura**

Onde a filosofia para a poesia tem que começar.

Schlegel

---

[220] "They grabbed what they could get for the sake of what was to be got. It was just robbery with violence, aggravated murder on a great scale, and men going at it blind—as is very proper for those who tackle a darkness".
[221] "It was just robbery with violence […]".
[222] "proper". *Ibidem.*
[223] "personal autonomy".
[224] "social responsibility". *Ibidem.*

Em um sentido mais amplo, entendemos que as formulações irônicas, de modo geral, têm suas raízes no romantismo alemão. De fato, Friedrich Schlegel (1772-1829) introduziu a noção de ironia romântica à discussão literária. A ironia é um processo dialético, por essa razão, ela pode suscitar no autor a superação dos limites de sua própria arte. Dessa maneira, a antiga noção de ironia como um dispositivo para a dissimulação abre espaço para que o próprio artista dissimule a sua criação. J. Conrad, enquanto artista, oscila entre dois polos.

Sabemos que tanto o romantismo quanto a ironia são mutuamente interdependentes. Schlegel compôs fragmentos provocativos, mas às vezes, impenetráveis, e nunca sistematicamente ou definitivamente desvendáveis. Nesse sentido, alguns de seus comentários estão abertos a uma interpretação subjetivista (WELLEK, 1955, p. 15). No entanto, há uma consistência temática nas formulações sobre a ironia e elas ilustram muito claramente como o foco da ironia mudou sua referência da sátira para uma visão mais abrangente da existência. Para Schlegel (1971) filosofar é principalmente uma questão de percepções intuitivas, e não de raciocínio dedutivo. Nesta edição traduzida em 1971, por Peter Firchow, encontramos os textos: *Lucinde, a novel* e *The fragments,* que são fragmentos aforísticos: Lyceum, *Athenaeum* e *Ideas,* além de um ensaio traduzido para o inglês como *On Incomprehensibility*. *Lucinde* (SCHLEGEL, 1971, pp.41-140) é um livro é composto por treze capítulos, é um romance altamente moderno - quase pós-moderno - em termos de sua forma aberta, irônica e assistemática. Neste romance temos um texto inusitado escrito em uma época de livros singulares e eventos inusitados. Em 1799, ano de sua publicação, a Revolução Francesa dava seus primeiros passos militantes no Império, e um novo movimento literário e filosófico, ainda sem nome, também se preparava para marchar contra o antigo *establishment*.

De um lado, temos uma luta dos exércitos liberais franceses contra as forças restritivas do mundo conservador; de outro lado, para os românticos, como mais tarde passaram a ser chamados, isso foi uma guerra contra a concepção racional e neoclássica da arte e da vida, simbolizada pelos autores franceses.[225] Para F. Schlegel (1971), a experimentação estética não é uma ruptura com o passado clássico, mas a sua extensão. Desse modo, há fortes evidências de um 'eu' criativo exaltado, uma apoteose do ego artístico, preso entre os limites do finito e a necessidade da impossibilidade de atingir o infinito. Na crítica aforística de F. Schlegel, é essa luta por um infinito inatingível que torna a poesia ou a arte romântica, no sentido em que ela está sempre se tornando em um vir a ser, e nunca, por isso, apresenta-se de modo completo.

---

[225] Em *Lucinde,* os protagonistas principais, Julius e Lucinde, são baseados no próprio Friedrich Schlegel e Dorothea Veit, que Schlegel conheceu em 1797 e com quem se casou em 1804. O romance apresenta o casamento como meio de autorrealização e felicidade. SCHLEGEL, 1971, pp.41-140, *passim.*

Athenaeum[226], foi uma revista fundada em Berlim, em maio de 1798 pelos dois irmãos A. W. Schlegel (1767-1845) e F. Schlegel, que em apenas dois anos de vida (1798-1845) 1800) tornou-se o principal local de elaboração do romantismo alemão, e depois fonte de inspiração para todo o movimento romântico na Europa. A revista recolheu as contribuições e sugestões dos intelectuais reunidos em Dresden (1798) e Jena (1799-1800), entre os quais, além dos Schlegel, o teólogo e filósofo Friedrich Schleiermacher (1768-1834), o escritor Johann Ludwig Tieck (1773-1853), o poeta Friedrich von Hardenberg, mais conhecido sob o pseudônimo de Novalis (1772-1801), e o filósofo Friedrich Schelling (1777-1854). Dentre os muitos conceitos desenvolvidos pelos Schlegel no campo estético, destaca-se a teoria da ironia, que indica a relação de inadequação entre a infinitude do artista criador, concebido como sujeito absoluto, e a finitude da obra de arte e do mundo fenomenal em que surge. Mas o conceito indica, de forma mais geral, a atitude de quem, compreendendo o caráter relativo dos aspectos finitos da existência, apreende a incomparável superioridade do infinito. Este círculo e esta revista encarnavam assim a figura espiritual da nova era. Encontramos essa ideia no fragmento Cento e Dezesseis de *Athenaeum* (A):

> O tipo romântico de poesia ainda está em fase de desenvolvimento; que, de fato, é sua verdadeira essência: que deveria estar sempre se tornando e nunca ser aperfeiçoado. Não pode ser exaurido por nenhuma teoria [...]. Só ele é infinito, assim como só ele é gratuito; e reconhece como seu primeiro mandamento que a vontade do poeta não pode tolerar nenhuma lei acima de si mesma (SCHLEGEL, 1971, p. 116).[227]

Apesar disso, F. Schlegel teve seus críticos em grande parte com o fundamento de que seu pensamento era assistemático. Por outro lado, entendemos que a falta de sistematização constitui a base para o ataque de Kierkegaard (1965)[228] a F. Schlegel, e isso levou à sua acusação de um tipo de subjetividade excêntrica, especialmente no que diz respeito à manifestação da ironia romântica em *Lucinde and The Fragments* (1971). Nesse sentido observado, Kierkegaard se opôs à ironia romântica porque a via como completamente destrutiva, tanto para o próprio artista quanto para sua sociedade:

---

[226] *Ibidem,* pp.161-240, *passim*.

[227] "The romantic kind of poetry is still in the state of becoming; that, in fact, is its real essence: that it should forever be becoming and never be perfected. It can be exhausted by no theory […]. It alone is infinite, just as it alone is free; and it recognises as its first commandment that the will of the poet can tolerate no law above itself".

[228] Cf. KIERKEGAARD, S. The Concept of Irony: with Constant Reference to Socrates. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1965.

> Porque o ironista poeticamente produz a si mesmo e a seu ambiente com a maior licença poética possível, porque ele vive completamente hipotética e subjuntivamente, sua vida finalmente perde toda a continuidade, com isso, ele cai totalmente sob o domínio de seus humores e sentimentos. Sua vida é pura emoção[229].

Portanto, para a concatenação de nossa base teórica, é importante destacar que, para Kierkegaard, o conceito de ironia pode ser entendido do seguinte modo:

> o pensador percebe a palavra como fenômeno e o pensamento como a essência, a ironia seria o momento em que o fenômeno se mostra como sendo o contrário da essência "[...] o sujeito torna-se "negativamente livre" "quando o enunciado corresponde à opinião do sujeito, este se encontra "amarrado" por sua palavra, tanto diante dos outros, quanto de si mesmo. Quando, ao contrário, o enunciado não corresponde à minha opinião, eu estou livre em relação aos outros e a mim mesmo. Se a ironia chega a ser compreendida como ironia, ela está superada, "a essência acaba identificando com o fenômeno" e a figura perde sua razão de ser. Aquele que experiência a verdade da ironia se angustia diante da revelação de que a realidade não tem um sentido unívoco, imediatamente legível (GRAMMONT, 2003, p. 117)[230].

J. Conrad, com o artifício da criação do personagem contador de histórias, Marlow, recorre a um recurso engenhoso. Por exemplo, em HD, temos a história de Marlow sendo filtrada pelo narrador ouvinte. O autor apresenta um narrador postiço que entra no jogo e que envolve a ficção como ficção. Com esse artifício, sabidamente, J. Conrad evita o risco da impostura de uma denúncia explícita ao procedimento imperial do seu tempo. Apesar disso, sabemos que HD se trata de uma denúncia precisa e muito bem fundamentada, mas que é também subjacente. Com esses elementos, esse romance cria, por meio da realidade adjacente a sua composição, a possibilidade de novas perspectivas de entendimentos e, especialmente, de possibilidade para a significação da obra. Para além disso, consideramos tanto os aspectos da sua crítica social, quanto sua especificidade enquanto forma. Contudo, essa obra é como um fenômeno, pois J. Conrad cria deliberadamente com esse jogo a possibilidade de uma obra literária conseguir aniquilar tudo o que não passa de mera aparência do saber por parte dos *civilizados* europeus do século XIX, principalmente pelo fato da sua abordagem irônica e pela condição de expatriado. Enquanto polonês de origem, e cidadão inglês por congratulação, sabemos que J. Conrad não deixou de ser um "hóspede estrangeiro de seu próprio tempo" (GRAMMONT, 2003, p. 117).

---

[229] "Because the ironist poetically produces himself as well as his environment with the greatest possible poetic license, because he lives completely hypothetically and subjunctively, his life finally loses all continuity. With this he wholly lapses under the sway of his moods and feelings. His life is sheer emotion". *Ibidem*, p. 301.

[230] Cf. GRAMMONT, G. Don Juan, Fausto e o judeu errante em Kierkegaard. Petrópolis: Catedral das Letras, 2003.

Copleston (1965, p. 34) aponta que "sentimento romântico pelo infinito não era raro um sentimento pelo indefinido"[231]. Mesmo diante dessa deliberada extravagância romântica, o romantismo para Friedrich Schlegel é um novo credo artesanal que encontra os limites da arte clássica, contudo, claustrofóbica. Em "Talk on Mythology", de *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms* (1968), o personagem de Schlegel, Ludovico, defende que os modernos sentem a ausência de uma "base firme" ou "matriz"[232] para sua atividade, e que o "poeta moderno deve criar todas essas coisas a partir de si mesmo [...]" (SCHLEGEL, 1968, p. 81).[233] Mais adiante, torna-se aparente nesse texto que a ordem mais elevada a ser expressa na arte é paradoxalmente a do "caos". "Mas a beleza mais elevada, na verdade, a ordem mais elevada ainda é apenas a do caos" (SCHLEGEL, 1968, p. 82).[234] As melhores expressões desse caos encontram-se nas obras de Shakespeare e Cervantes, nas quais Ludovico encontra uma grande semelhança com o "maravilhoso engenho da poesia romântica" (SCHLEGEL, 1968, p. 86).[235]

> Na verdade, essa confusão engenhosamente ordenada, essa simetria encantadora de contradições, *essa alternância maravilhosamente perene de entusiasmo e ironia que reside até nas menores partes do todo, parecem-me eles próprios uma mitologia indireta* [...]. Nem essa sagacidade, nem uma mitologia podem existir sem algo original e inimitável que seja absolutamente irredutível, e no qual depois de todas as transformações seu caráter original e energia criativa ainda sejam vagamente visíveis, onde a profundidade ingênua permite a aparência do absurdo e da loucura, de implicação e tolice, para brilhar. Pois este é o começo de toda poesia, para cancelar a progressão e as leis da razão racionalmente pensante, e nos transplantar mais uma vez na bela confusão da imaginação, no caos original da natureza humana, para o qual eu ainda não conheço mais belo símbolo do que a multidão heterogênea dos deuses antigos (SCHLEGEL, 1968, p. 86, grifo nosso).[236]

A frase "alternância maravilhosamente perene de entusiasmo e ironia", em inglês, *this wonderfully perennial alternation of enthusiasm and irony*, usada por Ludovico, ocorre com frequência, sendo parte da representação para esse filósofo do que ele entende como

---

[231] "romantic feeling for the infinite was not infrequently a feeling for the indefinite".
[232] "firm basis"; "matrix".
[233] "modern poet must create all these things from within himself".
[234] "But the highest beauty, indeed the highest order is yet only that of chaos".
[235] "marvelous wit of romantic poetry".
[236] "Indeed, this artfully ordered confusion, this charming symmetry of contradictions, this wonderfully perennial alternation of enthusiasm and irony which lies even in the smallest parts of the whole, seem to me to be an indirect mythology themselves [...]. Neither this wit nor a mythology can exist without something original and inimitable which is absolutely irreducible, and in which after all the transformations its original character and creative energy are still dimly visible, where the naive profundity permits the semblance of the absurd and of madness, of simplicity and foolishness, to shimmer through. For this is the beginning of all poetry, to cancel the progression and laws of rationally thinking reason, and to transplant us once again into the beautiful confusion of imagination, into the original chaos of human nature, for which I know as yet no more beautiful symbol than the motley throng of the ancient gods".

consciência artística. Por outro lado, em nosso caso, observando J. Conrad entendemos que, em certa medida, ele encontra-se preso entre as restrições do finito e a necessidade de lutar pelo infinito inalcançável. Assim, J. Conrad é compelido a criar e a destruir, sobretudo na forma de representar o drama do real vivido com a sua experiência autobiográfica e a forma como isso deveria dialogar por meio da sua arte com os leitores, especialmente os ingleses. Nesse sentido, a ironia estaria presente em J. Conrad também como um processo de alternância constante entre "autocriação" e "autodestruição".[237] Schlegel (1971) escreveu no fragmento Vinte e Oito: "Sentir (para uma determinada arte, ciência, pessoa, etc.) é espírito dividido, é autorrestrição: portanto, um resultado da autocriação e autodestruição".[238] A ideia é repetida pelo autor no fragmento Trinta e Sete: "[...] só se pode restringir nos pontos e lugares onde possui poder infinito, autocriação e autodestruição"[239] e, por fim, no fragmento e Cinquenta e Um: "Ingênuo é o que é ou parece ser natural, individual ou clássico ao ponto da ironia, ou então ao ponto de flutuar continuamente entre a autocriação e a autodestruição [...]" (1971. p. 161–240.) [240].

Portanto, a ironia é um processo dialético que permite que o humor do autor suba "infinitamente acima de todas as limitações, mesmo acima de sua própria arte, virtude ou gênio".[241] Desse modo, Schlegel descreve o conflito insolúvel entre "o absoluto e o relativo, entre a impossibilidade e a necessidade de comunicação completa".[242] Portanto, o processo criativo é decifrado como contendo dois poderes antagônicos: o entusiasmo criativo contrabalançado pelo ceticismo.

Compreendo a antiga noção de ironia como um dispositivo de dissimulação; portanto, o artista dissimula sua própria criação. Mais especificamente, a ironia romântica não é uma ironia contra o romantismo: sua função não reside na destruição do próprio entusiasmo criativo, mas sim, em uma posição mediadora entre o entusiasmo e o ceticismo. Em Schlegel, essa ideia de oscilação mencionada acima também é expressa no fragmento Cinquenta e Três

---

[237] "Feeling (for a particular art, science, person, etc.) is divided spirit, is self-restriction: hence a result of self-creation and self-destruction".
[238] "Feeling (for a particular art, science, person, etc.) is divided spirit, is self-restriction: hence a result of self-creation and self-destruction".
[239] "[…] one can only restrict oneself at those points and places where one possesses infinite power, self-creation, and self-destruction [...]". Cf. SCHLEGEL, F. LUCINDE, a Novel. In: *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments.* Trans. Peter Firchow. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1971. p. 41–140.
[240] "Naive is what is or seems to be natural, individual, or classical to the point of irony, or else to the point of continuously fluctuating between self-creation and self-destruction". Cf. SCHLEGEL, F. Athenaeum Fragments. In: *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments*. Trans. Peter Firchow. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
[241] "infinitely above all limitations, even above its own art, virtue, or genius".
[242] "[…] the absolute and the relative, between the impossibility and necessity of complete communication".

do *Athenaeum*. Vejamos: "É igualmente fatal para a mente ter um sistema e não ter nenhum. Ela simplesmente terá que decidir combinar os dois" (SCHLEGEL, 1971).[243] O resultado sobre o produto literário é o poder infinito, mas, para ser obtido, ele deve ser acompanhado de autorrestrição, então, vejamos o que seria isso:

> [...] autorrestrição, que afinal, tanto para o artista como para o indivíduo, o primeiro e o último, o mais necessário e o mais elevado dever. Mais necessário porque ela sempre não se restringe, é restringido pelo mundo; e isso faz de alguém um escravo. O mais elevado porque a pessoa só pode se restringir àqueles pontos e lugares onde possui poder infinito, autocriação e autodestruição (SCHLEGEL, 1971, p. 37).[244]

Schlegel está preocupado em encontrar uma mediação entre os opostos de "finito" e "infinito". Desse modo, se um artista acredita que tem acesso ao "infinito", ele está iludido, pois o mundo acabará por restringi-lo. Assim, se o artista não reconhece essa limitação, ele se torna escravo de influências externas. Nesse sentido, mais uma vez, como um parêntese estratégico para a esta tese, ressalto que é por isso que a autorrestrição é "necessária". Sendo assim, a consequência de um artista trabalhando em seu auge é o "poder infinito", mas, como Schlegel reitera, o artista, devido ao seu conhecimento a respeito do empobrecimento dos limites e da impossibilidade de atingir criatividade infinita, deve criar e destruir sua ficção. A isso ele chama de mediação e controle de autorrestrição. A consequência de autorrestrição é que o artista pode controlar a dinâmica que corresponde essa dialética: "Uma ideia é um conceito aperfeiçoado ao ponto da ironia, uma síntese absoluta de antíteses absolutas, o intercâmbio autocriado contínuo de dois pensamentos conflitantes" (SCHLEGEL, 1971, p. 121).[245]

Entendo que temos uma boa definição de ironia moderna. Isso significa justaposição, dado não apenas o contexto acima, mas também outros aforismos de Schlegel, entre os quais ele enfatiza que a ironia consiste na dinâmica não resolvida de opostos justapostos: autocriação e autodestruição, sistema e antisistema, entusiasmo e ceticismo.

---

[243] "It's equally fatal for the mind to have a system and to have none. It will simply have to decide to combine the two".

[244] "self-restriction, which is after all, for the artist as well as the man, the first and the last, the most necessary and the highest duty. Most necessary because wherever one does not restrict oneself, one is restricted by the world; and that makes one a slave. The highest because one can only restrict oneself at those points and places where one possesses infinite power, self-creation, and self-destruction".

[245] "An idea is a concept perfected to the point of irony, an absolute synthesis of absolute antitheses, the continual self-creating interchange of two conflicting thoughts".

Compreende-se a capacidade de ser irônico à maneira descrita no fragmento Cento e Vinte e Um do *Athenaeum* como principal caracterizador do que Schlegel chama em outro momento de "ironia socrática". Vejamos:

> A ironia socrática é a única dissimulação involuntária, mas completamente deliberada. É igualmente impossível fingir ou divulgá-lo. Para uma pessoa que não tem, continuará sendo um enigma, mesmo após ser abertamente confessado. O objetivo é enganar ninguém, exceto aqueles que o consideram um engano e têm prazer na deliciosa malandragem de fazer o mundo inteiro de idiotas ou ficam zangados quando percebem que eles próprios podem ser incluídos. Nesse tipo de ironia, tudo deve ser brincalhão e sério, francamente aberto e profundamente escondido. Origina-se da união do saber viver e do espírito científico, na conjunção de uma filosofia perfeitamente instintiva e perfeitamente consciente. Todavia, isso contém e suscita um sentimento de antagonismo indissolúvel entre o absoluto e o relativo, entre a impossibilidade e a necessidade de comunicação completa. É a mais livre de todas as licenças, pois por meio dela a pessoa se resgata; e, no entanto, é também o mais legal, pois é absolutamente necessário. É um sinal muito bom quando os entediantes harmoniosos estão perdidos sobre como deveriam reagir a esta autoparódia contínua, quando eles flutuam interminavelmente entre a crença e descrença *até ficarem tontos e levarem a sério o que é uma piada e o que é uma piada a sério* (SCHLEGEL, 1971, p. 108, grifo nosso).[246]

A alusão a Sócrates exalta sua célebre ironia. Sócrates professava não saber nada. Mas também sabemos que ele sabia que seu público sabia menos do que ele. “Ao expor o quão vazia e instável é a retórica, a ironia socrática exige uma compreensão mais racional, livre de opiniões, ideias recebidas e justificativas ad hoc” (COLEBROOK, 2004, p. 34)[247]. Dessa maneira, Schlegel se apodera do antigo filósofo e o nomeia como o exemplo do pensamento dialético. No trecho acima, a ironia da passagem é descrita como a mediação entre antíteses (como muitos dos outros aforismos também sugerem), mas também temos uma nova característica de ironia — autoparódia e, por isso, complementam a noção anterior de autorrestrição. Por outro lado, Kierkegaard não se baseia apenas no pensamento ou condutas

---

[246] “Socratic irony is the only involuntary and yet completely deliberate dissimulation. It is equally impossible to feign it or divulge it. To a person who hasn't got it, it will remain a riddle even after it is openly confessed. It is meant to deceive no one except those who consider it a deception and who either take pleasure in the delightful roguery of making fools of the whole world or else become angry when they get an inkling, they themselves might be included. In this sort of irony, everything should be playful and serious, guilelessly open and deeply hidden. It originates in the union of savoir vivre and scientific spirit, in the conjunction of a perfectly instinctive and a perfectly conscious philosophy. It contains and arouses a feeling of indissoluble antagonism between the absolute and the relative, between the impossibility and the necessity of complete communication. It is the freest of all licences, for by its means one transcends oneself; and yet it is also the most lawful, for it is absolutely necessary. It is a very good sign when the harmonious bores are at a loss about how they should react to this continuous self-parody, when they fluctuate endlessly between belief and disbelief until they get dizzy and take what is meant as a joke seriously and what is meant seriously as a joke”.

[247] “By exposing how empty and unstable rhetoric is, Socratic irony demands a more rational understanding freed from opinion, received ideas and ad hoc justifications”.

de Sócrates, mas também em pensadores como Hegel, Fichte e os românticos em geral (VALLS, 1988, p. 125).

O equivalente estético da autoparódia socrática é denominado "bufonaria transcendental", em inglês, *transcendental buffoonery*. Quando mudamos para essa última noção, passamos da atitude do ironista em relação ao mundo para sua atitude em relação à sua arte. Logicamente, se o ironista não adotasse uma atitude irônica em relação à sua arte, ele estaria aprisionado em sua finitude. Como mostrado acima, Ludovico busca uma nova mitologia para escapar dos confins da arte clássica e expressar o dinamismo do "caos" (SCHLEGEL, 1968, p. 82). Portanto, consideramos:

> Para escrever bem sobre algo, não se deve mais se interessar por isso (SCHLEGEL, 1971, p. 37).[248]
> Internamente: o humor que tudo inspeciona e se eleva infinitamente acima de todas as limitações, mesmo acima de sua própria arte, virtude ou gênio; externamente, em sua execução: o estilo mímico de um bufão italiano medianamente talentoso (SCHLEGEL, 1971, p. 42).[249]

No seu artigo, *The Antinomic structure of Friedrich Schlegel's "Romanticism"*, Wessell descreve o referido aspecto estético da ironia do seguinte modo:

> Em outras palavras, antes que o devir espiritual possa se tornar esteticamente manifesto à consciência humana, ele primeiro deve ser posto como objetos determinados (por exemplo, personagens específicos, eventos, enredos, ações, etc.). Mas a determinação é o princípio por trás de toda forma ou estrutura. Aquilo que é determinado tem esta essência ou forma e não aquela. Como tal, toda determinação implica ordem. [...] o poeta não pode se contentar com o conteúdo objetivo e "clássico" de sua criação artística sem perder de vista a atividade infinita subjacente a toda determinação finita. (WESSEL, 1973, p. 668).[250]

Nesse sentido, compreendo as próprias obras de Schlegel, particularmente *Dialogue on Poetry* (1968) e *Lucinde and The Fragment* (1971) como uma variedade de formas literárias (cartas, críticas ensaios, poemas, diálogos, pesquisas históricas, alegorias). Esse fato nos dá uma indicação da busca sem fim do ironista romântico por significado. Vejamos o seu comentário sobre *Dialogue on Poetry*:

---

[248] "In order to write well about something, one shouldn't be interested in it any longer".

[249] "Internally: the mood that surveys everything and rises infinitely above all limitations, even above its own art, virtue, or genius; externally, in its execution: the mimic style of an averagely gifted Italian *buffo*".

[250] "In other words, before spiritual becoming can be made aesthetically manifest to human consciousness, it first must be posited as determinate objects (for example, specific characters, events, plots, actions, etc.). But determination is the principle behind all form or structure. That which. is determined has this essence or form and not that one. As such all determination implies order [...]. However, the poet cannot rest content with the objective, "classical" content of his artistic creation without losing sight of the infinite activity underlying all finite determination". Cf. WESSEL, L. P. Jr. The Antinomic structure of Friedrich Schlegel's "Romanticism". Studies in Romanticism, v. 12, p. 648-669, 1973.

> [...] o presente diálogo [...] pretende colocar em confronto opiniões bastante divergentes, cada uma delas capaz de lançar uma nova luz sobre o infinito espírito da poesia de um ponto de vista individual, cada uma delas se esforçando para penetrar de um ângulo diferente no coração real do assunto (SCHLEGEL, 1968, p. 55).[251]

Ao "incluir essas fases contraditórias, o trabalho espelha o pensamento em andamento, a luta contínua para superar posições anteriores na maneira pela qual o pensamento realmente ocorre [252]. Sendo assim, o próprio trabalho, sem o dispositivo artificial da parábase, chama a atenção para o seu próprio devir. Em resumo, as noções de Schlegel veem a noção aristotélica da mimese como não mais suficiente, pois não há realidade fixa a ser espelhada sem, nesse caso, considerar a visão do artista. Consequentemente, o perspectivismo e o processo de construção do significado encontram-se presos "[...] entre suas (de Schlegel) aspirações por um ideal que ele sabe que está além de seu alcance e suas limitações, das quais ele está igualmente ciente, a única possibilidade para o ironista é um processo dialético contínuo de afirmações e negações irônicas" (MUECKE, 1969, p. 201)[253].

Resta-nos estabelecer aqueles elementos das formulações de Schlegel sobre a ironia que auxiliam na compreensão da prática da ironia. Assim, a natureza fragmentária das formulações de Schlegel se presta a classificações amplas e específicas. A interpretação é inevitavelmente subjetivista, mas, em termos gerais, torna-se óbvio que o tema principal dos aforismos é a vitalidade da visão paradoxal — uma visão que começa com a atitude do artista para com o mundo e se estende à sua arte. Em outras palavras: As proposições filosóficas ou teóricas visariam a um mundo de fatos e verdades eternas, mas o discurso irônico se referiria à instabilidade da linguagem: "Onde a filosofia para a poesia tem que começar" (Schlegel 1991, p. 98 *apud* COLEBROOK, 2004, p. 50-1).[254]

É bastante claro que as formulações de Schlegel surgem da busca por um Romantismo que atingisse um acordo satisfatório com um mundo concebido como "caos". Suas formulações posteriormente deram origem a um endosso da autoconsciência que poderia explorar as respostas contraditórias implícitas no combate às limitações do finito e do infinito

---

[251] "the present dialogue [...] is intended to set against one another quite divergent opinions, each of them capable of shedding new light upon the infinite spirit of poetry from an individual standpoint, each of them striving to penetrate from a different angle into the real heart of the matter".

[252] "By including such contradictory stages, the work mirrors thinking in progress, the continuous struggle to overcome former positions in the manner in which thinking actually proceeds". *Ibidem*, 1968, p. 12

[253] "Caught between his aspirations for an ideal he knows is beyond his reach and his limitations of which he is equally aware, the only possibility for the ironist is a continual dialectic process of ironic affirmations and negations".

[254] "Philosophical or theoretical propositions would aim at a world of facts and eternal truths; but ironic speech would refer to the instability of language: 'Where philosophy stops, poetry has to begin' (Schlegel 1991, p. 98)".

inatingível. Nesse sentido, ao buscar evidências históricas para seu *insight*, Ludovico, em *Dialogue on Poetry* (1968), viu Shakespeare e Cervantes como ilustrativos do espírito romântico na forma literária. Schlegel viu Sócrates como o mestre da dissimulação deliberada, enfatizando a autoparódia e, com isso, combinou as duas percepções intuitivas para formar uma estética altamente idiossincrática. Nesse sentido, o artista poderia pairar dialeticamente sobre o produto literário (entre a criação e a destruição).

> Ironia socrática que tinha, em geral, sido negligenciada: ironia como um estilo de existência em vez de uma figura retórica. A ironia para os românticos era o único modo de vida verdadeiro. Viver como se fosse um eu fixo que usasse então a linguagem para representar um mundo seria negar o fluxo e o dinamismo da vida (COLEBROOK, 2004, p. 51).[255]

Embora a natureza intuitiva de suas formulações as torne vulnerável à acusação de ser uma mera extravagância romântica, a importância primária do *insight* de Schlegel é que ele via o paradoxo como normal. Nesse sentido, o *insight* mudou a função da ironia de sua referência a modos satíricos a um indispensável ingrediente da visão artística, pelo qual o artista reconhece sua própria padronização fictícia. É claramente possível ver a incerteza ou ambivalência não apenas como "confusão", mas também como o personagem de Schlegel. Ludovico, de modo peculiar, afirma uma "confusão artisticamente ordenada" ou uma "simetria de contradições" (SCHLEGEL, 1968, p. 86).[256] Como vemos, as formulações de Schlegel sobre a ironia são significativas para esta tese, pois elas fornecem uma estrutura para a compreensão de que há uma dependência mútua entre o Romantismo e a ironia.

***

Para Dryden, em *Joseph Conrad and Imperial Romance* (2000, p. 156): "Os resquícios dos anseios românticos de Marlow permanecem sob sua superfície cínica, ainda abertos à sugestividade do idealismo romântico de Jim". Em LJ, Stein é um aventureiro imperial; esse personagem é também considerado uma combinação de vários tipos românticos (DRYDEN, 2000, p. 157). A partir disso, observa-se em LJ que a maneira como eventualmente

---

[255] "Socratic irony that had, by and large, been neglected: irony as a style of existence rather than a rhetorical figure. Irony for the Romantics was the only true mode of life. To live as if one were a fixed self who then used language to represent a world would be to deny the flux and dynamism of life".
[256] "artfully ordered confusion"; "symmetry of contradictions".

compreendemos a ironia de Marlow em relação ao romantismo de Jim dependerá de como interpretamos a declaração de Stein. Vejamos:

> Sim! Muito engraçado esta coisa terrível é. Um ser humano que nasce cai em um sonho como um sujeito que cai no mar. Se ele tenta subir no ar como pessoas inexperientes se esforçam para fazer, ele se afoga. Não! Eu te digo! O caminho é se submeter para o elemento destrutivo, e com o esforço de suas mãos e pés na água fazer o mar profundo mantê-lo ativo. Então, se você me perguntar - como ser? (LJ, 2006, n.p., grifo nosso).[257]

Em *Conrad in the Nineteenth Century*, Ian Watt nos fornece um relato detalhado sobre as diferentes respostas críticas relacionadas à passagem acima, contudo, concordo com sua conclusão:

> Stein presumivelmente diz que Jim, como muitos outros, embora não necessariamente todos os outros homens, *não deve renunciar a sua vida romântica permeada de sonhos (e ingenuidade), mas, em vez disso, use-os para se sustentar* (1980, p. 329, grifo nosso).[258]

Há uma dificuldade interpretativa em torno da frase "elemento destrutivo" (LJ, 2006, n.p.).[259] Se aderirmos estritamente às palavras de Stein, ele igualará o "elemento destrutivo" aos sonhos românticos e, ainda assim, como esclarece Watt (1980, 328), a maioria dos críticos "igualou o mar não ao sonho, mas às forças da realidade que o destroem"[260]. Isso coloca em oposição o sonho e as verdades reais e, é claro, também destrói a sugestão de que os próprios sonhos podem também ser destrutivos. Watt argumenta:

> O conselho de Stein falha em se recomendar à mente prática: não podemos facilmente nos imaginar querendo continuar na água para sempre se não houver perspectiva de resgate. Em qualquer caso, por que os sonhos deveriam ser destrutivos? E se Stein pensa que sim, ele não está recomendando autodestruição ao nos seduzir para "seguir o sonho"? [261]

---

[257] "Yes! Very funny this terrible thing is. A man that is born falls into a dream like a man who falls into the sea. If he tries to climb out into the air as inexperienced people endeavour to do, he drowns-nicht. No! I tell you! The way is to the destructive element submit yourself, and with the exertions of your hands and feet in the water make the deep, deep sea keep you up. So if you ask me-how to be?"

[258] "Stein presumably means that Jim, like many other, though not necessarily all other, men, ought not to renounce his romantic dreams (that is, try to climb out of the sea), but rather use them to support himself".

[259] "destructive element".

[260] "have equated the sea not with the dream but with the forces of reality which destroy it".

[261] "Stein's advice fails to commend itself to the practical mind: we cannot easily imagine ourselves wanting to go on treading water forever if there is no prospect of rescue. In any case, why should dreams be destructive? And if Stein thinks they are, isn't he recommending self-destruction in adjuring us to "follow the dream". *Ibidem*, p.325.

Interpretando o conselho posterior de Stein, "O caminho é se submeter para o elemento destrutivo", é possível estabelecer uma dicotomia entre o sonho e o mundo de tal forma que o mundo se torna o "elemento destrutivo" porque, como diz Watt, este segundo uso da frase tem uma "abertura acomodatícia a quase qualquer significado"[262].

Essa interpretação envolve um truque, em termos figurado de prestidigitação, sugerindo metonimicamente que estamos diante de uma ilusão, pois a passagem original que contém a frase "elemento destrutivo" não resiste a essa leitura. Contrário disso, Marlow aprova o sonho de Jim e, à medida que seu entusiasmo pela busca de Jim aumenta, ele estabelece contrastes entre o idealismo de Jim e as forças frustrantes da realidade e entre a imaginação idealizadora e a imaginação sóbria de pragmáticas identidades. Nesse sentido, muito da investigação da ironia em LJ depende de uma análise do que Marlow faz da dicotomia entre idealismo e pragmatismo.

É necessário enfatizar que os sonhos românticos são vistos como saudáveis por Stein e Marlow, e não destrutivos; nesse sentido também é possível ver a frase de Stein contendo a ambiguidade que ele expressa em outro lugar. Nesse caso, o romantismo é visto como "muito bom" e "muito ruim" (LJ, 2006, n.p.).[263] Ou seja, embora o romântico deva seguir seu sonho, as sementes da destruição existem na própria busca. Como já se disse, isso força o personagem a uma situação paradoxal: ele deve seguir o sonho, mas isso o destruirá.

Decerto que o personagem Marlow, de modo geral, não é um personagem romântico, muito embora isso seja ambivalente, sobretudo com relação à posição de Stein. A esse respeito, a narração retrospectiva de Marlow fornece evidências de uma crescente simpatia por esse idealista. Desse modo, diante do processo de mudança da sua própria perspectiva, é possível ler:

> 1. Você esperava que todos nós nos sentássemos com os olhos baixos em consideração às suas suscetibilidades?
> [...]
> 2. Sem dúvida, ele também era egoísta, mas seu egoísmo tinha uma origem mais elevada, um desígnio mais superior.
> [...]
> 3. A cada instante ele penetrava mais profundamente no mundo impossível das conquistas românticas (LJ, 2006, n.p.).[264]

---

[262] "accommodating openness to almost any meaning". *Ibidem,* p.328.

[263] "'He is romantic — romantic', he repeated. 'And that is very bad — very bad. [...] Very good, too', he added. 'But is he?' I queried".

[264] 1) "Did you expect us all to sit with downcast eyes out of regard for your susceptibilities?" 2) [...] "With every instant he was penetrating deeper into the impossible world of romantic achievements". 3) [...] "No doubt he was selfish too, but his selfishness had a higher origin, a more lofty aim".

Não há apenas um conflito gritante, principalmente do modo como escolhi citá-los, mas justamente por esse modo, é possível verificar uma progressão discernível no pensamento desse personagem. Então, isso torna-se um indicativo daquilo que compreendo como sendo a ironia romântica. Além disso, o ego deste personagem (Marlow), como é possível verificar na citação acima, a todo tempo flutua dialeticamente entre os extremos. Portanto, essa tensão deixa clara a racionalização que advém de uma consciência que, ao mesmo tempo, é falsa e esclarecida. Ao que parece, com esse personagem, além da dialética flutuante entre dois extremos, entendo o reconhecimento da consciência do autor sobreposta por meio de um personagem que, em termos imaginativos, oferece a possibilidade de pensar a própria criação a partir da observação do próprio ato de perceber o mundo e suas implicações, tanto sociais quanto de sensibilidade recognitiva.

Nesses romances, mesmo diante da morte de ambos os personagens, o elemento paradoxal de sua narrativa surge principalmente na ambivalência. Aqui vale sempre lembrar que Marlow, em HD, mesmo quando aceita que deve admirar Kurtz, ao mesmo tempo usa meios para demonstrar a sua preocupação em adverti-lo. Essa ambivalência consciente, nos leva para além da ironia, mas também para o cinismo consciente e deliberado da situação e dos efeitos que isso provoca na relação do autor com a obra, e principalmente do leitor com o texto e com os seus personagens. A ironia surge a partir da identificação explícita de Marlow com o paradoxo, e essa assimilação é trazida pela crise entre a sua lealdade diante do mundo marítimo e do mundo idealizado. Nesse sentido, a noção de quixotismo, decorrente do *Dom Quixote*, de Cervantes, é importante para esta tese, porque será usada como uma descrição de um modo de representação comum daquilo que consideramos parte do seu idealismo. Por exemplo, J. Conrad se lembra de seu tutor chamando-o de "Dom Quixote incorrigível e sem esperança" (CONRAD, PR, 2006, p. 44).[265]

Em LJ, temos progressivamente essas contradições. Os personagens exibem o princípio quixotesco, ocorrendo não pelo fato de que tenham noções cavalheirescas de honra, com as quais Cervantes brinca: em LJ as concepções pessoais dependem, sobretudo, de noções idealizadas da própria identidade de Jim que, nesse caso, está marcadamente em conflito com o ambiente social. Já a dicotomia explícita entre os ambientes de HD também é evidenciada pelo rio do Tâmisa em oposição ao rio Congo, pela Inglaterra e Congo na África, pelo presente da aventura apenas contada no Tâmisa, e pelo fato de a experiência, não podemos deixar de frisar, apresentar-se como memória — por isso, em todos os sentidos,

[265] "You are an incorrigible, hopeless Don Quixote. That's what you are".

distante. Como oposições, esses elementos são fundamentais para a construção da argumentação, especialmente pela necessidade de aproximar e de trabalhar em conjunto, pelos conceitos de ironia, narrativa, linguagem e consciência autoral e, por fim, pelo que pode emergir por detrás do cinismo e não pode ser visto, ou melhor, o que está implícito e que, por razões diversas, não pode ser explicitamente dito.

Por essas razões, com relação ao idealismo de Marlow, J. Conrad constrói uma dialética entre as oposições do mundo finito da expectativa marítima e a extravagância do quixotismo idealizado e romântico. Marlow, em HD, descobre que o caos da selva reduz a eficácia de todas as tentativas humanas de criar uma identidade verdadeiramente pessoal. A partir disso, portanto, compreendo que a marca registrada da ironia desse romance ocorre por meio das autorrestrições de Marlow, ou pelo controle desse narrador sobre suas respostas contraditórias, principalmente quando relaciono esse pensamento à introdução de *Lucinde and The Fragments* escrita por Peter Firchow (SCHLEGEL, 1971, p. 37).

Percebo que esse ímpeto, principalmente quando o relacionado com as especulações de Schlegel sobre ironia, pode fornecer um embasamento teórico e, assim, mais um passo para estender a compreensão da ironia para a própria forma literária, especialmente no seu diálogo com a filosofia. Nesse sentido, no tópico seguinte, a partir dos pressupostos de Schlegel e sem deixar Marlow de lado, relacionarei como a posição do artista J. Conrad, em um jogo dialeticamente irônico, expressa a sua multiplicidade de ideias, especialmente em um amplo contexto de imaginação e de referência. Nesse caso, é preciso compreender esse autor como aquele usa a liberdade de não carecer de um sistema para composição de sua arte, mas sim, a partir da criação da obra de arte, este autor possui a capacidade e a coragem de promover a própria destruição de sua criação.

***

Enquanto artista, J. Conrad reconhece as limitações da sua arte. Em HD, Marlow reconhece a impossibilidade de encontrar uma linguagem apropriada para transmitir a experiência:

> Até parece que tento convencer vocês de um sonho - tentativa inútil porque o relato de um sonho não transmite a sensação - sonho, aquele emaranhado de absurdos e impressões, o desespero na ansiedade de sermos encarcerados, a sensação de sermos

> presas do inacreditável, da verdadeira essência dos sonhos [...]" (CONRAD, HD, 1995, n.p.).[266]

Embora esse reconhecimento exista nos romances de J. Conrad, é claro que não faz parte da estratégia irônica de criar uma miríade de formas literárias. Nesse sentido, em *Horizons of Assent,* o professor Alan Wilde oferece uma perspectiva interessante:

> A mudança da ironia nos últimos duzentos anos da técnica para a visão teve como provavelmente o seu resultado mais interessante a transformação da distância (então e ainda uma das principais condições estéticas para o funcionamento bem-sucedido da ironia) em uma metáfora para uma série de problemas psicológicos e morais. Resumidamente, entre os românticos alemães, uma fonte de liberdade, domínio e *alegria*, a distância gradualmente se torna o símbolo de estranhamento e *alienação* [...] (WILDE, 1981, p. 178, grifo nosso).[267]

Com a palavra "alienação" temos, em HD, a descrição do estado psicológico de Marlow no seu retorno à Europa. Assim, no trecho acima, Wilde evidencia-que "alegria", conforme se manifesta na extravagância das formas literárias nas obras de Schlegel, desaparece em HD, principalmente pelos aspectos ratificados do processo de alienação do ambiente físico e social no qual a obra de J. Conrad escolhe como pano de fundo. A esse respeito, lembramos das palavras de Graham (1996, p. 215) a respeito dessa cena: "Isso corrói Marlow, que sucumbe à 'morte' que está presente em sua mentira para a Pretendida".[268]

Em um contexto moderno, uma das consequências de confrontar o caos é como Wilde aponta: sofrimento psicológico (1981, p. 178). Para enfrentar o mal-estar do distúrbio psicológico, passo agora a discutir as teorias de um crítico modernista, Paul de Man, que fornece um contexto moderno para a ironia de Schlegel. Paul de Man, em *The Rhetoric of Temporality* faz a distinção entre a linguagem do uso do dia a dia e a do ironista. Vejamos:

> Na existência cotidiana, comum, não é assim que a linguagem geralmente opera; ali ele funciona muito mais como o sapateiro ou o martelo de carpinteiro (não como o próprio material), mas como uma ferramenta por meio da qual o material heterogêneo da experiência é feito para se ajustar de maneira mais ou menos

---

[266] "It seems to me I am trying to tell you ya dream—making a vain attempt, because no relation of a dream can convey the dream-sensation, that commingling of absurdity, surprise, and bewilderment in a tremor of struggling revolt, that notion of being captured by the incredible which is of the very essence of dreams [...]".

[267] "The change in irony over the past two hundred years from technique to vision has had as probably its most interesting result the transformation of distance (then and still one of the main aesthetic conditions for the successful functioning of irony) into a metaphor for a series of psychological and moral problems. Briefly, among the German Romantics, a source of freedom, mastery, and joy, distance gradually becomes the symbol of estrangement and alienation […]".

[268] "It erodes Marlow, who succumbs to the 'death' that is present in his lie to the Intended".

> adequada. *A disjunção reflexiva não ocorre apenas por meio da linguagem como categoria privilegiada* [...] (MAN, 1969, p. 196, grifo nosso).[269]

Diante disso, entendo que Marlow se revela ciente do que Paul de Man chama de "disjunção reflexiva", em inglês, *the reflective disjunction*, sobretudo pelo fato de que as ideias pelas quais ele se torna cada vez mais fascinado não têm referência linguística fixa. Em LJ, por exemplo, ele considera inútil a linguagem dos tribunais; ele está interessado no "superficial", não no "fundamental". Já em HD, ele apresenta repulsa pelo eufemismo do gerente e seu apreço pelo método, denotando eficiência. Na verdade, a "disjunção reflexiva" de Marlow também pode ser aproximada com a passagem da descrição pelo narrador ouvinte de uma situação no romance: "Mas Marlow não era típico [...]" Para ele, o significado de um episódio não estava dentro como uma casca de noz, mas fora, submerso ao conto que o trouxe à tona apenas como um brilho traz uma névoa [...]" (CONRAD, HD, 1995, n.p.)[270].

Em HD, Marlow foi influenciado pela confusão de Kurtz. Ele percebe a necessidade de encontrar uma linguagem que possa se diferenciar do mundo, muito embora, a partir do espírito das formulações de Schlegel[271], ele perceba a impossibilidade de comunicação completa com seu público: "[...] Não, é impossível; é impossível transmitir a sensação de vida de qualquer época da existência de alguém [...]" (CONRAD, HD, 1995, n.p.).

Essa análise reafirma a dicotomia comum nas formulações de Schlegel (1971) entre o finito e o infinito. A analogia com as ferramentas dos comerciantes de Man também é particularmente útil em relação ao dilema de Marlow entre o mundo empírico e o mundo constituído pela linguagem — uma linguagem que encontra uma entidade entre outras no mundo, mas que permanece única por ser a uma entidade excepcional por meio da qual pode se diferenciar do mundo. A linguagem assim concebida divide o sujeito em um 'eu' empírico, imerso no mundo, e um 'eu' que se torna um signo em sua tentativa de diferenciação e autodefinição. Dessa maneira, em HD, podemos ler um exemplo desse dilema:

---

[269] "In everyday, common existence, this is not how language usually operates; there it functions much more as does the cobbler's or the carpenter's hammer) not as the material itself) but as a tool by means of which the heterogeneous material of experience is more-or-less adequately made to fit. The reflective disjunction not only occurs by means of language as a privileged category, but it transfers the self out of the empirical world into a world constituted out of, and in, language--a language that it finds in the world like one entity among others, but that remains unique in being the only entity by means of which it can differentiate itself from the world. Language thus conceived divides the subject into an empirical self, immersed in the world, and a self that becomes like a sign in its attempt at differentiation and self-definition".

[270] "But Marlow was not typical (if his propensity to spin yarns be excepted), and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze […]".

[271] SCHLEGEL, 1971, p.143-240, *passim*.

> Nenhum amigo teria conseguido algo melhor. Ela (tia) me deu a chance de sair um pouco - para descobrir o que eu poderia realmente fazer. Não, eu não gosto de trabalhar. Eu prefiro a calaça e pensar em todas as coisas boas que podem ser feitas. Eu não gosto do trabalho - nenhuma pessoa gosta - mas eu gosto do que está no trabalho - a chance de se encontrar. Sua própria realidade - para você mesmo, não para os outros - o que nenhum outro indivíduo pode saber. Eles só podem ver o mero show, e nunca podem dizer o que isso realmente significa (CONRAD, HD, 1995, n.p.).[272]

A dicotomia entre as duas disposições é sustentada dialeticamente, tanto em HD quanto em LJ, e isso se torna a base do paradoxo indestrutível em ambas as narrativas. Uma "possível" consequência do rompimento com o mundo social é a loucura. Paul de Man escreve:

> A sanidade só pode existir porque estamos dispostos a funcionar nas convenções de duplicidade e de dissimulação, assim como a linguagem social dissimula a violência inerente às relações reais entre os seres humanos. Uma vez que esta máscara se mostra uma máscara, o ser autêntico por baixo aparece necessariamente como à beira da loucura (MAN, 1969, p. 198).[273]

Com a citação acima, podemos pensar em Kurtz, de HD. Antes disso, na minha opinião considero que a diferença entre a loucura e a ironia seja exatamente o poder dialético desta última. Em HD, Marlow tolera a "linguagem social" de seu público por cerca de metade da narrativa. Assim, ele é forçado a tirar a máscara devido à convencionalidade sufocante e ao empobrecimento imaginativo de seus ouvintes no estuário do Tâmisa.

Então, esse personagem confronta a loucura de Kurtz e, com isso, experimenta um desequilíbrio psicológico no seu retorno à Europa, admitindo ser sua própria imaginação que "queria se acalmar" (CONRAD, HD, 1995, n.p.)[274]. É crucial para um ironista conseguir mediar os opostos da convenção social e da anarquia do absurdo, entre aquilo que pode ser considerado sistema de regras e métodos e o que não pode. Embora o caos se intrometa com força suficiente para perturbar a sua postura, o ironista deve, tal como Marlow o faz, após o ataque, objetivar sua resposta linguisticamente, embora o padrão formal de linguagem seja apenas um oásis temporário. A diferença entre o louco e o ironista, entre Kurtz e Marlow, é a

---

[272] "No, it is impossible; it is impossible to convey the life sensation of any given epoch of one's existence".
[273] "Sanity can exist only because we are willing to function within the conventions of duplicity and dissimulation, just as social language dissimulates the inherent violence of the actual relationships between human beings. Once this mask is shown to be a mask, the authentic being underneath appears necessarily as on the verge of madness".
[274] "wanted soothing".

capacidade de mediação deste último. Assim, Kurtz havia "ultrapassado o limite",[275] enquanto Marlow retirava seu "pé hesitante".[276]

Argumentei que a ironia mais sofisticada é aquela que surge de um paradoxo insolúvel. Como mostrei, tal noção origina-se das especulações fragmentárias que podem ser lidas em *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms* (1968). Estas meditações conectam o romantismo com a ironia em uma estética altamente peculiar, sobretudo, quando pensamos no temperamento específico do personagem Marlow em HD. Para Schlegel, na medida que o artista chega a um acordo com um mundo concebido como desordem ou caos (SCHLEGEL, 1968, p. 82), a ironia fornece os meios de fundir o distanciamento intelectual com formas literárias ecléticas. Partindo deste pressuposto, para a sua criação, o artista precisa de um sistema, mas para que o ele possa expressar uma multiplicidade de ideias em um amplo contexto de imaginação e referência, tal como faz J. Conrad, ele também necessita da liberdade de não carecer, necessariamente, desse sistema. Daí, surge a inevitável dialética entre a criação e a destruição. Isto posto, a ironia de Schlegel deve ser entendida, a partir do criador, como uma atitude em relação ao seu próprio mundo que, ao seu modo, se estende até à sua própria arte. Contudo, a sugestão é abrir espaço para pensar as formulações de F. Schlegel (1968) como forma de estabelecer uma compreensão sistemática do emprego da ironia como técnica narrativa por Conrad HD e em LJ. Em HD, o narrador Marlow é parte de uma narrativa que encerra, pelo menos aparentemente, uma contradição que tem por base o seu próprio contrassenso. Essa "disjunção reflexiva" (MAN, 1969, p. 196)[277] apresenta-se em J. Conrad, sobretudo as oposições entre o mundo empírico e a loucura que muitas das vezes permeiam seus personagens, por exemplo, Kurtz. Assim, a sua criatividade e ironia apresentam a sua origem e a sua sustentação. Desse modo, a dicotomia entre o sonho romântico e a realidade desagradável são temas constantemente presentes nos escritos de J. Conrad. Esses elementos encontram-se no cerne do princípio quixotesco, como nos ensina o Peter. N. Dunn, em seu artigo *Two Classical Myths in* "Don Quijote", publicado na revista multidisciplinar francesa, *Renaissance et Réforme*[278]. Todavia, compreendo que em J. Conrad, essa dicotomia também permite a divisão desses conceitos desencadeando um tipo de abrangência que compreende toda uma extensão da realidade interpretativa e estética dos objetos em que nos debruçamos para elaboração desta análise.

---

[275] "stepped over the edge". *Ibidem.*
[276] "hesitating foot". *Ibidem.*
[277] "The reflective disjunction".
[278] Cf. DUNN, N, P, v. 9, n. 1, p. 2-10, 1972, *passim.*

Enquanto o genuíno *status* é dado aos sonhadores, a ironia tende a ser redutora de um materialismo preguiçoso e cínico. No entanto, é em *The Rhetoric of Temporality* que o autor investiga o preço exigido para atingir esse equilíbrio. A linguagem, quando é assim concebida, "divide o sujeito de modo que temos um eu empírico, imerso no mundo, e um eu que se torna como um sinal em sua tentativa na diferenciação e autodefinição" (MAN, 1969, p. 196).[279] Nesse sentido, as metáforas controladoras são configuradas, como sabemos, pelos narradores de modo a serem desmanteladas, com o efeito de tornar a ironia essencialmente específica e inevitavelmente corretiva, por isso, desmanteladamente cínica e dissimulada. Então, há a possibilidade de a consciência não apreender e pensar claramente a respeito da realidade das coisas. Efetivamente, a linguagem não é tomada como ideal para exemplificação de todas as realidades subjacentes a ela mesma; por isso é incapaz de sustentar a verdade por si só, pois o seu caráter é arbitrário. Afinal, a linguagem enquanto essencialmente metafórica permite a ilusão, não o acesso à verdade enquanto tal, o que fica claro, com a pressuposição de que todo conhecimento denota determinada essencialidade em sua origem. Entretanto, a própria linguagem é reveladora de sua transposição metafórica. Ela é carregada de variadas significações construídas por via do estímulo nervoso, portanto, cada transposição é metáfora. Logo, o esquecimento permite que o conceito se torne possível por meio da projeção do mundo de modo subjetivo.

Além de uma contribuição polêmica para a teoria moral e política, *Genealogia da moral* traça a evolução histórica de conceitos como culpa, consciência, responsabilidade, lei e justiça. Para Nietzsche, apesar da alienação da consciência e da sua inautenticidade, "ela [consciência] compreende claramente o que está olhando" (NIETZSCHE, 2009, p. 45).

Em um dos seus primeiros trabalhos, *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*, de 1873, Nietzsche argumenta sobre natureza epistemológica da verdade objetiva, para o filosofo, a "verdade" é na verdade: uma soma de relações humanas que foram aprimoradas, transpostas e embelezadas poeticamente e retoricamente: as verdades são ilusões sobre as quais se esqueceu ser isso que elas são: metáforas desgastadas. Desse modo, como "um meio para a conservação do indivíduo, o intelecto desenrola suas principais forças na dissimulação; [...] No ser humano, essa arte da dissimulação atinge seu cume" (NIETZSCHE, 2007, p. 10). Essa forma de transposição metafórica é um modo de representação inconsciente. Além de o ser humano ter a "aptidão de liquefazer a metáfora intuitiva em um esquema" (NIETZSCHE,

---

[279] "Language thus conceived divides the subject into an empirical self" immersed in the world, and a self that becomes like a sign in its attempt at differentiation and self-definition".

2007, p. 37), ele "mente, pois, da maneira indicada, inconscientemente e conforme hábitos seculares — e precisamente *por meio dessa inconsciência,* justamente mediante esse esquecer-se, atinge o sentimento da verdade" (NIETZSCHE, 2007, p. 37, grifo do autor). Nota-se que o sentimento da verdade, não é a verdade. Então, entende-se que o problema da consciência não é apenas um único problema, pois se desdobra em dois: (1) sua relação inautêntica com aquilo que olha, e (2) sua relação inautêntica com as próprias bases. Portanto, a condição de conceito relaciona-se com o resquício de uma metáfora fugaz e atomizada, pois todo conceito surge pela igualação do não igual. Em outros termos, a síntese advém da antítese. Portanto, "tão certo como uma folha nunca é totalmente igual a outra, é certo ainda que o conceito de folha é formado por meio de uma arbitrária abstração dessas diferenças individuais, por um esquecer-se do diferenciável, despertando então a representação" (NIETZSCHE, 2007, p. 35). Esta singular característica do ser humano em dissolver a metáfora que, como disse acima, lhe é próprio da intuição, faz com que essa "verdade" seja adquirida quase que instantaneamente, assemelhando-se a um hábito. Por isso, a ilusão é responsável pela hierarquização daquilo que se relaciona e por sua vez é inerente ao mundo humano - com o que corresponde à natureza em seu entorno. A natureza, no entanto, como lembra Nietzsche (2007, p. 36), "desconhece quaisquer formas e conceitos". O "conceito" advém da "inobservância do individual e efetivo" que fornece, além de conceito, também "a forma". O sujeito, neste contexto, associa-se ao autoengano; basicamente ele priva a sua própria realidade de significado, isto é:

> O orgulhoso conhecimento do privilégio extraordinário da responsabilidade, a consciência dessa rara liberdade, desse poder sobre si mesmo e o destino, desceu nele até sua mais íntima profundeza e tornou-se instinto, instinto dominante — como chamará ele a esse instinto dominante, supondo que necessite de uma palavra para ele? Mas não há dúvida: este indivíduo soberano a chama de sua consciência. (NIETZSCHE, 2009, p. 30-31).

Efetivamente, os fundamentos da consciência tornam inautênticas as suas operações, pois elas são determinadas pela natureza da própria linguagem. Em outros termos, quando cogitamos que pronunciamos a verdade, estamos usando formas de linguagem gastas. A exemplo disso, na literatura de HD, Marlow, a partir do momento em que relata a sua aventura para seus ouvintes no Tâmisa, pensa de início e em última instância em si mesmo. A sua história cria um "conceito" e uma "forma" que advém da "inobservância do individual e efetivo" (NIETZSCHE, 2007, p. 36). Neste contexto, este personagem da ficção de Conrad está plenamente associado ao seu autoengano; pois ele priva a sua própria realidade de sentido

por meio de autoconservação instaurada veladamente no seu discurso - "a arte da dissimulação"[280].

A partir destas observações, a linguagem torna-se uma questão de figuras gastas, todas ditando o que acreditamos ser verdade, pois a língua e a forma como é recebida por nós determina o que podemos fazer com ela. A distorção da verdade implica a distorção do poder de observar como a consciência tem como causa subjacente a linguagem, o estado da linguagem, a situação da linguagem. A reflexão e o dizer não implicam "nenhuma identidade estrutural", pois esse processo está baseado na dissimulação que constitui o caráter do "intelecto humano"[281]. Portanto, essas imagens são empregadas e "aparentemente" são consolidadas por meio da transformação delas em som, nesse caso, palavras. Voltando ao romance, HD tem como estrutura a narração de uma história corrompida pelo tempo.[282] Há uma distância entre quem viveu (Congo) e contou a história (Tâmisa) e quem a recontou (Tâmisa). Isso soa como uma estratégia de adesão do autor a uma técnica narrativa que conseguisse representar e, ao mesmo tempo denunciar a consciência cínica da Europa corrompida do seu passado colonial. O discurso de Marlow atua como um dispositivo capaz de modificar o real, e isso se faz estritamente na linguagem escolhida pelo autor. Em *Conrad and Modernism,* Graham lembra que J. Conrad mantém sua conexão com a tradição do século XIX, e isso "permite-lhe demonstrar quão resistente o mundo é, pelo bem ou pelo mal, para os jogos perigosos de consciência e também para expressar a intensidade entre os dois" (GRAHAM, 1996, p. 204).[283]

A verdade — *aletheia*, enquanto narrativa dos acontecimentos, para Marlow, está mais para o esquecimento — *letes*. A partir da perspectiva de Seligmann-Silva (2008), quando consideramos esse narrador como um verdugo, por exemplo, do ponto de vista dos negros espancados, inevitavelmente poderemos inferir que Marlow, enquanto representante dos algozes, procura "apagar as marcas do seu crime" de forma dissimulada (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 75). Esse romance apresenta o "negacionismo"[284] como uma tentativa desse personagem de querer se livrar da culpa, pois ele, enquanto representante da consciência

---

[280] *Ibidem.*
[281] *Ibidem.* Essa possibilidade surge pela "imagem gerada" a partir de incitações de nosso sistema nervoso. No entanto, a imagem não se reflete inteiramente na linguagem. A objetividade desse conhecimento não se consolida, pois as imagens advêm das representações construídas a partir dos objetos da natureza.
[282] C.f. Figura 2 – *Heart of Darkness* (1898), J. Conrad.
[283] "But his partial attachment to a nineteenth century tradition - confirmed by his admiration for Balzac, Flaubert, and Maupassant - is what allowed him to demonstrate how resistant the world is, for good as well as for bad, to the dangerous play of consciousness, and to express with intensity the tension between the two".
[284] *Ibidem.*

europeia, é indiferente à brutalidade. Em HD, o retrospecto memorialístico desse protagonista insere uma dualidade, uma racionalização deliberada por meio da manipulação consciente da linguagem. Por um lado, poderíamos pensar que estamos diante de uma fonte não fidedigna da representação do real. Por outro lado, sabemos que essa ficção se compromete com o real, pois ela tem a força e pode contaminar e dissolver a verdade que é paradoxalmente narrada.

Como mostro, a linguagem desafia a sua própria estrutura, pois o narrador, agindo desse modo, não é digno de confiança. Ele reconhece e compreende a verdade, porém a história da sua aventura o incrimina como um personagem de uma ficção que tem por base a representação uma falsa consciência esclarecida. Por conseguinte, é por meio da arte da dissimulação que o processo reflexivo divide a própria consciência. Esse procedimento utilizado por J. Conrad se conecta a uma reviravolta que consiste em uma impudência impetuosa de uma consciência que se volta contra o outro de modo violento. Portanto, essa consciência de Marlow, especialmente em HD, é carregada de uma dualidade que consiste em dois eus, um presente e outro a seu favor.

A ironia permitiu ao poeta distanciar-se criticamente de sua obra e nela introduzir o seu ato de distanciamento. Isso possibilitou não apenas a disjunção entre sujeito poético e sujeito empírico, mas também a relação dialógica entre exame crítico e criação poética. Em J. Conrad, o etos do europeu deteriora enquanto ele não se encontra sob a vigilância dos seus iguais; a deterioração é por conveniência, o que caracteriza o cinismo, em sua pior acepção, a moderna, como mostrarei no próximo capítulo. Assim, ao analisar como enunciado a ironia romântica e as dimensões estéticas dela depreendidas, seja na construção do texto, seja na recepção dele, evidenciam-se processos empregados pela consciência criadora do autor. Como se pode ver, desmistifica o caráter ilusório da representação, o que leva a literatura a se autodestruir. Simultaneamente, a intenção é perceber que a literatura logra da sua autocriação, principalmente quando reconhecemos tais procedimentos como valores estéticos inerentes à criatividade do autor. Em nosso caso, o valor estético em J. Conrad é capacitado a valorizar e a potencializar a participação do leitor, sobretudo no jogo de significação da obra.

2 J. CONRAD: A AMBIVALÊNCIA CÍNICA E OS ABISMOS DA LINGUAGEM

Diógenes por estar detido é levado ao rei Felipe II:
este lhe questiona quem ele era.
Diógenes responde imediatamente:
'Um observador de tua ambição insaciável'.

Diógenes Laercio

Compreende-se que o movimento filosófico cínico na antiguidade teve como seu precursor Antístenes (445–365 a.C), que desenvolveu os temas "éticos da liberdade e do autodomínio" (REALE; ANTISERI, 2003, p. 105). O "autodomínio" ou a (enkráteia) Socrática é, por sua vez, a manifestação mais significativa da razão humana[285]. Tal princípio particular traz consigo implícito um novo conceito de liberdade interior (HADOT, 2004). A partir dos problemas com a linguagem em J. Conrad evidenciados na Introdução deste trabalho, neste tópico demonstraremos como essa mesma confusão também ocorre dentro da história da filosofia e como ela se entrelaça e, por isso, seu estudo torna-se pertinente para a compreensão correta do termo cinismo, tanto diante de sua peculiaridade quanto pela mudança de significado ao longo da história. Em linhas gerais, com o objetivo de manifestar a diferença entre o cinismo antigo e o moderno, podemos considerar que o cinismo, em termos modernos, é usado para se referir a uma atitude insultuosa no cotidiano. Já o cinismo grego, o antigo, é usado para designar o comprometido com a liberdade de fala, com a ética e com ações honradas de sensatez. Diógenes de Sínope (IV a.C.) foi o continuador do cinismo e foi quem teve maior destaque entre esses cínicos gregos, tanto por sua habilidade retórica quanto pelo peculiar comportamento diante das convenções sociais do seu tempo (PIERING, [2021?]. Os adeptos dessa filosofia, com o intuito de criticar severamente a sociedade grega, opunham-se às obrigações sociais. Ainda sim, e não menos importante, eles eram os representantes das vozes anônimas no processo de não aderência às instituições; basicamente, os cínicos gregos também entoam toda história humana, pois eles são deslocados socialmente e, mesmo assim, replicam as condições do mundo e trazem verdades ainda não ditas.

---

[285] *Ibidem*, p. 96.

Em um sentido mais amplo, Diógenes quebrou a noção da formalidade e do compartimento da história. Desse modo, para nosso objetivo é importante observar o contrapelo da história, assim, adjetivamos a peculiaridade desses gregos, pois entendemos que ela nos fornece elementos para pensar, nesse caso, em uma crítica ao modelo individualista no qual o sujeito na modernidade, por diversas justificativas, faz aderência (SILVER, 1979, p. 385-8). Todavia, sabemos que no século XIX, é inegável a perda de interesse para com esses antigos filósofos. Isso é evidenciado com a gradual mudança semântica que a palavra adquiriu, passando, portanto, a significar uma pessoa com um ponto de vista egoísta, desiludida e dissimulada (FUENTES GONZÁLEZ, 2002, p. 204). Como corroboramos em nosso primeiro ponto, a palavra cínico também carrega no seu significado questões de virtude, de liberdade individual e de autocontrole. Nesse sentido, o que ficou de legado dos cínicos gregos para o século XIX parece ser algo insuficiente, pois esse mesmo termo, em sua dualidade histórica, carrega também o peso do individualismo sobreposto a qualquer compromisso com o seu significado primeiro.

A crítica ao modelo de comportamento individualista nesta tese é demonstrada pelo destaque de ambivalências sutis. Essa justaposição de elementos incongruentes na narrativa de J. Conrad, da mesma forma que as incongruências, os paradoxos, as contradições e ambivalências, contribuem ativamente para que seja possível verificar tanto o controle do narrador Marlow quanto a dualidade linguística das palavras escolhidas por ele. Nos romances em que Marlow é personagem, a ironia representa o instrumento, senão o elemento principal, para a aproximação heurística de que, há uma razão paradoxal por parte do personagem Marlow de HD, pois ele sabe o que faz, mas sempre se esquiva. Em relação ao problema com a linguagem que a palavra cinismo carrega, por exemplo, podemos pensar na ideia de que os cínicos gregos no século XIX perderam a credibilidade e até mesmo o valor da sua filosofia.

Nas palavras nem um pouco gentis que Hegel reserva-lhes, temos o seguinte ponto de vista: "não há nada particular a dizer sobre os cínicos, pois eles possuem pouca filosofia e não colocaram o que tinham num sistema científico" (HEGEL, 1995, p. 128). Hegel deixa de fora os cínicos gregos de sua história da filosofia. "Assim, o ponto principal é não dar maior valor a tais questões do que o que é exigido, ou geralmente, não dar importância a possuí-las ou dispensá-las" (HEGEL, 1892, p. 485).[286] Para Hegel, a história da filosofia quando

[286] "Thus the chief point is to place no greater value on such matters than what is demanded, or generally, to place no importance either on possessing or dispensing with them".

correlacionada à biografia, passa a não ter importância; portanto, apenas as teorias dos pensadores filósofos têm relevância. Nesse caso, como vemos, a ideia de que uma vida exemplar é a confirmação de uma doutrina passa a não ter mais o mesmo sentido na visão de Hegel. Não obstante, Hegel admite a engenhosidade das construções retóricas de Diógenes: "Diógenes por estar detido é levado ao rei Felipe II: este lhe questiona quem ele era. Diógenes responde imediatamente: '"Um observador de tua ambição insaciável'" (LAÉRCIO, 2008, p. 163). Por mais que a resposta de Diógenes, o *outsider,* nos surpreenda, com ela, ele conseguiu a admiração do rei e conseguiu sua liberdade. O risco de dizer a verdade, nesse caso, se liga diretamente à liberdade. Em tal caso, para Michel Foucault (1926-1984) a *parresía* de Diógenes está, portanto, em seu próprio modo de vida, ela se manifesta também nesse discurso de insulto, de denúncia em relação ao poder (avidez de Filipe etc.)" (FOUCAULT, 2010, p. 264). Portanto, a verdade vem para o rei pela boca do deslocado social. Deste modo, Diógenes de Sínope emprega sua crítica, no seu tempo, ao modelo individualista e, com isso, em nosso entendimento, também é capaz de representar o elo entre os ricos e os pobres, mais precisamente, em nosso caso, dos exploradores e explorados, da Europa "conquistadora" e a periferia do mundo "conquistada" (SILVER, 1979, p. 385-8). A seguir, veremos como a falta de coragem para dizer a verdade contribui para as formulações ironicamente cínicas de Marlow em HD.

***

Em relação ao cinismo de concepção moderna, no personagem Marlow, em HD, será possível evidenciar ser por via do refinamento que ele se torna o próprio produtor de seu alicerce imoral. Pois, de modo geral, o cinismo, em sua nova roupagem, tem por predisposição a falta de interação com o mundo exterior e em sua incoerência mental. A personalidade desagregada de Marlow faz com que ele se coloque distante da responsabilidade pelo processo no qual ele é testemunha. Assim, ele moderniza o próprio processo de sua falácia para seus ouvintes.

> O anoitecer os estava repetindo em um zunido constante ao nosso redor, em um sussurro que parecia engrossar ameaçadoramente como o primeiro sussurro de um vento crescente. "O horror! O horror!" "A última palavra dele – [...]", ela insistiu. - "Você não entende que eu o amava [...]!"
> "Eu me recompus e falei devagar.

‘A última palavra [...] foi - seu nome.’” (CONRAD, HD, 1995, n.p.).[287]

Temos a evidência da mentira sob o véu de um discurso aparentemente verdadeiro. Nesse exemplo, Marlow não faz referências ao horror evidenciado nas linhas acima “O horror! O Horror”. Essa imagem do momento derradeiro de Kurtz não impede que Marlow opte pela mentira. Com essa cena, entendemos que o artifício remete à astúcia desse personagem e isso, como é nosso propósito deixar claro, está presente em toda a história desse romance. Fundamentado nisso, o embuste pode ser entendido como uma mola ou ferramenta capaz de produzir ilusão por detrás da consciência falsa.

Compreendo que esse personagem opta pela bipolaridade a partir do mecanismo do erro. A partir dessa perspectiva, a sociedade contemporânea do século XIX tem como característica um cinismo difuso que pode ser entendido como uma desilusão moral. Esse cinismo novo descarta a antiga fórmula da filosofia de Diógenes de Sínope, e com isso a transforma em uma negatividade que resulta em um estado congelado, em que habita a mais amarga das resignações — cinismo. Marlow não se faz perceptível de maneira gritante, como Diógenes que falsifica a moeda. Marlow enreda o seu discurso no Tamisa e internaliza como mácula o saber que dispõe e de que não se presta a dizer para os seus ouvintes. Ele sequer tem energia para o sarcasmo, pois o seu discurso é velado e, como dissemos, é brando. Com isso, Marlow determina a sua própria apatia. É por meio da apatia do personagem, em muitos casos, pelo não dito, que a genialidade do autor faz a denúncia.

Essa indiferença advém da experiência, a partir do século XVIII, de estabelecer como primazia a razão em detrimento de todo um conjunto de fatores que determinam o indivíduo e o seu entorno social. Portanto, há de se considerar o autor de “O sobrinho de Rameau”, obra do século XVIII, que expôs o paradoxo no interior do discurso do Iluminismo recorrendo a recursos racionais. Nessa obra, temos a representação de um impasse por meio do cinismo que “O sobrinho de Rameau” inspira. Para Vladimir Safatle, “nas mãos de Diderot, tal clivagem será usada [...] para tematizar uma possibilidade sempre aberta de intervenção do trabalho crítico do Esclarecimento em seu contrário, ou seja, na preservação do que deveria ser descartado” (SAFATLE, 2008, p. 10). Nessa lógica surgem os esclarecidos, mas, junto deles, também os apáticos.

---

[287] “I was on the point of crying at her, ‘Don’t you hear them?’ The dusk was repeating them in a persistent whisper all around us, in a whisper that seemed to swell menacingly like the first whisper of a rising wind. ‘The horror! The horror!’ ‘His last word — to live with,’ she insisted. ‘Don’t you understand I loved him — I loved him — I loved him!’ “I pulled myself together and spoke slowly. “‘The last word he pronounced was — your name’”.

***

Os ‘romancistas’ absorveram o poder dos anônimos
na respiração impessoal da frase antes de entregá-lo à tirania da intriga.
A justiça poética da ficção se baseia nessa injustiça primeira.
Rancière

O sujeito escritor é inspirado pelas experiências do sujeito marinheiro e, por meio do relato, J. Conrad cria um jogo de narrativas no qual múltiplas vozes se entrecruzam. Isso contribui para que a sua absorção com o anonimato de sua inspiração pessoal não tome forma de uma denúncia. Em outros termos, é diante dessa multiplicidade de sujeitos falantes — autor, narrador principal e narrador interposto —, que o leitor se encontra diante do anonimato. Evidentemente, entendemos que J. Conrad é o autor que faz justiça com a periferia do mundo, lugar-comum retratado por ele. No entanto, essa justiça é poética. A sua literatura, como já se disse, é inspirada na sua vida como marinheiro. Também por isso, sua denúncia é impessoal, pois, como afirma Rancière (2017, p. 74), ela precisa evitar a “tirania da intriga”, especialmente com a Inglaterra, berço do neocolonialismo, lugar de fragmentação de verdades, onde o deslocamento da linguagem é em benefício próprio.

Esse individualismo frenético das nações colonizadoras é representado por Marlow no rio Tâmisa quando ele se lembra dos romanos, bem como quando ele conta a sua história anos antes vivida no rio Congo: “Eu estava pensando em tempos remotos, quando os romanos abordaram aqui pela primeira vez, há mil e novecentos anos” (CONRAD, HD, 1995, n.p.).[288] De outro modo, “os pântanos do Tâmisa eram um Congo para os romanos” (MOORE, 2004, p. 03)[289]. Portanto, nesse ponto, Marlow justifica antecipadamente o horror (LIMA, 2003, p. 214) e isso já nos diz muito a respeito desse personagem.

Podemos pensar na afirmação irônica de Arthur Conan Doyle para o prefácio de *The crime of Congo*:

> Nós, ingleses, que somos sérios neste assunto, olhamos ansiosamente para o oeste para ver algum sinal de apoio moral à liderança material. Seria um grande

[288] “I was thinking of very old times, when the Romans first came here, nineteen hundred years ago […]”.
[289] “[…] he swamps of the Thames were a Congo for the Romans; […]”.

> espetáculo ver a bandeira da humanidade e da civilização levada adiante em tal causa pelas duas grandes nações de língua inglesa (DOYLE, [1909], p. 5).[290]

Em HD, não vemos a "bandeira da humanidade e da civilização" em torno de um "objetivo moral", afinal de contas, a "busca material" não o permite. Desse modo, faz-se necessário e funcional estabelecer, para o nosso próprio entendimento diante do processo que estabelecemos para interpretar J. Conrad, que a mediocridade e indiferença de Marlow, a partir de Costa Lima (2003, p. 216), ocorre "no nível mental do narrador". Nesse caso, ele (Marlow) "se mostra aquém das implicações da história de Kurtz", pois o gotejamento de proteção faz com que, mesmo "o leitor mais agudo" não possa acusar J. Conrad de responsável ou cúmplice. Para Costa Lima: "Conrad defendia seus próprios limites" (LIMA, 2003, p. 216). Na literatura de HD, a partir de Marlow, temos a apreensão do fato vivido como verdade nua e crua e, assim, o pensamento cínico se faz presente, pois duas visões sobre os acontecimentos são possíveis.

> Toda linguagem, ele [Nietzsche] insiste, é outra do que a própria coisa, outra do que a verdade. Mas ele quer apresentar esta 'imagem' congelada ou fixa – esta ilusão da verdade - tão ilusória quanto diferente do mundo puro. Para dizer aquilo não há verdade em si mesma se torna uma verdade, e continuar falando de linguagem como metafórica ou diferente do verdadeiro caos da vida, ainda lugares alguma realidade fora da linguagem (COLEBROOK, 2004, p. 98).[291]

Para que isso seja evidenciado, seria talvez o caso, então, de realizar uma busca de um tropo capaz de traduzir e colocar em evidência os motivos que levaram ao falseamento dessa consciência considerada esclarecida. Em HD, é importante notar um artifício de modo a conectar a corrosão desses tropos em um oximoro. Em outros termos, é necessário estar atento ao modo indireto de representar uma coisa ou uma ideia sob a aparência de outra. No sentido em que temos em J. Conrad, a combinação engenhosa de palavras cujo sentido literal é, por sua vez, contraditório ou incongruente com o que está descrito.

Por exemplo, HD apresenta uma narrativa cujo centro de impasse entre o sentido literal e um sentido figurado pode ser encontrado na sua concatenação do modo de representação de violência desse romance, como é o caso da primeira citação da Introdução

---

[290] "We English who are earnest over this matter look eagerly to the westward to see some sign of moral support of material leading. It would be a grand sight to see the banner of humanity and civilization carried forward in such a cause by the two great English-speaking nations".

[291] "All language, he insists, is other than the thing itself, Other than the truth. But he wants to present this frozen or fixed 'image'— this illusion of truth — *as* illusory, as other than the pure world. To say that there is no truth itself becomes a truth, and to continue speaking of language as *metaphorical* or other than the real chaos of life, still places some reality outside language".

desta tese. Essa representação, quando figurada por Marlow, é dita com a mesma tranquilidade de quem diz o óbvio. Então, sem ter a pretensão de esgotar as possibilidades interpretativas, pelo contrário, a abordagem do romance HD, além de tentar se mostrar como uma representação do cinismo em sua forma moderna, também nos mostra o triste fato de que dominar e mentir podem ser entendidos como expressões de sentido aproximado.

> Nunca se pode dominar o processo irônico, nunca reconhecer ou ficar acima de sua finitude: "A ironia é a consciência clara da agilidade eterna, de um caos infinitamente abundante" (Schlegel 1991, 100). [...] A ironia deve reconhecer que nunca podemos superar pontos de vista singulares e alcançar um ponto de vista semelhante a Deus; estamos sempre sujeitos a uma piada cósmica (COLEBROOK, 2004, p. 49).[292]

A piada cósmica tem a ver com a racionalização do autor; ela é resultado do seu conservadorismo para com a coroa inglesa. Ofício como marinheiro e, posteriormente, escritor, ocorreram em sua vida de modo simultâneo (LIMA, 2003, p. 137-214).[293] J. Conrad permeia por dois caminhos — a pena e o mar. E essa ambivalência pode nos levar ao seguinte questionamento: o "que levara J. Conrad a escolher a carreira de escritor?"[294].

> Quando a escolha já há muito se firmara e já havia composto suas grandes obras, J. Conrad, cinco anos antes da morte, na nota que escreve para a reedição de *An outcast of the Islands,* faz duas declarações decisivas. A primeira aparece no parágrafo inicial: *Depois da publicação de Almayer`s Folly, a única dúvida que sofria era de se escreveria outra linha para ser impressa*[295]

Consideramos que o reconhecimento e o posterior comprometimento o levou a algo que o impeliria para "uma decisão mais complicada", especialmente, pela "sua situação de emigrado"[296]. Acredito que J. Conrad receava repetir a mesma história do seu exilado pai, e com isso sofrer consequências tão severas quanto, especialmente pela possibilidade de evidenciar de forma clara as suas preocupações políticas com relação ao império britânico que o acolheu como marinheiro e escritor. Ou talvez, também seria o caso de o autor, por meio das

---

[292] "One can never master the ironic process, never recognise or stand above one's finitude: 'Irony is the clear consciousness of eternal agility, of an infinitely teeming chaos' (Schlegel 1991, 100). The minute we see ourselves as *other than* what has fallen, as beings who can overlook and describe the fall, we fall further into smug self-recognition: 'One can only become a philosopher, not be one. As soon as one thinks one is a philosopher, one stops becoming one' (Schlegel 1991, 24). Irony must recognise that we can never overcome singular viewpoints and achieve a God-like point of view; we are always subject to a cosmic joke"

[293] "Estou muito ocupado nas negociações por diversos navios. Até agora, nada rendeu resultado. Não posso recuperar meu manuscrito. Reclamei duas vezes e sempre recebi a resposta que se ocupam dele" (CONRAD, 1894, CL, 1, p.175 *apud* LIMA, 2003, p. 140).

[294] *Ibidem*, p,141.

[295] *Ibidem,* grifo do autor.

[296] *Ibidem.*

inquietações e divagações dos seus personagens, tivesse como fim desviar-se da possibilidade da criação de um conceito desleal em relação a sua profissão como escritor. Como consequência disso, a partir do processo de releitura irônica sugerido por Colebrook, em *Irony,* (2004), observo J. Conrad significando algo diferente.

Como se pode perceber ao longo de todos os complexos jogos transferenciais, para ver J. Conrad como irônico não basta apenas vê-lo como escritor-marinheiro, distanciando isso do que ele apresenta enquanto escritor. O texto pode ser lido como se apresentasse ou mencionasse apenas uma visão de mundo, em vez de apresentar somente essa visão de mundo, evidente pode-se "imaginar um autor por trás da obra que apresenta certas posições, mas não pretende ou quer dizer o que é dito (COLEBROOK, 2004, p. 5)"[297]. É possível ler J. Conrad ironicamente, não porque estejamos seguros quanto ao contexto, mas a própria ideia do que era considerado o contexto colonialista é, e era, questionável. J. Conrad seria lido como sincero e não irônico se simplesmente acreditasse no passado colonialista da Europa como uma época de dever e de crenças inquestionáveis; ele seria irônico, porém, se sentíssemos que o seu drama, como arte, exibia essa crença para mostrar seus limites e fragilidade. Num salto meramente heurístico, mas nem por isso menos inevitável, J. Conrad recorre ao discurso indireto livre ao desenhar uma trilha em cujo centro de impasse entre um sentido literal e um sentido figurado – ou melhor, entre ler o seu texto como premissas dogmáticas, ou simplesmente como estratégicas interpelações retóricas; para o professor Michael Greaney, no seu artigo *Conrad´s Style*, isso ocorre de modo consciente e por meio de uma narrativa indireta e coerente[298]. Esse jogo de ambiguidades se faz presente mais pelo não dito do que pelo dito. Portanto, longe de serem apenas uma idiossincrasia estilística, essas mesmas lacunas, a rigor – no hiato entre o sentido literal e o sentido figurado –, são, a meu ver, uma das chaves e um dos nós mais decisivos para que se comece a entender o modo de operacionalização desse pensamento, o que impõe também uma certa reserva quanto à possibilidade de se expor e solucionar essa discrepância demasiado rápido.

Em HD, há dois componentes no interior da sua semântica, um componente linguístico e um componente retórico. Nesse sentido, a língua é um instrumento intrinsecamente polêmico, principalmente quando observada no discurso de um mesmo locutor. Com esse artifício da própria linguagem, J. Conrad combina pontos de vista diferentes. Assim, podemos pensar na relação do autor J. Conrad com seus locutores e

---

[297] "We can imagine an author behind the work who presents certain positions but does not really intend or mean what is said".
[298] GREANEY, 2014, p. 102–115, *passim.*

alocutários, com o narrador Marlow e o "narrador interposto" (LIMA, 2003, p. 214), ou melhor, entre o narrador e o narratário em HD. O narrador, em HD, assume a palavra em nome de um enunciador pressuposto. É por meio da racionalização que ele desvia a possibilidade de suspeita com a analogia a uma denúncia explícita a colonização britânica.

No próximo capítulo, veremos que a multiplicidade de vozes passa a ser a composição do romance a partir de Bakhtin. Em HD, essas vozes divergentes alcançam um significado pleno apenas no processo de interação dialógica entre o narrador interposto e o principal, por exemplo. Portanto, com aprendizado autoconsciente, o leitor deve atuar como a crítica dialógica para transformar o seu inevitável envolvimento em articulação de inferência interpretativa do mundo que está sendo representado no romance. Em HD há três vozes atribuídas ao discurso: a voz do narrador, Marlow, que assevera o conteúdo explícito, a voz do narratário, narrador ouvinte, que, ao interpretar, afirma o conteúdo subentendido e, por fim, a voz do grupo social, responsável por garantir o pressuposto e o caráter polêmico do discurso. Em 1980, Ducrot coloca em discussão o conceito da unicidade do sujeito. Em outro momento, no ano de 1929, o pensador russo Mikhail Bakhtin já apresentava tal conceito em suas reflexões. Embora Bakhtin e Ducrot não falem da mesma coisa, eles têm em comum um mesmo objetivo — a multiplicidade de "vozes" que se manifestam na linguagem, seja no nível textual, seja no discursivo. Bakhtin utiliza o termo polifonia ao estudar Dostoievski. Ele discute as relações de reciprocidade entre o autor e o herói, o que sintetiza sua descrição na noção de polifonia, fundada no princípio dialógico. Já Ducrot, no quadro teórico da semântica da enunciação, resgata o dialogismo bakhtiniano quando o considera como princípio constitutivo da linguagem e do sentido dos enunciados. A seguir, retomaremos a esse ponto para tratar da relação do autor e personagem.

***

As descrições da sordidez do processo civilizatório na África se fazem por meio da justaposição de elementos díspares no romance HD. Marlow, enquanto testemunha da violência encenada no Congo Belga, legitima os atos ali praticados, ao mesmo tempo em que os censura. Ele dá sinais de que compreende o processo de opressão, mas sua compreensão também está atrelada ao apoio a esse processo. Marlow demonstra excepcional capacidade de manter uma postura equilibrada entre oposições, as quais o fazem oscilar pela capacidade de demonstrar entusiasmo ao defender o processo de exploração e de comprovar a sua fidelidade

aos dois polos. Em outras palavras, poderíamos pensar que essa ambivalência pode ser entendida como uma racionalização por parte do autor.

A teoria polifônica de Ducrot, em *O dizer e o dito* (1987), contrária à tese de unicidade do sujeito, estabelece que o sujeito que produz psicofisiologicamente o enunciado e aquele que diz 'eu' ou/e origina os atos ilocutórios não são obrigatoriamente o mesmo. Nesse sentido, poderíamos pensar a literatura de J. Conrad como uma tentativa de o autor levar o seu interlocutor a transformar suas opiniões, mesmo que de modo implícito, graças, nesse caso, a princípios que o leitor reconhece. Por exemplo, HD tem sua narrativa em torno de um enunciado que remete a outros enunciados (uma ação exterior). Portanto, a participação do leitor é valorizada, no sentido em que J. Conrad faz com que a sua literatura ludibrie a sua autocriação. Por isso, tem a necessidade de aproximação, no sentido de inspiração, mas também tem a necessidade do distanciamento. Outra possibilidade é o estudo a partir dos postulados teóricos defendidos por Iser (1996), em *O fictício e o imaginário*. Em linhas gerais, para o autor, não se deve considerar a autobiografia como a descrição de um fato retrospectivo que a pessoa real faz de si e de sua própria existência, com ênfase, principalmente, em sua vida individual e, em particular, na história de sua própria personalidade. No entanto, ponderamos a ideia da existência, em textos ficcionais, de uma tríade: real, fictício e imaginário — e o leitor, como é a intenção apresentar, durante o processo de decodificação e interação com o texto, pode recuperar, a partir dos fatos narrados, essa linha de interpretação e convergência.

As relações intertextuais entre a vida pessoal do autor e a sua ficção fazem convergir os limites entre o real empírico e o imaginário. Ademais, em outra obra, *Tufão* (T), no prefácio da edição de 1919, J. Conrad comenta a respeito da relação da sua experiência pessoal com as histórias que seguem no mesmo volume. Para ele, a experiência, nesse caso, não necessariamente tem a ver com a história. Vejamos: "[...] a questão principal é o que o escritor fez da sua oportunidade; e cada uma delas responde a essa questão por si só [...]. E cada uma destas histórias, para significar algo, deve justificar a si mesma da maneira que lhe é própria à consciência de cada leitor consecutivo" (T, 1997, p. 06). Portanto, como resposta compatível, temos o fato de que a obra literária é indissociável de um gesto interpretativo. As lacunas interpretativas não podem ser estabelecidas de modo definitivo, afinal: "Os textos não podem ser entendidos como sistemas fechados. Pelo contrário, os vazios que os abrem são condição para que haja resposta e não simples repetição, intensificação ou desenvolvimento" (LOPES, 2016, p. 18).

Esses vazios materializam a palavra e imprimem formas abstratas que possibilitam diferentes interpretações. Além disso, entendo que a semântica e o modo do discurso do narrador Marlow, em HD, se entrelaça com o discurso de outros personagens; isso faz com que ocorra o entrecruzamento das diferentes vozes concatenadas por J. Conrad nesta narrativa, essas falas ecoam e produzem uma gama de possibilidades semânticas, em outros termos, a disposição dos personagens de HD e LJ, atuando principalmente como signos, está condicionada a uma narrativa extremamente rica de possibilidades de significados (BAKHTIN, 2015, p. 197). Os veios de abordagem, os discursos e essa característica são elementos interligados, pois as interações são paradigmáticas de um modelo de crítica em que a desfaçatez se apresenta como condição para a sobrevivência, especialmente de Marlow de HD. Em um contexto mais amplo, podemos pensar que essa direta ligação com a pluralidade de sentidos que são produzidos pelo ato do relato de Marlow no rio Tâmisa, a respeito de acontecimentos no rio do Congo, o coloca no mesmo patamar de figuras como Dom Quixote, Julien Sorel, Emma Bovary, pois esse personagem é uma figura que poderia muito bem-estar está associada à

> temas e as ideias (o idealismo, a ambição, o sentimentalismo romanesco, a hipocrisia, o sonho criativo e a utopia) cujo impacto pragmático se confirma por meio de conexões sintáticas e semânticas com outras personagens da mesma narrativa e, por relação intertextual, de outras obras ficcionais (REIS, 2018, p. 392).

Sabemos que Dom Quixote é um "idealista"; Emma Bovary, inconformada com o cotidiano mesquinho e com a falsa moralidade; Julien Sorel, por questões de classe e por estar indignado é capaz de promover vingança. Em nosso caso, Marlow, em HD, principalmente, mas em outros casos também, prefere agir com uma desfaçatez que, por assim ser, cria com o enredamento da sua história a mais pura plurissignificação de sentidos interpretativos, como mostro na Introdução com exemplos em LJ.

J. Conrad nos permite pensar que o significado da palavra personagem pode se distanciar do sentido de coerência psicológica ou descrição de caráter, mas "[...] a linguagem é uma das constantes temáticas da obra literária [...]" (TODOROV, 2006, p. 21). Esse é o ponto. Possivelmente, uma semelhança entre *Madame Bovary* e HD encontra-se no distanciamento que há entre os autores dos seus respectivos protagonistas. Basicamente, poderíamos ser levados a pensar que não há interferência dos autores nesses dois romances, nem psicologicamente, nem moralmente, pois ocorre apenas descrição dos fatos. Contudo, nesse romance, Flaubert não julga o narrador; por isso ele foi julgado no tribunal. Madame

Bovary escapa da perspectiva apologética moralista. Para Lubbock, em *A técnica da ficção* (1976, p. 44), "assim que mencionamos os princípios da arte, precisamos estar preparados para medir-nos com Flaubert". Analiticamente, Lubbock é exaustivo. Ele tem uma percepção quase científica e a capacidade de analisar o tratamento sem perder um só elo. Para exemplificar, Lubbock tem uma consciência aguda com relação à ideia das vozes, em grande medida, a voz do narrador que eventualmente emula ou reproduz as vozes de outros. Nesse caso, não existe impessoalidade absoluta; sempre temos filtros e a voz nunca desaparece. Quando isso ocorre, é uma estratégia do próprio narrador. Assim, a voz implica no portador dessa voz, ou seja, alguém que está dizendo:

> Estes são os recursos familiares do narrador, que toda a gente costuma usar. É tão natural aproveitá-los que, se não tentarmos propositadamente para os artifícios do escritor, assinalando-os quando ele passa de um para outro, mal notamos a mudança. Ele conta uma história da maneira comum, a maneira óbvia e descontraída. Na realidade, porém, essas variações representam diferenças fundamentais de método [...] A famosa "impessoalidade" de Flaubert, e dos que são como ele, reside na dose maior de tato com que expressam seus sentimentos – dramatizando-os, encerrando-os numa forma viva em lugar de expô-los diretamente. [...] Trata-se de uma questão de método. Às vezes o autor fala com a própria voz, às vezes fala através de uma personagem (LUBBOCK, 1976, p. 49-50).

Já em HD, podemos também aproximar a descrição de Marlow sob a forma de impressões de quadros sequenciais (MADOX, [1924], p. 183). Essas impressões são fáceis de serem verificadas, por exemplo, na metáfora da neblina (ao amanhecer, o barco encontra-se ancorado em uma determinada parte do rio): "à semelhança de um desses halos enevoados que às vezes são tornados visíveis pela iluminação espectral do luar" (CONRAD, HD, 1995, n.p.).[299] E, então, Marlow se prontifica a contar a sua história: "Ninguém se deu ao trabalho de resmungar e, neste instante ele disse, muito devagar — "Eu estava pensando em tempos muito antigos, quando os romanos'"[300].

O significado dessa história, no entanto, encontra-se no halo de luz, não no seu centro, mas em suas próprias palavras. Desse modo, jamais ouvimos "explícita" a voz do autor. No trecho acima destacado, ao usar o recurso das aspas, podemos perceber que o autor deixa claro a complexidade do seu romance. Nesse caso, há uma história sendo contada paralelamente, dentro de uma outra história, "e, neste instante ele (Marlow) disse, muito

---

[299] "[…] in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by spectral illumination of moonshine. His remark did not seem at all surprising. It was just like Marlow. It was accepted in silence".

[300] "No one took the trouble to grunt even; and presently he said, very slow — 'I was thinking of very old times, when the Romans". *Ibidem.*

devagar",[301] diz o narrador ouvinte. Assim temos a história vivida e a narrada. Em outros termos, mais precisamente, Marlow, a todo o momento é introduzido pelo narrador que ouve a sua história e, nesse processo, fica evidente que a história que chega até nós deriva especialmente de um filtro alimentado pela experiência do autor, como deixa claro o professor Robert Hampson (1995) na introdução de HD para a edição da *Penguin Books*.

No texto *Conrad and Modernism,* Graham também afirma que a "[...] presença pragmática e observadora do olhar realista sempre persiste em J. Conrad, mesmo quando em muito de sua tendência [...] é transmitir a ideia de um efeito de sonho subjacente, que erode a solidez normal/usual do mundo" (GRAHAM, 1996, p. 2014)[302]. Esses elementos, da mesma forma que aproximam o autor do realismo do século XIX, o levam ao encontro do impressionismo de poucos anos depois, especialmente pela narrativa atomizada, quase onírica. O que me faz lembrar do pintor inglês, William Turner, considerado um dos predecessores da modernidade na pintura, em função dos seus estudos sobre cor e luz. Ele foi conhecido por pintar paisagens imaginativas e imagens marinhas tumultuosas e frequentemente violentas, o que, em certa medida, lembra a literatura de J. Conrad e também, por que não, dos romances *leves* de aventura que alimentavam o sonho romântico de Jim, como pincelei na Introdução desta tese. No Anexo E podemos conferir o "*O pôr do sol*", cujo estilo oscila entre o romantismo e o impressionismo e, por isso, na minha opinião, provoca uma sensação hipnótica, imersos na história atomizada de HD, pois a imagem do quadro observada desse modo, além de sugerir pela imaginação a proximidade com o texto e pela sua oscilação de estilo, também nos lembra das influências prováveis de que J. Conrad dispunha, no seu tempo, para observar no campo das artes.

> Aceitamos sem muito protesto o estigma: "Impressionistas" que foi lançado sobre nós. Naquela época, os impressionistas ainda eram considerados pessoas más: ateus, vermelhos, usando gravatas vermelhas para assustar os chefes de família. [...] Nós, por sua vez, se desejamos produzir em você um efeito de vida, não devemos narrar, mas transmitir [...] impressões (MADOX, [1924], p. 183).[303]

---

[301] "[…]; and presently he said, very slow. *Ibidem.*

[302] "The presence of a pragmatic, observing, realist's eye always persists in Conrad, even when so much of his tendency, as in 'Heart of Darkness' and *Victory,* is to convey the underlying dream-effect that erodes the normal solidity of the world".

[303] "We accepted without much protest the stigma: "Impressionists" that was thrown at us. In those days Impressionists were still considered to be bad people: Atheists, Reds, wearing red ties with which to frighten householders. But we accepted the name because Life appearing to us much as the building of Mr. Slack's greenhouse comes back to you, we saw that Life did not narrate, but made impressions on our brains. We in turn, if we wished to produce on you an effect of life, must not narrate but render [...] impressions".

Haveria em HD uma espécie de enclave de precisão, um enquadramento estético. Isso porque a sua forma narrativa incide tanto em um realismo quanto em um impressionismo. Então, em Flaubert, temos o início do realismo do século XIX. Em J. Conrad, o realismo se mistura ao impressionismo. Desse modo, entendemos que HD também representa ou enfatiza o seu próprio tempo histórico, pois o tempo é cínico em todos os fins: é simbólico do tempo alargar a coesão entre o cinismo e o realismo a partir das bases. Esse personagem [Marlow], de modo complexo, representa o cinismo em ação e linguagem.

Eventualmente, personagens como Emma Bovary e Marlow apresentam certo psicologismo em suas relações com o mundo, o que corrobora um aspecto de influência do autor do primeiro romance no segundo, afinal, o psicologismo ao qual me refiro tem ligação com a ideia de que eles se encontram sob a tutela de uma verificação do mundo. No caso de Marlow, esse procedimento torna-se a base para a sua indiferença. Desse modo, J. Conrad, em linhas gerais, por ser influenciado por Flaubert, carrega certo psicologismo em sua narrativa. Em termos um pouco mais práticos, no entanto, também apresenta uma literatura que não deixa de estar comprometida com o real. Destarte, há o engajamento político por parte de J. Conrad[304], John G. Peters, no prefácio para o livro *Cambridge Introduction to Joseph Conrad* evidência a obscuridade da criminalidade de que, enquanto marinheiro, o autor foi testemunha[305].

***

Muito embora a noção de ironia ocorra frequentemente nas críticas às obras de J. Conrad, sob o mesmo ponto de vista sabemos que pouco esforço tem sido feito para discutir tanto as possibilidades interpretativas quanto as diferentes categorias de ironia nos seus escritos, sobretudo nos estudos em língua portuguesa. Para alguns críticos, as estratégias de escrita de J. Conrad correspondem a elementos interpretativos que se desdobram em afirmações errôneas. Mas, vale dizer, que se Marlow recorre a um tom irônico, esse tom, como alerta Hillis Miller, no seu livro *A Ética da leitura*: "é uma defesa, é também, sem querer, uma forma de participação"[306].

Por outras palavras, Lima (2003, p. 192), citando o italiano Renato Oliva, diz: "J. Conrad é o campeão da ambivalência, empregada como arma política, pois lhe serviria para

[304] MOÍSES, 2004, p. 379-80
[305] PETERS, 2096, p. 02-18 *passim*
[306] MILLER, 1995, p. 214-215, *passim*.

esconder sua própria posição diante das ações dos personagens". Em virtude disso, a literatura de J. Conrad está para além da ironia. Alguns de seus personagens apresentam outro lado de uma consciência que é falsa e esclarecida. Essa razão duplicada perpetua -se pelo eufemismo, ou melhor, pelo cinismo cujo fim é escamotear a possibilidade de uma denúncia aberta aos sistemas de exploração colonial. Em HD, os encobrimentos são constitutivos de uma cultura mentirosa, por isso, faz-se necessário colocar em evidencia os aspectos da construção do texto para identificar que é por meio do tom de brandura que a mentira se perpetua. Mesmo diante do que vê, Marlow diz que o procedimento não passava de "nobre e justo", como indica a tradução de Fábio Cyrino, por exemplo (CONRAD, HD, 2011, p. 108).

Entendemos que, enquanto branco, Marlow é impulsionado somente pelo interesse próprio, pois ele se coloca distante dos fatos ocorridos no rio Congo durante a sua narração em outro rio, o Tâmisa. Isso marca a querela entre o criminoso e o cínico moderno. Com relação ao último, por meio da racionalização da sua situação, ele pode enxergar a gravidade do ato, no entanto, ainda permanecer distante. Em outros termos, a sua atitude é de distanciamento teórico e estético (NIEHUES-PRÖBSTING, 2007, p. 382).

> Frequentemente, o agente branco excedia em muito em crueldade o bárbaro que executava suas comissões. Constantemente, também, o europeu empurrava o negro de lado e agia como torturador e carrasco. Por norma, porém, a relação era como afirmei, *os ultrajes sendo realmente cometidos pelos capitães, mas com a aprovação* e, muitas vezes, na presença de seus *empregadores brancos* (DOYLE, [1909], p. 24, grifo nosso).[307]

Com efeito, compreende-se que HD, além de ser uma resposta à situação histórica mais ampla cujos traços centrais estamos apresentando em nossas reflexões, têm ligações profundas com um evento histórico específico, o qual Doyle deixa bem claro no seu livro *The Crime of Congo*. Trata-se do imperialismo no século XIX no continente africano. Por outras palavras, esse romance pode servir para nos clarificar a afirmação que diz que nos tempos modernos ocorre uma inversão do real sentido do termo cínico. A partir disso, é necessário verificar em que lugar nesse romance podemos encontrar propriamente as justificativas pelas ações dos colonizadores diante do evidente estado de criminalidade e genocídio.

Tudo ocorre à gerência ou *aprovação* de alguém: "[...] pareceu-me incluir na sociedade de seu exaltado dever", em inglês, […] *seemed to take me into partnership in his*

---

[307] "Often the white agent far exceeded in cruelty the barbarian who carried out his commissions. Often, too, the white man pushed the black aside, and acted himself as torturer and executioner. As a rule, however, the relationship was as I have stated, the outrages being actually committed by the capitas, but with the approval of, and often in the presence of, their white employers".

exalted trust (CONRAD, HD, 1995, n.p.).[308] Essa é, nesse caso, uma das justificativas de Marlow quando descreve sua visão de seis negros acorrentados entre si "equilibrando pequenas cestas cheias de terra em suas cabeças".[309] Em J. Conrad, o cinismo pode ser percebido por meio da linguagem representativa da instituição que engendra a exploração no Congo africano. Desse modo, podemos traduzir o cinismo moderno como o mero fingimento, a desfaçatez, a indiferença e a falta de escrúpulos. Este cinismo é amoral, egoísta e manipulador. Para efeitos gerais, a falsa consciência (como a de Marlow) quando no domínio das relações reificadas é incapaz de abarcar o conjunto das estruturas que são reflexos determinados de uma causa histórica. "Nunca se pode dominar o processo irônico, nunca reconhecer ou ficar acima de sua finitude: "A ironia é a consciência clara da agilidade eterna, de um caos infinitamente abundante" (COLEBROOK, 2004, p. 67). Nesse caso, a crítica atua como leitura da realidade, ou melhor, uma leitura que se distancia da prática literal, pode colocar em cena os mecanismos responsáveis pela produção de sentido de tal leitura que, ao contrário, pressupõe a inocência de um leitor desprovido ou armado de ideologias e de dispositivos de conhecimento formais relacionados à construção do próprio texto analisado, visando, sobretudo, à relação do autor e do objeto (ROUDINESCO, 1988, p. 400) com o leitor, valorizando sem sombras de dúvidas, a percepção estética desse último sobre o objeto. Portanto, diante desse quadro, a fim da busca de sentido contida nas entrelinhas do texto de HD, é possível verificar as relações de reificação presentes por detrás das entrelinhas de Marlow, ou melhor, as relações subentendidas nesse texto que coisificam a ponto de reduzir seres humanos do continente africano a mercadorias.

> O cinismo pós-moderno, ou a recusa de qualquer força ou valor além do sistema de troca, é ao mesmo tempo uma característica do capitalismo e, nas teorias da ironia pós-moderna, frequentemente apresentada como destruidora do capitalismo. A possibilidade e conveniência dessa ironia pós-moderna será o assunto do próximo capítulo (COLEBROOK, 2004, p. 149)[310].

No mundo apresentado por Marlow, em sua versão miniatura, vemos que tudo pode ser trocado por tudo desde que se tenha dinheiro; um mundo que tem precisamente na forma mercadoria a sua categoria pivô. Por isso ele universaliza o dever e ignora valores que consideramos fundamentais e por artifícios retóricos pode privar do poder de distinção entre a

---

[308] "[…] seemed to take me into partnership in his exalted trust".
[309] "balancing small baskets full of earth on their heads". *Ibidem.*
[310] "Postmodern cynicism, or the refusal of any force or value beyond the system of exchange, is at once a feature of capitalism and, in theories of postmodern irony, often presented as disruptive of capitalism. The possibility and desirability of this postmodern irony will be the subject of the next chapter".

literariedade do enunciado e o sentido presente no nível da enunciação. Para lembrar: "Então, *a menos que eles engolissem o próprio arame*, ou fizessem anzóis para conseguirem peixes, não vejo o que seu *salário extravagante* poderia ser bom para eles" (HD, 1995, n.p., grifo nosso).[311] Com o negrito, temos a adjetivação irônica da palavra "salário". Portanto, a ironia se faz presente tanto na literariedade do enunciado: "[...] a menos que eles engolissem o próprio arame [...]", quanto no próprio sentido da enunciação.

> Por um lado, falar é adotar uma postura e um estilo, dizer que algo existe. Por outro lado, tal ditado ou posição só poderia fazer sentido, ou ser uma posição, se fosse articulado contra o que não é. Alguém está realmente falando ou dizendo algo se o que é dito é o que deve ser verdade? Um enunciado tem força ou fala apenas na medida em que é o que já não foi assumido (COLEBROOK, 2004, p. 162)[312].

Em outras palavras, a estrutura do cinismo é paradoxal. Seu problema não é somente de ordem moral, mas também de um padrão de racionalidade. Nesse caso, lei e transgressão caminham conjuntamente e, por isso, a denúncia não pode mais servir para desqualificar os paradoxos dos discursos falsos e legitimados como verdadeiros. Nesse sentido, encontraremos uma verdade da verdade como afirmação paradoxal de que a vontade inicial de todo o ser é enganar[313]. Mais precisamente, os representantes do cinismo moderno usam de autoironia como parte do discurso. Por isso, qualquer crítica já se encontra internalizada por eles e, na maioria das vezes, eles são moralistas hipócritas: "[...] não vejo o que seu salário extravagante poderia ser bom para eles"[314]. Portanto, suas ações são contraditórias e maculadas minuciosamente com um aspecto negativo que pouco pode contribuir para a vida. Essa racionalidade pode ser pensada como alternativa ou tentativa de modo de vida que busca superar a crise de legitimidade, pois o fracasso do ideal da razão é o responsável pela fragmentação de suas formas de vida, antes sustentadas na ideia de que esse ideal pressupunha, por ele mesmo, respostas às mudanças sociais da modernidade. Como podemos verificar, a modernidade é a responsável por trazer consigo o paradoxo da consciência falsa e esclarecida, pois nela temos uma mistura de forças que tanto escravizam como libertam. HD, nesse caso, emite uma mensagem de mão dupla, pois Marlow condiciona essa força

---

[311] "So, unless they swallowed the wire itself, or made loops of it to snare the fishes with, I don't see what good their extravagant salary could be to them".
[312] "On the one hand, to speak is to adopt a position and style, to say that something is. On the other hand, such a saying or position could only make sense, or be a position, if it is articulated against what it is not. Is one really speaking or saying anything if what is said is what must be true? An utterance has force or speaks only to the extent to which it is what is not already assumed".
[313] *Ibidem*, p. 98.
[314] "I don't see what good their extravagant salary could be to them". CONRAD, HD, 1995, n.p.

biunívoca. É fato que Marlow denúncia procedimentos que são absolutamente questionáveis, mas também a sua história gera o efeito de proteção, tanto para ele quanto para o autor. Com tal característica, ele apresenta a "*força* dupla de todos os dizeres" (COLEBROOK, 2004, p. 162, grifo da autora).

Portanto, nesse fluxo contínuo de ponderações feitas até aqui, consideramos que as várias multifaces desse personagem fazem dele um veículo perfeito para que a ironia se desdobre, principalmente pela sua condição de expectador, tanto pela perspectiva particular do povo do Congo, na África, quanto pela cultura representada por uma narrativa fundada em contingência etnocêntrica, pois ela joga uma luz indisfarçadamente irônica — luminescência, aliás, imaginativa o suficiente para nos fazer especular sobre a dicção, a entonação e a posição de Marlow e de outros personagens conradianos, de modo a entender o processo de escrita do autor como consciente e, por isso, representativo do falso Esclarecimento. A seguir, por meio das ambivalências primordiais da narrativa de J. Conrad, poderemos verificar o papel representativo de uma consciência paradoxal em outro personagem de HD, Kurtz. Kurtz é a configuração autônoma do espírito humano; ele expressa espiritualmente a sua experiência pelo domínio que exerce no posto, o que manifesta uma unidade entre sua vida e seu pensamento.

3 A AMBIVALÊNCIA ESSENCIAL DA NARRATIVA CONRADIANA

> ‘Repita-as’, ela murmurou com voz amargurada. ‘Quero... quer alguma coisa... alguma coisa – com que... com que viver.’ Eu estava a ponto de gritar para ela: ‘Não está ouvindo?’. O crepúsculo as estava repetindo num sussurro persistente em toda a nossa volta, num sussurro que parecia engrossar ameaçadoramente como o primeiro sopro de um vento formado. ‘O horror! O horror!’ ‘Sua última palavra – para viver com ela’, ela insistiu. ‘Não entende que eu o amava... o amava... o amava!’ Eu me recompus e falei pausadamente. ‘A última palavra que ele pronunciou foi... seu nome.’ Ouvi um suspiro leve e então meu coração emudeceu, quase parou, com um grito exultante e terrível. ‘Eu sabia – eu tinha certeza!’... Ela sabia. Ela tinha certeza.[315]
>
> *J. Conrad*

Na cena inicial de HD, na extraordinária tradução de Celso Mauro Paciornik (2002), há um grupo de homens a bordo de um navio inglês ancorado no rio Tâmisa, na Inglaterra. Esse grupo inclui um advogado, um contador, um diretor de empresa, que é possivelmente o capitão, e um sujeito sem profissão específica, apresentado como Marlow. Além desses, temos o narrador da história que não é apresentado pelo nome.

Enquanto aguardam a oportunidade para partir, Marlow faz considerações sobre a atmosfera obscura da cidade de Londres. Isso nos dá a impressão de que além do narrador, os outros que ali estavam não compartilhavam com estima as palavras articuladas por Marlow. A partir desse ponto, temos o relato da experiência pessoal de Marlow como um marinheiro de água doce no coração africano, mais precisamente, no rio do Congo, fato que lhe proporcionou a primeira visão do terrível processo de colonização. Esse protagonista começa a relatar sobre a história que o levou a conhecer o lendário, brilhante, e louco Sr. Kurtz, tornando-se o narrador principal até o final da narrativa.

Kurtz é um personagem obsessivo e louco, por ter essas características, a sua procura é designada a Marlow pela empresa de exploração de marfim nos confins do Congo. Em linhas gerais, Kurtz muda o parâmetro do que é certo e do que é errado. Ele é o representante do posto que produz mais lucros para a companhia, entretanto, seus métodos não são nada convencionais. Dessa maneira, ele não mede ações para que o seu trabalho gere lucros; com

[315] CONRAD, 2002, p.113.

suas ações violentas ele gera animosidade, fato que faz com que ele seja procurado por Marlow. Kurtz parece negar a sua cultura e seus relativos modos de representação, devido ao contato que teve com a letífera e arcaica realidade da floresta. Para Costa Lima, "Acusá-lo de aculturação, como seus inimigos o faziam (canibalizá-lo; danças eróticas engendradas por ele) é o mesmo que torná-lo objeto da representação possibilitada do seu etos branco" (LIMA, 2003, p. 225).

Esse personagem não pode se auto reconhecer, pois o seu senso de distinção entre o certo e o errado encontra-se deteriorado. "Afinal o todo - *in totum* - é rompido com as regras de permissão e proibição que demarcam uma cultura"[316]. Nesse sentido, Costa Lima nos mostra que a "contabilidade burguesa, obrigava a seus praticantes a encarar quaisquer fatos". Assim vemos que o desvio de Kurtz na selva onde se encontrava é objetado por um procedimento automatizado. Desse modo: "o desvio culpabiliza, o automatismo oficializa a conduta legalizada"[317]. Em HD, o avanço das civilizações desencadeia a violência e o horror físico e faz com que o branco, não obstante, não perdoe ou muito menos tenha arrependimento do projeto neocolonialista de que faz parte. Seu etos deteriorado de seu valor, em contato com um território desconhecido, faz com que esse sujeito europeu também se veja entre os dominados e os dominadores, pois mesmo demandando em um mundo estranho, ele não pode entendê-lo. Assim, a supressão idealista dos costumes dos selvagens e a ideia de altruísmo desfazem-se com exploração e genocídio.

Em outras palavras, é como se as nações europeias usassem de um manto sagrado e ideológico com o qual missionários embrenham-se nas matas com a desculpa de que a palavra de Deus seria levada àqueles selvagens. Tal manto sagrado, dessa missão altruísta e civilizatória, pelo contrário, tem como finalidade acabar com o tráfico de escravos, levando "a luz" da civilização europeia às "trevas" da barbárie. A Europa, em sua forma usual, faz prevalecer o domínio do medo ante a vida; o seu manto sagrado legitima a repressão e o horror denunciados por Kurtz. Mas com o relato de Marlow, vemos que o processo destrutivo é inevitável, quase natural, e nele estão inclusos seres civilizados (colonizador) e bárbaros (colonizados). O primeiro é submetido ao isolamento moral, o que pode levá-lo à corrupção. O segundo é surpreendido pelo processo desencadeado pelo primeiro, como é o caso de Kurtz, que eventualmente, ao se ver fora da vigilância incessante dos seus superiores, opta por agenciar o horror.

---

[316] *Ibidem*, p. 225-6.
[317] *Ibidem*, p. 226-7.

No ano de 1973, Northrop Frye, em *Anatomia da Crítica* nos dá indicações de como a literatura não incide numa série de obras individuais, mas sim num conjunto integralmente coeso de formas. A partir da leitura destes ensaios é possível pensar que em HD, por exemplo, não temos diretamente um "vingador" que constituirá a "catástrofe" (1973, p. 205) do personagem Kurtz, mas temos o protagonista Marlow a serviço da companhia que age como se fosse, embora não possamos tomá-lo como tal, pois vemos que apesar de ele estar a serviço de uma tentativa de promoção de um suposto equilíbrio no ambiente caótico de Kurtz, a sua ação, não podemos negar, é integrada a serviço de algo que está acima dele, desnecessário dizer que nesse caso, a companhia europeia empregava tanto a ele, quanto a Kurtz.

A "fonte do efeito trágico", a partir de Aristóteles, deve ser buscada no *mȳthos* trágico ou na estrutura do enredo para que, assim, os pontos mais proeminentes do enredo e das personagens possam ser focalizados. Para Frye: "Na mais elementar de suas formas, a visão da lei-*díke* opera como uma *lex talionis* ou vingança. Sendo assim, o herói provoca animosidade, ou herda uma situação de animosidade, e a volta do vingador constitui a sua catástrofe [...]"[318]. Desse modo, a catástrofe de Kurtz estaria diretamente ligada ao seu momento derradeiro, no qual ele sussurra: "O Horror! O Horror!". Os atos de Kurtz e sua tirania como meio para conseguir mais marfim o afastam de qualquer ideia moral, mas, de certo modo, também o conectam com a ideia de que na tragédia, a consequência do ato, da atitude e da ação para o herói é inevitável. Assim, em Kurtz, a falta de conhecimento para discernir o certo do errado constitui a sua *hamartia* e o impede de agir corretamente. Nesse sentido, para Frye a "[...] tragédia é inteligível porque sua catástrofe se relaciona plausivelmente com a situação. A ironia isola da situação trágica o senso de arbitrariedade, de ter a vítima sido infeliz, escolhida ao acaso ou por sina, e de não merecer o que lhe acontece [...]"[319].

Outra hipótese é a de que Kurtz recai na teoria interpretativa da tragédia; em outros termos, na "violação da lei *moral*". Nas palavras de Frye, "a grande maioria dos heróis trágicos possui *hibris,* um ânimo soberbo, apaixonado, cheio de obsessão ou de arrojo, que acarreta uma queda moralmente inteligível". Desse modo, Kurtz é o "agente precipitador" de sua catástrofe.[320]Nesse sentido, vemos que a livre escolha desse herói para praticar o horror no posto que lidera é claramente impulsionada pela sua *hybris* carregada de "obsessão" pelo marfim, da mesma forma que sua paixão pelo ambiente selvagem é alimentada pelo seu

[318] *Ibidem*.
[319] *Ibidem*, p. 47.
[320] *Ibidem,* 207-208 *passim.*

ânimo suntuoso que o leva ao domínio da situação do ambiente no qual se encontra, ao passo que a sua *hamartía*, em termos aristotélicos, é humana, não divina, como acontece com os clássicos heróis trágicos. Porventura, sob esse ponto de vista, pode-se pensar se Kurtz, nesse caso, poderia ser considerado em si, um "sofredor inocente" (FRYE, 1973, p. 210).

Pensando na tragédia como uma "imitação do sacrifício" no decorrer do processo estético que envolve a relação do leitor com a obra de J. Conrad, a partir de Frye, pode-se compreendê-la como "[...] uma combinação paradoxal de uma terrível sensação de justiça (o herói tem de cair) e uma compadecida sensação de injustiça (é péssimo que ele caia)". Diante disso, a vontade de Kurtz para dominar, em certa medida, é "embriagada por sonhos". Isso resulta em um choque com a realidade da própria empresa que o emprega. Assim, a falha de Kurtz parece estar intrinsecamente ligada à sua própria condição, enquanto branco europeu a serviço de uma empresa na imensidão de um país ainda inexplorado na África Central. Então, percebe-se que a *hamartía* aristotélica faz com que exista um "ensejo de liberdade" de um lado, e a "consequência inevitável" de outro. Kurtz é o herói incapaz de se dar conta disso. Ele está tomado por uma febre em sua própria condição de isolamento. Antes de sua morte, o romance apresenta, em certa medida "um momento de vertigem", pois é "quando a roda da fortuna começa seu inevitável movimento cíclico para baixo". Portanto, é devido ao frenesi de sua *Hybris* que o herói se autoilude e, a partir disso, "uma dialética inexorável começa a agir, separando a veleidade divina da realidade humana". [321]

Então, entendemos que a figuração de Kurtz se faz por suas ações o conduzirem a morte, imortalizando os seus feitos. Marlow, todavia, opta pela mentira:

> Repita as', ela murmurou com voz amargurada. 'Quero... quer alguma coisa... alguma coisa – com que... com que viver.' Eu estava a ponto de gritar para ela [...]. [...]'O horror! O horror!' 'Sua última palavra – para viver com ela', ela insistiu. 'Não entende que eu o amava... o amava... o amava!' Eu me recompus e falei pausadamente. 'A última palavra que ele pronunciou foi... seu nome' (CONRAD, HD, 2002, p.113).

Assim, com o embuste de Marlow, Kurtz é santificado, tanto pela perspectiva da sua noiva quanto pelo ponto de vista europeu, branco e colonizador. Asim, temos o desvio do olhar ocidental de sua própria maldade. HD não representa uma alegoria do que seria o ocidente explorador (DOYLE, [1909]), pois é a própria literatura e o seu uso mítico por meio dessa *technè* concatenada por J. Conrad. Em um sentido mais amplo, podemos pensar que J. Conrad, através de uma obliquidade narrativa e uma tensão intelectual, faz surgir em HD uma

[321] *Ibidem,* p. 209-2011, *passim*.

contradição entre dois polos: de um lado, a crença do autor na ordem, no dever e na solidariedade e, de outro, a sua percepção intuitiva, mais como uma obsessão ou um sonho do que uma crença consciente, de algum caos primário que nega toda ordem, dever e solidariedade. "Isso corrói Marlow, que sucumbe à 'morte', que está presente em sua mentira para a Pretendida" (GRAHAM, 1996, p. 215).[322]

Kurtz não pode ser tomado como uma metáfora disfarçada por parte do autor de modo a significar outra coisa, senão o horror da Europa com a política de exploração e justificativas pautadas em falácias. Nesse caso, Kurtz é tomado como uma configuração autônoma do espírito humano, pois ele expressa espiritualmente sua experiência no domínio do posto. Assim, a realidade apresentada sobre esse personagem é intrínseca, e com isso manifesta-se uma unidade de sua vida e do seu pensamento.

"O Kurtz falava. Um clamor! [...] a profundidade disso se mantinha [...] até o fim. Que continuar a viver às forças para ocultar nas [...] pregas da eloquência as trevas de seu coração. E como lutou [...] seu [...] pensamento envenenava-se [...] com imagens de [...] riqueza e fama [...]".[323] HD atinge um "amargo realismo" (FRYE, 1973, p. 163). Para isso, basta lembrarmos da forma de pagamento: "eles engolissem o próprio arame".[324] Nessa história, Kurtz paira como uma sombra.[325] Essa sombra é insaciável, obscura. Mais do que a noite, ela está envolta nas dobras de uma deslumbrante eloquência. Além disso, sua sombra é repleta de uma espécie de brilho resplandecente e, por isso, causa terror à realidade: "Tive-o à minha frente vivo, mais vivo do que nunca — de magnífica aparência sombria, de uma assombrosa realidade, a mais negra sombra, além da própria noite e por sua vez, nobremente submersa nas dobras de uma admirável oratória".[326] Assim, Kurtz é tomado como uma "espécie de emissário da luz"[327]. Por outras palavras, Frye (1973, p. 205) diz: "[...] Os que atraem mais devoção de outros são os mais hábeis em sugerir a seu modo que não necessitam dela".

Marlow observa: "entre formas colunares confusas de escuridão intensa, mostrou a posição exata do acampamento onde os adoradores do Sr. Kurtz estavam mantendo sua vigília

---

[322] "It erodes Marlow, who succumbs to the 'death' that is present in his lie to the Intended".

[323] "Kurtz discoursed. A voice! a voice! It rang deep to the very last. It survived his strength to hide in the magnificent folds of eloquence the barren darkness of his heart. Oh, he struggled! he struggled! The wastes of his weary brain were haunted by shadowy images now — images of wealth and fame revolving obsequiously round his unextinguishable gift of noble and lofty expression. My Intended, my station, my career, my ideas — these were the subjects for the occasional utterances of elevated sentiments". CONRAD, HD, 1995, n.p.

[324] "So, unless they swallowed the wire itself […]". *Ibidem.*

[325] "The shade of the original Kurtz". *Ibidem.*

[326] "He lived then before me; he lived as much as he had ever lived—a shadow insatiable of splendid appearances, of frightful realities; a shadow darker than the shadow of the night, and draped nobly in the folds of a gorgeous eloquence". *Ibidem.*

[327] "Something like an emissary of light". *Ibidem.*

inquieta”.[328] Dito de outro modo, além desses elementos, HD apresenta outros como o oráculo, o que denota premeditação, tal qual ocorre na tragédia grega do que virá acontecer. Marlow, nesse caso, antes da viagem, conta que visita a sede da empresa para resolver assuntos burocráticos sobre sua contratação. Ele passa por uma “[...] rua estreita e deserta na sombra profunda, casas altas, inúmeras janelas com venezianas, um silêncio mortal, grama brotando entre as pedras, arcos de carruagem imponentes à direita e à esquerda, imensas portas duplas pesadamente entreabertas”.[329] Quando Marlow sobe as escadas do maior edifício da rua, ele abre a primeira porta que encontra e se depara com duas mulheres tricotando lã preta. Como vemos, temos uma espécie de recado codificado, pois não sugere exatamente uma predição. Em seguida, Marlow encontrar-se com o médico. Nessa visita nada convencional, mais uma vez temos uma predição[330]. Marlow conta que o médico diz: ‘“No interesse da ciência, costumo pedir sempre para tirar as medidas cranianas dos que partem’”, explicou. — E quando voltam, também? perguntei. ‘— Oh! Nunca os vejo’, observou, ‘as alterações são por dentro, não sei se sabe’”.[331]

Nota-se que esses elementos destacados como oraculares em HD comportam o endossamento das ações do personagem Marlow. Por exemplo, esse oráculo legitima a sua partida. Porém, esse contato de Marlow não o faz um herói; ele dá sempre um jeito para conseguir o que quer: “Eu não teria acreditado por mim mesmo; mas, então - você vê - eu senti de alguma forma que deveria chegar lá por bem ou por mal”.[332] Essa inferência da presença do trágico em HD ocorre pela diluição da tragédia nesse romance. Na minha opinião, a tragédia em HD se esboroa em um vasto repertório de temas, pois acolhe diversas possibilidades semânticas, mesmo sabendo que isso não é exclusivo ou até mesmo uma prerrogativa desse gênero literário. Dito isso, para autores como Terry Eagleton (2013), o viés trágico do romance é algo que se consolida no final do século XIX. Esse crítico literário britânico nos diz que antes disso não há elementos trágicos no romance. Desse modo, há uma incompatibilidade do romance com a tragédia devido aos modos de representação. Para o

---

[328] “amongst confused columnar shapes of intense blackness, showed the exact position of the camp where Mr. Kurtz’s adorers were keeping their uneasy vigil”. *Ibidem.*

[329] “A narrow and deserted street in deep shadow, high houses, innumerable windows with venetian blinds, a dead silence, grass sprouting between the stones, imposing carriage archways right and left, immense double doors standing ponderously ajar”. CONRAD, HD, 1995, n.p.

[330] LIMA, 2003, p. 188-189, *passim*.

[331] “‘I always ask leave, in the interests of science, to measure the crania of those going out there,’ he said. ‘And when they come back, too?’ I asked. ‘Oh, I never see them,’ he remarked; ‘and, moreover, the changes take place inside, you know.’ He smiled, as if at some quiet joke. ‘So you are going out there”. CONRAD, op. cit. n.p.

[332] “I wouldn’t have believed it of myself; but, then — you see — I felt somehow I must get there by hook or by crook”. *Ibidem.*

crítico, essa ideia de formação do romance trágico se deve ao declínio das formas genéricas de representação que até esse período eram consideradas clássicas, afinal, o declínio da tragédia como gênero é concomitante à ascensão do romance.[333] Nesse sentido, HD apreende e comporta uma totalidade, pois seu conjunto está ligado, sobretudo, à realidade do neocolonialismo. Portanto, compreende-se que HD faz referências a uma variedade de informações, tanto linguísticas e filosóficas quanto históricas e, exatamente por isso, é uma obra que, quando entendida por esse ponto de vista incorpora a tragédia ao lugar comum. A partir disso, Kurtz quando coloca no final de seu relatório a alusão ao extermínio daqueles "brutos" parece estar aludindo aos seus poemas dos quais nada sabemos. Assim, o rabisco no final do relatório eloquente e aparentemente falacioso, lemos: "Exterminem todos os brutos".[334] Dificilmente pode ser encarado apenas como uma falácia de Kurtz, afinal, ele é um Deus para os nativos e consequentemente o herói da ação que acende (FRYE, 1973, p. 42). Além disso, ele tem poderes de expressão muito maiores do que os que o rodeiam. Portanto, o "desvio superpôs a norma que o orientara" (LIMA, 2003, p. 47).

A morte engendrada pelo chefe do posto comercial faz com que a tragicidade, no seu sentido imitativo ou fundamentalmente elevado, tenha que acontecer. Da mesma forma que na tragédia mimética "elevada", essa marca é também um fato social e moral. O "herói trágico tem de ter uma envergadura adequadamente heroica", e Kurtz o tem, "mas sua queda se complica não só com o senso de seu liame com a sociedade, mas também com o sentimento da supremacia da lei natural, ambos os quais são irônicos na referência" (FRYE, 1973, p. 43).

Aliás, J. Conrad, nesse romance apresenta palavras aparentemente vazias de significado concreto. "O horror! O horror!". Sobre esse enigma duas hipóteses são possíveis: a primeira seria que o horror estaria ligado ao sistema de exploração, ao ambiente selvagem, a liberdade que teve para seguir os seus instintos mais cruéis, enfim, ao horror que o ambiente isolado e selvagem o vitimou, proporcionando ainda a sua loucura, que resultara na obsessão pelo marfim. A segunda hipótese poderia também ser entendida como o eco do clamor de sua opacidade do seu íntimo: "e o sussurro provou ser irresistivelmente fascinante. Isso ecoou alto dentro dele porque ele estava vazio no centro".[335] No ano de 1925, T S Eliot escreve o poema *Homens Ocos*. Como epígrafe, o autor escreve, "Mistah Kurtz — he dead/A penny for the old

---

[333] EAGLETON, 2013, p. 249-279, *passim*.
[334] "Exterminate all the brutes!". CONRAD, HD, 1995, n.p.
[335] "and the whisper had proved irresistibly fascinating. It echoed loudly within him because he was hollow at the core".

Guy*"*.[336] Nesse poema, Eliot assimila o tema do sujeito oco aludindo a HD. Mais precisamente, se investirmos na intertextualidade que a epígrafe de Eliot estabelece entre o poema e HD (e as efígies de Guy Fawkes, ainda hoje queimadas em 5 de novembro, na Inglaterra), podemos entender o seguinte: os espectadores da subida de Marlow pelo rio do Congo e as cabeças exibidas ao redor do posto liderado por Kurtz são parte da representação da plateia, afinal, os tempos são duros, mas são modernos: "Nós somos os homens ocos/ Nós somos os homens vazios/ Limitados e juntos/Com cabeça vazias, cheia de vento. Ai de mim!!" (ELIOT, 1951, n.p.).[337]

Para Frye (1973, p. 218), "o horror ou desespero completo geram um ritmo difícil" na tragédia. No entanto, em HD, temos de modo pragmático alusões ao canibalismo e à mutilação e, nesse sentido, vale observar que J. Conrad concilia o seu gosto por temas "exóticos" com os artifícios para a construção de sua "arte"[338]. Parece-me que, nesse ponto, podemos pensar a questão do etos alterado, do "etos originário",[339] especialmente com relação ao seu próprio desvio, nesse caso, da reação de sujeitos europeus — brancos — como Marlow e Kurtz diante do processo de colonização e exploração[340]. Por outras palavras, percebe-se a ocorrência da "conduta automatizada". Assim, o desvio culpabiliza, o automatismo oficializa a conduta legalizada ou "o desvio da norma se confunde com a própria norma"[341]. Portanto, Kurtz ironicamente era o único que, por não seguir as regras da "exploração convencional", mais se aproximava das "metas" "humanitárias da empresa"[342] .

3.1 **Heart of Darkness e os abismos da linguagem**

> A primeira voz é a do poeta falando para si mesmo – ou não falando para ninguém. A segunda é a voz do poeta dirigindo-se a um auditório, grande ou pequeno. A terceira voz é a voz do poeta quando ele procura criar uma personagem dramática falando em verso; quando ele diz, não aquilo que pessoalmente nos diria, mas aquilo que lhe é possível dizer adentro dos limites de uma personagem imaginária que se dirige a outra personagem imaginária.[343]
>
> *Eliot, TS*

---

[336] "Kurtz: Uma moeda para o Velho".
[337] We are the hollow men/ We are the stuffed men/ Leaning together/Headpiece filled with straw. Alas!".
[338] LIMA, 2003, p. 159.
[339] *Ibidem*, p. 238
[340] *Ibidem,* p. 183.
[341] *Ibidem,* p. 226-7.
[342] *Ibidem*, p.238.
[343] Cf. ELIOT, TS. *Ensaios de Doutrina Crítica.* Lisboa: Guimarães Ed., 1997.

J. Conrad adota um narrador parcial, terno e de agudeza medíocre. Esses elementos em HD permitem a falta de clareza da história *de* "uma personagem imaginária que se dirige a outra personagem imaginária", – o narrador interposto. Para Costa Lima (2003, p. 241),

> reproduzir o que de fato sabia significava abrir a comporta que, pelo contrário, tinha de manter represada. Repetir o que, de fato, ouvira, no sussurro final do moribundo, seria denunciar a visão catastrófica que comia pelas beiras o etos comum a Kurtz, Marlow e seus leitores.

HD é a história de uma viagem em um grande rio nas profundezas de uma selva do Congo no continente africano. '"E este também', disse Marlow de repente, 'tem sido um dos lugares sombrios da terra [...]'"[344]. À primeira vista é a história da decadência ética e física de uma pessoa (Kurtz) nessa floresta, contada por outro sujeito (Marlow) enviado para encontrá-lo. O romance pinta uma das visões mais sombrias do gênio humano na literatura moderna. Sendo assim, as trevas e o meio ambiente levavam aos véus da corrupção social e, finalmente aos abismos da alma e é sobre isso que J. Conrad escreve.

> E por fim, em sua queda sutil, o sol se foi, da claridade mudou para um vermelho quase que grená, sem raios e sem calor, como se estivesse prestes a se extinguir repentinamente, acertado pela morte e pelo toque daquela escuridão que pairava sobre uma multidão de homens.[345]

Embora a maior parte da ação em HD seja ambientada nas selvas do Congo Africano, a própria história é narrada por um marinheiro a bordo de um barco de recreio na foz do Rio Tâmisa, perto de Londres. Tanto a hora do dia quanto o local são significativos. É pôr do sol; conforme a história se torna mais sombria, as imagens da escuridão se tornam cada vez mais difundidas. A noite escurece gradualmente, de modo que quando Marlow termina a sua história, já tarde da noite os seus ouvintes estão literalmente envolvidos pela escuridão. O cenário fora de Londres os colocaria ao lado da grande sede da civilização (para um romancista inglês, pelo menos) — um lugar estratégico para ouvir uma história da selva. Na verdade, para um marinheiro inglês, a foz do Tâmisa marcaria o ponto entre a luz da

---

[344] "'And this also,' said Marlow suddenly, 'has been one of the dark places of the earth.'" CONRAD, HD, 1995, n.p.

[345] "The sun set; the dusk fell on the stream, and lights began to appear along the shore. The Chapman lighthouse, a three-legged thing erect on a mud-flat, shone strongly. Lights of ships moved in the fairway — a great stir of lights going up and going down. And farther west on the upper reaches the place of the monstrous town was still marked ominously on the sky, a brooding gloom in sunshine, a lurid glare under the stars". *Ibidem.*

civilização e os desconhecidos confins da Terra. Mas, no final, Marlow deixou claro que a "escuridão" de que ele está falando tem quase tanto a ver com a cidade quanto com a selva.

No Tâmisa Marlow conta que anos antes uma empresa europeia especializada em marfim o havia contratado para restabelecer o serviço de navegação numa região inóspita e selvagem. O objetivo não demora a se tornar uma tentativa de achar um chefe de posto de exploração de marfim conhecido como Kurtz, um ser humano pouco comum, ex-jornalista, pintor e cientista eventual com ideias "progressistas" para "civilizar" os selvagens. Ele (Kurtz), por isso, também é representado como o maior comerciante de marfim da região do Congo.

O ponto a se observar é que a história é embrandecida através de um narrador interposto. Como personagem recorrente, entendo que Marlow de modo eloquente aparece como um contador de histórias. Essa história não é contada apenas sob seu ponto de vista, pois como dissemos, há também o narrador interposto que faz a função de apresentar Marlow e os outros personagens. Virginia Woolf (2003), a respeito de Marlow, disse que em HD conhecemos um personagem muito discreto, um homem muito compreensivo, mas cujo humor era, no entanto, irônico. Para Woolf, "uma distinção grosseira nos faria dizer ser Marlow é quem comenta e J. Conrad é quem cria"[346].

"Woolf nota que Conrad vivia uma "vida dupla" e por isso podia se desdobrar em parte no personagem de Marlow; ali, ambos estavam presentes (CARVALHO, 2019, p. 38)." Em outros termos, HD nos apresenta um mundo no qual o criador está presente em toda a parte, e em toda parte oculto. Sendo assim, HD não é um roteiro de viagem, pois, desde o início, o tom e as imagens antecipam o pior. O mais profundo rio mundo (Congo), para Marlow, é uma imensa cobra desenrolada, "com sua cabeça no mar, seu corpo em repouso curvando-se sobre um extenso país, e sua cauda submergida nas profundezas da terra"[347]. J. Conrad, nascido na metade do século XIX, viveu mais da ascensão da era industrial do que a maioria de seus contemporâneos. Além dessas condições presentes em sua literatura, também temos o isolamento do indivíduo no mundo moderno. Efetivamente, esses personagens tentam encontrar significado e ordem na existência humana, reconhecendo, a partir disso, como Marlow em HD, que tal busca nunca é transcendente, mas meramente contingente, sendo, nesse caso, apenas um meio de evitar o caos, a anarquia e o niilismo.

---

[346] "[…] Thus a rough-and-ready distinction would make us say that it is Marlow who comments, Conrad who creates." (WOOLF, 2003, n.p.).

[347] "[…] resembling an immense snake uncoiled, with its head in the sea, its body at rest curving afar over a vast country, and its tail lost in the depths of the land". CONRAD, HD, 1995, n.p.

Percebe-se que HD esmiúça a situação histórica, social e política (HOBSBAWM, 2014). No primeiro momento, a história, em certa medida, desvincula o autor por duas vezes do seu conjunto. Além disso, temos um narrador sem nome que apresenta Marlow como o segundo narrador. Terceiro, o livro baseia-se em uma missão de busca contínua de Marlow por Kurtz. Quarto, o título do romance refere-se tanto à política quanto à psicologia, pois ele nos dá uma visão do que acontece com os personagens de J. Conrad à medida que progridem no Congo, bem como a relação e o trato da missão civilizatória altruísta com a localidade. Quinto, Kurtz é um dos paradoxos do livro, pois ele foi para a África com intenções honrosas e, ainda assim, se tornou um dos piores e mais violentos colonizadores. E, finalmente, Marlow também discute como o espaço em branco dos mapas, tendo sido nomeado e povoado, se tornou uma forma de escuridão, sob o controle Ocidental. "Ocorre que eu tinha a paixão dos mapas. Durante horas ficava olhando para a América do Sul, África ou Austrália, e assim divagava por todas as glórias da exploração".[348]

Além disso, por todo romance, ocorre uma mistura de vozes e, com isso, de possibilidades significativas. Quando pensamos na prescrição de modelos, principalmente para o contexto das histórias de J. Conrad, tal como Balzac e Stendhal, observa-se que o autor polonês considera, como esses franceses, o presente como História. "Em vários níveis, os romances e contos de J. Conrad podem ser vistos contendo imagens vestigiais ou até mesmo paródias dos seus precursores do século XIX" (GRAHAM, 1996, p. 205).[349]

Marlow é o protagonista, a voz narrativa central do romance. Ele, naturalmente curioso, idealisticamente julgador, sentado em uma postura de Buda sobre o Nellie, diz: "Desacreditava totalmente no meu ser; mas, vejam, de qualquer modo, eu tinha que chegar lá" (HD, 1995, n.p.).[350] Sua jornada para o interior da selva simboliza a exploração interna de sua própria integridade moral. Dessa maneira, Marlow encontra-se

> [...] estreitamente ligados às *circunstâncias da história da época*. As suas condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como jamais ocorrera anteriormente em nenhum romance, aliás, em nenhuma obra literária, em geral, a não ser naquelas que se apresentavam como escritos políticos-satíricos propriamente ditos (AUERBACH, 2013, p. 408, grifo nosso).

---

[348] "Now when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia, and lose myself in all the glories of exploration". CONRAD, HD, 1995, n.p.

[349] "At various levels, Conrad's novels and tales can be seen to contain vestigial images or even parodies of their nineteenth-century forerunners".

[350] "I wouldn't have believed it of myself; but, then - you see - I felt somehow I must get there by hook or by crook […]". CONRAD, op. cit. n.p.

"A circunstância da história da época", em Auerbach (2013), se refere a autores contemporâneos a J. Conrad, no entanto, a seu modo, HD retrata a realidade e sua ideologia. Esse conjunto constitui um todo artístico que se representa pela diversidade social e tipos de linguagens. Quando lemos a passagem acima de Auerbach, aproximamos de J. Conrad, pois, como Stendhal, J. Conrad experimentava a contradição de viver numa época totalmente contrária aos valores em que acreditava, de modo que a realidade sócio-histórica que o rodeava, sobretudo em suas incursões como marinheiro, se fez presente na sua literatura. Portanto, consideramos que, em HD, não só Marlow, mas cada um dos personagens, atitudes, características e relações estão estritamente ligados ao instante da dominação e exploração europeia, principalmente em países periféricos, como o Congo Belga, na África.

***

Em HD, o enunciado da fala do personagem Marlow é expresso a partir da sua própria perspectiva; ele controla o que fala e fala deliberadamente o que deseja para aqueles que não vivenciaram o relato. Por outro lado, isso ocorre de forma ambígua e irônica, por isso deixa para o leitor o processo de reflexão, principalmente a respeito da perspectiva do autor com relação ao pano de fundo histórico ilustrado por HD. Portanto, é muito importante observar: "Existe então, nesse sentido, um cogito esquizofrênico, mas que faz da consciência de si a transformação incorpórea de uma palavra de ordem ou o resultado de um discurso indireto. Meu discurso direto é ainda o discurso indireto livre que me percorre de um lado a outro [...]" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18).

Há uma dupla enunciação organizada em um foco narrativo sobreposto a uma onisciência multisseletiva. Esse suposto conhecimento desse narrador ocorre por meio de um discurso indireto livre. O hipotético saber do narrador interposto, como já se disse, se deve ao fato dele não ter vivido a história. Assim, em HD, o narrador — personagem sem nome — como veremos nos capítulos posteriores, desaparece, e a história é "filtrada", em alguns momentos, através do personagem Marlow (BARROS, 2001, p. 95). E, ao que parece, tanto ele (narrador interposto) no estuário do Tâmisa quanto Marlow estão encarregados de nos guiar pela história, sendo que o primeiro é condicionado ao que ouve em Londres e, o segundo, ao que presenciou no Congo. No entanto, nós, enquanto leitores, temos o direito de não o levar a sério; por isso o benefício da dúvida, pois, para Marlow, todo o procedimento de

exploração do qual ele é testemunha é "nobre" e "justo": "afinal, eu também fiz parte da grande causa desses procedimentos elevados e justos" (HD, 2002, p. 28).[351] Assim sendo, é por meio da enunciação do personagem Marlow que identificaremos a significação linguística do sentido retórico no qual esse personagem formula o seu ponto de vista para contar a sua história no estuário do rio Tâmisa, na Inglaterra. Observamos, em HD, que os diálogos são atrevidos, mas sem ousadia, e que a crueldade, necessariamente, não representa coragem: "[...] falavam como piratas chulos, cinismo sem audácia, [...] crueldade sem coragem; naquela baderna não havia um átomo de provisão ou sério propósito, [...] estas coisas são indispensáveis aos afazeres do mundo" (HD, 1994, p. 43-44)[352]. Além disso, de acordo com Gekoski, é importante frisar que a ficção de J. Conrad constantemente exibe uma tensão entre os sistemas opostos: "autonomia pessoal" *versus* "responsabilidade social".[353] Essa polaridade desabrocha em uma razão infiel e ilustrada e, por isso, se sustenta no paradoxo, na ironia e no afloramento com relação à figuração da linguagem que, por sua vez, se confunde pela anormalidade do locutor(es) e do narrador(es), assim como do enunciador(es) e, por fim, do ponto de vista.

Por consequência, justifica-se, como ensina Jane Goldman, "[o] propósito de trazer conhecimentos teóricos para a leitura de uma ampla gama de obras é demonstrar como a literatura está sempre aberta à transição, seja na instância de sua produção, seja nos momentos sucessivos de sua recepção crítica"[354]. Se existe um traço capaz de distinguir essa fronteira, é certamente a dificuldade de discriminar com clareza o que é causa e o que é efeito. Não tendo pudor em disfarçar seu tom peremptório, esse trecho apresenta uma inflexão mais técnica e prosaica à linguagem do crítico, que, na medida em que vai desdobrando e comentando sentidos latentes, passa todavia ao largo de qualquer confrontação direta. À vista disso, as figuras de linguagem, para além do exercício estilístico são a expressão do processo civilizatório em sua quintessência, pois permitem acionar a força da imaginação criativa, o que definitivamente não ocorre na barbárie, que é pura literalidade.

***

[351] "After all, I also was a part of the great cause of these high and just proceedings".
[352] "Their talk, however, was the talk of sordid buccaneers: it was reckless without hardihood, greedy without audacity, and cruel without courage; there was not an atom of foresight or of serious intention in the whole batch of them, and they did not seem aware these things are wanted for the work of the world".
[353] "vision of personal autonomy"; "vision of social Responsibility". GEKOSKI, 1978, p. 6-7, et seq.
[354] "The purpose in bringing theoretical knowledge to the reading of a wide range of works is to demonstrate how the literature is always open to transition, whether in the instance of its production or in succeeding moments of its critical reception". (2004, p. IX, *et. seq*.)

Uma vez introduzida a história, Marlow assume e intercala a narrativa com a história principal. Dessa maneira, observa-se a presença de duas categorias de personagens no enunciado — o locutor e o enunciador. Isso, sem considerar o produtor do enunciado, o autor. Assim, vale sempre lembrar, sobretudo nesse ponto, que os pontos de vista além de influenciar a narrativa, como bem lembra Rabatel (2016, p. 29), também "afetam sua narração, e é precisamente nisso que reside a eficácia de uma voz que sabe fazer-se ouvir, sem se manifestar enquanto tal, pesando, assim, de forma tão decisiva quanto discreta, nas interpretações".

J. Conrad produz um efeito sintático por meio do discurso indireto livre: o de apagar o limite entre autor e narrador. A narrativa desdobra-se diante do enfrentamento entre a "autonomia pessoal" em relação a "responsabilidade social". Nesse sentido, essa ambivalência emoldura-se dentro de um discurso replicado e estratificado. Dessa maneira, entendemos que a linguagem é pré-condicionada pelo efeito de distanciamento. Por isso, ela gera o efeito do heterodiscurso desdobrado no discurso do outro, na linguagem do outro, gerando um efeito que busca refratar a intenção do autor, pois "a importância da palavra do outro como objeto é tão grande que amiúde a palavra começa a encobrir e substituir a realidade; nisso a própria palavra se estreita e perde a profundidade" (BAKHTIN, 2015, p.149). Em Conrad, para ilustrar o efeito do distanciamento ambivalente de um discurso replicado e estratificado destaco em HD, um trecho no qual é possível verificar facilmente duas vozes:

> Marlow sabia que se tratava de uma empresa continental e que seu emprego como comandante de um dos vapores naquela imensidão de água doce poderia ser facilitado pelo fato de que ele tinha parentes morando no continente: 'Lamento admitir que comecei a importuná-los' (CONRAD, HD, 1995, n.p.).

A partir desse recorte verifica-se que no sentido Bakhtiniano, o marinheiro e escritor J. Conrad é um autor convencional, pois

> [...] esse peculiar ponto de vista do outro sobre o outro e incorporado pelo autor em prol de sua eficiência, em prol de sua capacidade de, por um lado, apresentar o próprio objeto da representação em nova luz (descobrir nele novos aspectos e elementos) e, por outro, derramar nova luz também sobre o horizonte literário "normal", em cujo segundo plano percebem-se as peculiaridades da narração do narrador (BAKHTIN, 2015, p. 197).

Por isso, o "abissal heterodiscurso que integra o edifício do estilo" de J. Conrad pelo efeito presente na falsificação da palavra, alheia em sua transmissão, o determina pela mistura

"mecânica" dos elementos da linguagem. Afinal, essa hibridez é intencional, pois a representação literária da linguagem é o objetivo da "hibridização romanesca"[355]. A hibridização romanesca, nesse caso, ocorre de modo eloquente e bufão, pois Charles Marlow, em HD, com sua fala volúvel, parece sempre estar se desresponsabilizando. Para ilustrar, em síntese podemos lembrar-nos de quando ele vê os negros sendo espancados por motivos banais, ou quando ele perde um companheiro timoneiro por uma lança que o atravessou o peito. Nessas situações, é fácil verificar em toda a história de HD que Marlow pouco se comove.[356] Nesse sentido, pensar dessa forma se impõe, pois, sabemos que a voz que narra no cenário da ficção é a que se convencionou chamar narrador. Para nosso objetivo, o narrador deve ser entendido como categoria textual discursiva, pois é antes de tudo criação do autor e não a sua voz uníssona, embora seja possível ao narrador representar, encenar a ação de escrever o discurso e também, como é o caso de HD, figurar como personagem da narrativa. Assim, Marlow, pelo seu caráter multifacetado, é um veículo perfeito para que a ironia desdobre, afinal, em HD, a sua história é fundamentada em uma contingência verdadeiramente etnocêntrica. Nesse sentido, a sua narrativa joga uma luz indisfarçadamente irônica, com um brilho, aliás, imaginativo o suficiente para especular a respeito da dicção, da entonação e principalmente, da posição de Marlow diante da situação de barbárie.

Para lembrar, no início do romance HD, percebe-se que o coração das trevas se abre quando o sol está se pondo no Tâmisa; essa imagem ocorre no entremeio de uma situação, na qual personagens inomináveis esperam a maré do rio Tâmisa subir. Enquanto esperam, o dialogismo do livro lentamente segue junto a uma atmosfera cada vez mais escura: "[...] em sua inclinação diminuta, o sol se pôs, e do branco para um vermelho opaco sem luminosidade e calor [...].[357] Esse arranjo mortal constitui um nível de significado, uma voz que representa um modo de fala. Essa voz entra no significado geral do romance. Esse efeito concebe a prerrogativa do autor em delinear profeticamente o significado, sugerindo aqui o possível eclipse do comércio mundial sob o colonialismo, - representado pelo rio e pela civilização ocidental. Desse modo, a maioria dos personagens são apenas vozes, pode-se a partir disso supor que HD emoldura-se dentro de um discurso replicado e estratificado porque a sua configuração consiste em uma história dentro da história; por isso, como já se disse,

---

[355] *Ibidem*, p. 133.
[356] CONRAD, HD, 1984, 1994, 1995, 2002, *passim.*
[357] "And at last, in its curved and imperceptible fall, the sun sank low, and from glowing white changed to a dull red without rays and without heat […]". CONRAD, HD, 1995, n.p.

identificam-se o paradoxo e a dualidade. Portanto, recontar condiciona a contradição, pois a língua estratifica-se pelo fenômeno inerentemente social embutido no romance.

Em Bakhtin (2010), a força de modelagem e composição artística do texto literário está sempre conectada ao ponto de vista daquele que vê e organiza o texto. Assim, se houver apenas um ponto de vista, uma ideia, como no tipo monológico de romance, então a composição é monológica e não polifônica. Isso ocorre porque o romance polifônico é um tipo especial do romance em que várias condicionantes o formam. Esse romance foi criado por Dostoievsky e se destaca de outros na história da literatura (MORSON, 1990, p. 231).

Dessa maneira, Bakhtin (2010), com base nos trabalhos de Dostoiévski, identifica características diferentes na relação entre o autor e os personagens. Nesse caso, porém, ao invés do personagem se fechar em uma identidade fechada e ser finalizado em sua interpretação como um objeto, neste caso, o personagem não é finalizado, mas sim aberto como sujeito, portanto, esse personagem tem um potencial de mudança e desenvolvimento no decorrer do romance. Outro ponto é a representação do discurso do outro, que em Dostoiévski pode atingir um grau polemizado de liberdade e, por isso, pode opor-se, negando o poder reificador do autor. Em termos comparativos, em HD, o narrador que conta a história nos dá a impressão de que estamos diante de um episódio cujo significado encontra-se na casca, não dentro – e não poderia haver melhor ilustração disso do que as citações abaixo.

> 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 fizermos exceção à sua propensão para contar histórias), e para ele o significado de um episódio não estava no seu 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 enevoado – à semelhança desses nebulosos halos que a claridade espectral do luar torna às vezes visíveis. (CONRAD, HD,1984, p.11-12).

> O significado é adjacente em relação à história, está contido dentro dela como a noz dentro da casca, mas o significado não tem parentesco ou semelhança intrínseca com a história. O mesmo significado poderia muito bem ser expresso em outros termos. Sua relação com a história que o contém é puramente extrínseca (não faz parte da coisa acidental) ou contingente (podendo ou não acontecer). Por acaso uma toca o outro, assim como a casca envolve a noz, ou um santuário abriga sua imagem icônica (MILLER, 1995, p. 202).

A primeira, é fruto da primeira tradução de HD no Brasil realizada por Regina Régis Junqueira, já a segunda advém da tradução de Elieane Fitipaldi e Kátia Orberg do livro *A Ética da leitura* de Hillis Miller. No encontro criado entre as duas citações acima, creio haver elementos mais do que suficientes para reconsiderar o problema que se levantou páginas atrás, quando, a partir da observação do crítico literário americano, Hillis Miller, no ensaio *Heart of*

Darkness revisitado, com algum artifício, - e por artifício entendo não uma verdade, mas uma possibilidade radical empregada para trazer luz a uma verdade subjacente, - esse efeito da linguagem expressa possibilidade de múltipla significação. Assim, na tentativa de expressar o significado da história, temos apenas uma "semelhança" parabólica do significado e não a expressão de fato do significado. Desse modo, as páginas iniciais do romance conferem a Marlow uma posição de prestígio, uma sensação de diferença essencial em uma atmosfera escura como a morte, em oposição à luz, frequentemente associada ao progresso e à civilização. HD faz alusão à luz que sai daquele mesmo rio, Tâmisa, que desde a invasão Romana se faz como metáfora, como raio irradiador para com as trevas da barbárie

> [...] à afinidade de um desses halos enevoados que às vezes são tornados aparentes pela iluminação espectral do luar. Sua advertência não pareceu nada admirável. Era algo típico do Marlow. Foi benquisto em silêncio. Ninguém se deu ao trabalho de resmungar e, neste instante ele disse, muito devagar - "Eu estava pensando em tempos muito antigos, quando os romanos chegaram aqui, mil e novecentos anos atrás - outro dia… A luz provinha deste rio desde – talvez cavaleiros? Sim; mas isso é como um incêndio em uma planície, como um brilho nas nuvens. Somos a luz que estremece - que dure tanto quanto o mundo continue a girar! Mas a obscuridade permanecia [...].[358]

A partir da citação acima, responde, para muitos a marcação de dois pontos de vista e de duas vozes - ambas não confiáveis. Respectivamente, suas opiniões, também são distintas. Nesse caso, a natureza dialógica de HD tem traços pausadamente marcados pelas aspas, pela mudança de tom e, por fim, pelas rememorações a fim de busca de sentido. No entanto, esse romance, cujo discurso aparentemente é monológico, como já se disse, estratifica-se desde o seu início.

Percebe-se que o discurso de Marlow é apologético e confessional. Dessa maneira, temos a sua relação com dois personagens, Kurtz e o arlequim, sendo que para cada um deles, Marlow tem uma relação ambivalente de fascínio e de repúdio. O arlequim percebe a ingenuidade romântica de Marlow, já Kurtz percebe sua ingenuidade ideológica, pois sua prática ativa e consequentemente autodegradante de superioridade incondicional o coloca no patamar de uma divindade. Sendo assim, conforme a narrativa prossegue, percebemos que Marlow recusa-se a ficar satisfeito com qualquer nível de percepção. Ele tem o cuidado de ser

---

[358] "in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by spectral illumination of moonshine. His remark did not seem at all surprising. It was just like Marlow. It was accepted in silence. No one took the trouble to grunt even; and presently he said, very slow — 'I was thinking of very old times, when the Romans first came here, nineteen hundred years ago — the other day… Light came out of this river since — you say Knights? Yes; but it is like a running blaze on a plain, like a flash of lightning in the clouds. We live in the flicker — may it last as long as the old earth keeps rolling! But darkness was here". CONRAD, HD, 1995, n.p.

dialético e não quixotesco como o arlequim, ou anárquico como Kurtz. Assim, ele já mostrara sua propensão à autoparódia, quando, por exemplo, enfatiza seu compromisso com o trabalho. Portanto, é evidente que o artifício de Marlow é a linguagem, pois ela cria uma relação, sobretudo com seus ouvintes. Dessa maneira, temos algumas vozes no romance de J. Conrad que dialogam entre si, criando uma representação artística de suas figuras. Portanto, de acordo Bakhtin (2010), em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, essa abordagem permite romper a lacuna entre o formal e o ideológico ao texto.

O discurso é composto de linguagens de diversos contextos sociais, que não expressam uma individualidade pronta e autônoma. Para Bakhtin (2010), em vez disso, o personagem surge no decurso do diálogo, sendo composto de linguagens de diversos contextos sociais, por exemplo, a relação da Europa Imperial e a África subjugada em um contexto de exploração da segunda fase do imperialismo do século XIX. Cada enunciado representado na literatura de HD deve sua inflexão e significado preciso a vários fatores. Primeiro, a situação social específica em que é falado; segundo, a relação de seu falante com um ouvinte real; terceiro, a relação do enunciado com os enunciados anteriores aos quais, explícita ou implicitamente podem ser entendidos como uma resposta ao instante.

Dessa maneira, a partir das ideias de Bakhtin (2010) sobre o grotesco moderno, pensamos nos desdobramentos do sujeito e nas tradições carnavalescas. Um dos componentes da narrativa de J. Conrad, como já observado, é a pluralidade de vozes sociais em disputa e qualificadas entre si, sem possibilidade de uma resolução decisiva em uma verdade monológica, pois entendemos que a natureza dialógica do autor incorpora uma série de vozes conflitantes, por isso, representam as diversas classes sociais. Desse modo, os personagens em HD se envolvem em um intercâmbio dinâmico de crenças, atitudes, sentimentos e outras expressões de estados de consciência.

> Esse dedicado bando se autodenominava a Expedição Exploradora Eldorado, e acredito que eles juraram segredo. Falavam como piratas chulos, era imprudência sem bravura, ganância sem audácia, e crueldade sem coragem; não havia sequer um átomo de provisão ou comprometimento neles, eles não pareciam estar a par que estas coisas são esperáveis para esse trabalho (HD, 1994, p. 43-44).[359]

Em *Problemas da Poética de Dostoievsky* (2010), ele contrasta os romances monológicos de escritores como Leo Tolstoi — que se comprometem a subordinar as vozes

[359] "This devoted band called itself the Eldorado Exploring Expedition, and I believe they were sworn to secrecy. Their talk, however, was the talk of sordid buccaneers: it was reckless without hardihood, greedy without audacity, and cruel without courage; there was not an atom of foresight or of serious intention in the whole batch of them, and they did not seem aware these things are wanted for the work of the world".

de todos os personagens ao discurso autoritário e aos propósitos controladores do autor — à forma dialógica - ou "forma polifônica" - dos romances de Fyodor Dostoevsky, nos quais os personagens são livres e possuem consciências independentes. Logo, o romance é o resultado de uma polifonia genuína em que as vozes são totalmente válidas. Na visão de Bakhtin, um romance nunca pode ser totalmente monológico, dado que os relatos do narrador das declarações de outro personagem são inescapavelmente "dublados" (no sentido em que podemos distinguir o sotaque e a inflexão do próprio autor) e também dialógicos, em que o discurso do autor continuamente reforça, altera ou contesta as categorias de discurso que ele relata.

Já em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2008), Bakhtin propôs seu conceito sobre o tom carnavalesco em certas obras literárias. Esse modo literário é paralelo ao desrespeito à autoridade e inversão de hierarquias sociais que em muitas culturas são permitidas durante o período de carnaval. Bakhtin analisa o fenômeno que a implicação da mistura de vozes de múltiplos níveis sociais, que no período de carnaval, são livres para zombar e subverter a autoridade, desrespeitar as normas sociais por meio do deboche e profanação. Bakhtin (2008) traça a ocorrência do carnaval em escritores antigos, medievais e renascentistas (especialmente em Rabelais); ele também afirma que o modo se repete mais tarde, especialmente no jogo de vozes irreverentes, paródias e subversões nos romances e contos de Dostoiévski. Um bom exemplo é *Bobók* (1873), que tanto é dialógico quanto carnavalesco. Assim, a multiplicidade de vozes passa a ser a composição do romance: essas vozes são divergentes, elas ecoam de lugares em que os contextos sociais diferem, como mencionamos quando tratamos do autor de *Bobók*. No caso de HD, essas vozes divergentes alcançam significado pleno apenas no processo de interação dialógica entre si e com a voz do narrador Marlow. Portanto, como prática autoconsciente, a crítica dialógica transforma seu envolvimento inevitável com outras vozes em um programa de articulação com todas as outras da cultura ou do mundo das culturas.

Dessa maneira, abaixo, temos tanto a voz do narrador ouvinte, quanto de Marlow, em um entrecruzamento de vozes. Assim, neste trecho, abreviamos o ponto em que a linguagem, especialmente quando é pré-condicionada pelo efeito de distanciamento, pode gerar o efeito do heterodiscurso desdobrado no discurso do outro. Em outros termos, na linguagem do outro, isso gera um efeito que refrata a intenção do autor, principalmente pela mistura de vozes empregues na construção da ficção como ficção.

> Até parece que tento convencer vocês de um sonho - tentativa inútil porque o relato de um sonho não transmite a sensação-sonho, aquele emaranhado de absurdos e

> surpresas, o desespero na angústia de sermos aprisionados, a sensação de sermos presas do inacreditável que é verdadeira essência dos sonhos [...]'. Fez um instante de silêncio. '[...] não, é impossível; é impossível transmitir a sensação-vida de uma época que vivemos - aquilo que constrói as suas verdades, o seu significado - a sua penetrante e sutil essência. É impossível. Vivemos como sonhamos – sós [...] ' voltou a fazer uma pausa de reflexão e acrescentou: - "Claro que vocês, meus camaradas, veem mais que eu via. Estão a ver-me, e conhecem-me [...]". Tão escura se fizera a noite que mal nos distinguíamos uns aos outros. Um pouco afastado, como ele estava, há muito tempo se reduzira a uma voz. Ninguém dizia uma palavra. Não sei se os outros adormeceram, mas eu continuava acordado, ia ouvindo, ouvia com a maior atenção as suas frases, a palavra que talvez explicasse o indefinível mal-estar causado pelo seu relato, que se construía sozinho, ao que parecia, alheio a lábios humanos, na densa atmosfera do rio. [...] 'Sim - deixei- ir por ali fora '- continuou Marlow ' –imaginar à vontade as forças que eu teria atrás de mim'. Deixei! (HD, 1995, n.p.).[360]

Quando J. Conrad, no trecho acima, apresenta dois pontos de vistas, um se sobrepõe ao outro e, principalmente por isso, desvela em uma nova perspectiva de análise e de interpretação. Com esse artifício, J. Conrad permite ao leitor descobrir novos elementos e aspectos da história contada a partir de suas experiências pessoais. Afinal, já se disse, essa hibridez é deliberada, pois, nesse caso, a representação literária da linguagem é o objetivo da "hibridização romanesca" (BAKHTIN, 2015, p. 133).

Em HD, a semântica e o modo em que o discurso do narrador Marlow entrelaça se com o discurso de outros personagens faz com que as vozes se entrecruzem durante a narrativa, ecoando em uma interação que se configura amplamente em possibilidades de sentidos interpretativos. De acordo com Bakhtin (2010), o significado da obra literária é produzido pelo jogo de forças linguísticas, econômicas ou culturais. Nesse caso, HD apresenta, como linguagem, um local para a interação dialógica, e desse modo, a narrativa expõe várias vozes e modos de discurso. E isso não é meramente um fenômeno verbal, mas também social e, como tal, é o produto de múltiplos determinantes específicos de uma classe, grupo social e comunidade da fala. Em HD, as vozes que ressoam do rio Congo se misturam

---

[360] "'It seems to me I am trying to tell you a dream — making a vain attempt, because no relation of a dream can convey the dream-sensation, that commingling of absurdity, surprise, and bewilderment in a tremor of struggling revolt, that notion of being captured by the incredible which is of the very essence of dreams […].' He was silent for a while. '[…] No, it is impossible; it is impossible to convey the life sensation of any given epoch of one's existence — that which makes its truth, its meaning — its subtle and penetrating essence. It is impossible. We live, as we dream—alone. […] 'He paused again as if reflecting, then added: 'Of course in this you fellows see more than I could then. You see me, whom you know. […]' It had become so pitch dark that we listeners could hardly see one another. For a long time already he, sitting apart, had been no more to us than a voice. There was not a word from anybody. The others might have been asleep, but I was awake. I listened, I listened on the watch for the sentence, for the word, that would give me the clue to the faint uneasiness inspired by this narrative that seemed to shape itself without human lips in the heavy night-air of the river. '[…] Yes — I let him run on,' Marlow began again, 'and think what he pleased about the powers that were behind me. I did!'"

com as vozes que retumbam do rio Tâmisa. Essas falas emolduram-se dentro de um discurso contraposto e estratificado em uma história dentro de uma história paradoxal e dúbia.

Como mostramos acima, o aspecto multifacetado que Marlow representa em J. Conrad está ligado ao fato de haver denúncia e proteção. Como método, o narrador efetivamente não comete crime. Contudo, ele é cúmplice. Desse modo, para Bakhtin a pessoa que fala no romance é sempre um ideólogo. Assim, o discurso dos personagens torna-se a imagem de diferentes pontos de vista a respeito do mundo e não um mero discurso verbal sem objetivo. Dessa maneira, J. Conrad permite que uma multiplicidade de vozes sócio-históricas seja representada igualmente no romance como um diálogo contínuo de diferentes pontos de vista. Portanto, compreende-se que o artista, ao confrontar o caos de sua experiência, reconhece que as formas literárias são necessárias, mas apenas como formas de expressões. Afinal, é Marlow quem conta a história, ele é quem decide o seu ponto de vista; quanto aos demais, são apenas ouvintes, inclusive o narrador interposto — sem nome —, que apesar de nos contar a história, não teve a experiência concreta daquilo que reproduz. Resumidamente, cabe perguntar se a postura de Marlow soa como uma estratégia de distanciamento e também de proteção para o autor. Em relação a isso, Lima afirma ser através de Marlow que J. Conrad consegue uma racionalização intensa. Desse modo, ele "[...] declara o que pensa ou o que quer que se pense que ele pensa" (LIMA, 2003, p. 215-17). Nesse sentido, o narrador interposto de J. Conrad, já no XIX, prefigura em HD, certamente o que conhecemos como narrador moderno (WATT, 1980, p. 209).

Para exemplificar, a história que ocorreu no rio do Congo é contada no rio Tâmisa. Com o perdão de mais uma analogia, contudo, o fluxo do rio, assim como a ação do tempo, faz com que a história chegue até nós leitores sob a perspectiva de três vozes: a primeira, de J. Conrad, marinheiro-escritor; a segunda, de Marlow e a terceira, do narrador interposto. Neste caso, consideramos que a voz do autor se refere, em termos políticos, à sua posição sobre o tema que a sua história apresenta, principalmente pelo fato de que o autor fez parte do sistema colonialista como marinheiro, sendo ele, anos antes de escrever HD, em 1890, como já se disse, contratado pela *Societé Anonyme Belge pour le Commerce du Haut Congo*.[361]

Durante esse período J. Conrad ficou chocado com a situação de exploração e escravidão no coração da África. Os traços dessa experiência, evidenciam-se na sua escrita, como afirma John G. Peters, em *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad.*

---

[361] C.F. HAMPSON, R. Introduction. *In*: CONRAD, J. *Heart of Darkness*. London: Penguin Books, 1995.

> Não tendo conseguido encontrar um ancoradouro no Leste, Conrad começou a procurar um comando na África. [...]. Em maio de 1890, Conrad partiu em uma das viagens mais importantes de sua vida quando viajou ao Congo para aceitar seu posto. Sua experiência seria registrada em parte em seu *Congo Diary*, mas também se tornaria a base para *An Outpost of progress* e seu conto mais conhecido *Heart of Darkness.* Ele chegou ao rio Congo em junho e começou sua jornada rio, procedendo de Bowa a Matadi. Durante sua estada, ele se tornou amigo de Roger Casement, que mais tarde se tornou famoso quando expôs as atrocidades ocorridas no Congo Belga. Apesar do empreendimento colonial ser retratado na Europa como um empreendimento humanitário, Conrad encontrou *muita ganância, desperdício e caos*. No início de agosto, Conrad chegou a Kinshasa com a intenção de assumir o comando do barco a vapor Florida.[362] (PETERS, 2006, p. 3, 4, grifo nosso)

Para melhor ilustrar a intercalação polifônica indicada, mas ainda não explicitamente comentada, Antônio Candido, em *A Personagem de Ficção* oferece uma perspectiva interessante: "[...] o fenômeno da "moldura" que, nas várias artes, de modo diverso, isola o objeto estético, como área lúdica, de situações reais (às quais, contudo, pode referir-se indiretamente)" (CANDIDO, 1976, n.p.). Nesse processo, o leitor passa a ser valorizado e o objeto da obra de arte "se caracterizará por uma espécie de repouso na totalidade dele. Ele não se aterá apenas à "ideia" expressa, nem somente à configuração sensível "em que" ela aparece, mas ao "aparecer" como tal, ao modo como aparece; ao todo"[363]. Surge então, nessa perspectiva, como um artifício para estabelecer como resultado desse procedimento, para a plena consecução desse efeito, o tênue equilíbrio entre a negociação dessas vozes do texto, um movimento por sinal até entrevisto, porquanto é identificado pela sua relação com os eventos por detrás da história HD, ou seja, por meio da "ironia observável" (MUECKE, 1970, p. 36) da situação a que se refere todo o texto, HD apresenta o terreno movediço das convenções humanas, onde conceitos, valores e virtudes não são mais do que produtos essencialmente relativos. Ou talvez isso tudo seja apenas um truque retórico: afinal, se como deve já ter se dado conta o leitor atento, nem é essa exatamente a primeira vez em que

---

[362] Having been unsuccessful in finding a berth boundor the East, Conrad began looking for a command in Africa. […] In May 1890, Conrad set off on one of the most important voyages of his life when he traveled to the Congo to accept his post. His experience would be recorded in part in his ''Congo Diary,'' but it would also become the basis for ''An Outpost of Progress'' and his most widely known tale ''Heart of Darkness.'' He arrived on the Congo River in June and began his journey up river, proceeding from Bowa to Matadi. During his stay, he became friendly with Roger Casement, who later became famous when he exposed the atrocities occurring in the Belgian Congo. Despite the colonial enterprise being depicted in Europe as a humanitarian endeavor, Conrad found a great deal of greed, waste, and chaos. In early August, Conrad arrived in Kinshasa intent on taking command of the steamboat Florida.

[363] *Ibidem*, n.p.

Muecke é aqui evocado intencionalmente, para depois problematizar e evidenciar o modo como, a exploração de marfim é justificada com palavras aveludadas pelo personagem Marlow. No entanto, a questão que se faz presente é: até que ponto esse jogo é intencional por parte de Conrad? E, em que ponto começa e termina a denúncia? "O cinismo também substitui o patriotismo como o último refúgio dos patifes, pois ele significa nunca ter de admitir que você realmente quis dizer o que disse […]. As arestas da ironia cortam de vários lados", disse Hutcheon (2000, p. 249) ao comentar sobre os fins da ironia. É nesse sentido que vemos que a "interação social, na contingência do processo social" (STEWARD, 1978/1979:14 *apud* HUTCHEON, 2000, p. 250).

Em HD as "arestas da ironia cortam de vários lados". J. Conrad permite ao leitor a compreensão de sua obra mesmo diante da estranheza provocada pelo deslocamento de significado, o qual se deve ao fato desta concisão não estar exatamente alinhada àquilo que parece ser possível ler nas frases que compõem o enredo; isso dito, portanto, é válido considerarmos ainda que em HD temos um narrador - protagonista em uma batalha para transmitir o significado do seu testemunho por via da linguagem.

Sendo assim, essa batalha parece não dar conta do caos da experiência, por isso, esse narrador expressa apenas impressões de um significado temporário:

> Parece-me que estou tentando lhe contar um sonho — fazendo uma tentativa em vão, porque nenhuma relação de sonho pode transmitir a sensação do sonho, aquela mistura de absurdo, surpresa e perplexidade em um tremor de revolta lutando, aquela noção de ser capturado pelo incrível que é a própria essência do sonho (CONRAD, HD, 1995, n.p.). [364]

***

Para todos os efeitos, interpretamos este conjunto de vetores que podem dar significação à história de HD como uma revelação da impossibilidade de revelação. Isto é, a impossibilidade de se ter acesso à verdade propriamente dos fatos se dá justamente pelo fato de que essas verdades se encontram sob o poder de revelação de quem atuou apenas como testemunha da história que conta. Hillis Miller (1995) compara HD a uma narrativa onírica. Nesse sentido, a história vivida por Marlow, da mesma forma que um sonho, torna-se impossível de ser transmitida de modo completo. Isso aparece no sentido de que os fatos de

[364] "It seems to me I m trying to tell you a dream – making a vain attempt, because no relation of dream can convey the dream- sensation, that commingling of absurdity, surprise, and bewilderment in a tremor of struggling revolt, that notion of being captured by the incredible which is of the very essence of dream".

uma vida estão para a sensação de uma vida, pois a sensação pode apenas ser vivenciada diretamente e não pode ser comunicada aos outros nem via oral, nem escrita: "Vivemos do mesmo modo que sonhamos —sozinhos [...]" (MILLER, 1995, p. 209). Evidentemente, podemos questionar a veracidade do relato de Marlow, pois enquanto leitores, sabemos que esse relato passa por um filtro — o narrador ouvinte que reproduz a aventura de Marlow:

> Se a linguagem parece sempre supor a linguagem, se não se pode fixar um ponto de partida não-linguístico, é porque a linguagem não é estabelecida entre algo visto (ou sentido) e algo dito, mas vai sempre de um dizer a um dizer. Não acreditamos, a esse respeito, que a narrativa consista em comunicar o que se viu, mas em transmitir o que se ouviu, o que um outro disse. Ouvir dizer (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 8).

Em certa medida, isso se assemelha a um telefone sem fio, cuja função da brincadeira é a distorção de qualquer mensagem de fala. Naturalmente, mesmo que a reprodução do narrador interposto seja fiel à narrativa de Marlow, o que sabemos que não é, a história de Marlow, tal como as de um suposto telefone sem fio, já sofreu a ação do tempo e do deslocamento do instante do ocorrido. Portanto, estaria Marlow a serviço do autor, em sua defesa? A questão é: até que ponto começa e termina essa denúncia e como ela ocorre nas entrelinhas operadas por J. Conrad. Marlow, além de dizer aos seus ouvintes histórias de lugares desconhecidos, seu discurso induz a uma interpretação para além do seu significado literal. Desse modo, consideramos "os implícitos da linguagem", os "pressupostos" "subentendidos [...] das estruturas argumentativas". Ademais, Marlow impõe para seus ouvintes a adesão ao seu discurso. Constata-se que as razões são de ordem social e a narrativa/discurso aponta de modo indireto para o absurdo da situação.

Esse personagem é o sujeito disposto a desresponsabilizar. Quando lemos HD, temos a impressão de que a denúncia à barbárie promovida pelo Rei Leopoldo no Congo Belga aparece de forma velada;[365] em outros termos, o enunciatário faz com o que enunciador diga o que pretender dizer, mas que por razões diversas, não diz (DUCROT, 1977, p. 59). Dessa maneira, veremos que Marlow não conta apenas uma história, ele também argumenta em sua própria defesa "e mostra que a linguagem, por sua própria natureza, é um instrumento de argumentação" (DUCROT, 1977, p. 96-7 *apud* BARROS, 2001).

Sem dúvida, a situação pavorosa para a qual HD aponta refrata-se no plano mais microscópico de sua irrealidade. Em linhas gerais, isso ocorre por meio da súbita igualação de

---

[365] Cf. HARDING, J. Into Africa. *Books*, 20 de setembro de 1998. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/20/reviews/980920.20hardint.html?mcubz=0>. Acesso em: 07 maio 2021.

coisas aparentemente incomensuráveis no espaço de um único sintagma. Um dos objetivos desta tese é destacar o comportamento do protagonista Marlow. Ele pula sem mais cerimônia de um substantivo para o outro, enlaçando termos que são completamente incomensuráveis:

> Eles se apoderavam do que conseguiam, apenas pelo fato de estar ali. Tudo era apenas roubo, violência, agravado pelas mortes em larga escala, e homens avançando às cegas – como é bem adequado àqueles que enfrentam a escuridão (HD, 1995, n.p.).[366]

No trecho acima, Marlow faz referência ao procedimento de força bruta praticado pelos exploradores (brancos). Por outro lado, ele define esse método como "uma forma de extorsão e nada mais" (HD, 1995, n.p.).[367] Desse modo, até certo ponto, esse protagonista demonstra uma censura moral quando diz respeito à "violência e ao roubo" (HD, 1995, n.p.)[368] e, em seguida, ele inverte o sentido de sua censura, ao recorrer à palavra "apropriado", em inglês, *proper*.

Entendo que a noção de ironia vai além da concepção de se dizer uma coisa e fazer o interlocutor entender o contrário. Para Muecke (1969), a ironia encontra-se no ato de provocar uma série de possibilidades interpretativas, subversivas e inusitadas a respeito do que foi dito. Em nosso caso, o modo como são formuladas as memórias de Marlow, por exemplo, é parte do que consideramos mais importantes para sustentar a tese de que esse personagem é parte da representação de uma razão inadequada, uma razão que é falsa e esclarecida. Contudo, é dessa maneira que o personagem Marlow diz, muitas das vezes, como demonstraremos adiante, pode voltar-se contra ele sem que ele mesmo o perceba. Logo, há uma combinação de elementos de sentidos opostos e que se "excluem mutuamente" (MOÍSES, 2004, p. 332). Assim, HD nos mostra como a sociedade se torna cada vez mais fechada em ideologias, no sentido em que os membros são assegurados de certezas, mas, em simultâneo, os valores são questionáveis e isso ocorre por meio do jogo que esse autor estabelece com o leitor. Diante disso, temos a impressão de que o discurso soa contraditório, já que o próprio autor parece também prisioneiro de suas palavras. Vale dizer que os diversos personagens, além de Marlow, apontam sempre para uma multiplicidade de visões, parecendo provocar a dissolução não só da figura do autor, mas de sua voz na trama discursiva, tornando-se ele próprio o

---

[366] "They were no colonists; their administration was merely a squeeze, and nothing more, I suspect. They were conquerors, and for that you want only brute force […] — They grabbed what they could get for the sake of what was to be got. It was just robbery with violence, aggravated murder on a great scale, and men going at it blind – as is very proper for those who tackle a darkness".
[367] "was merely a squeeze, and nothing more".
[368] "robbery with violence".

objeto da ironia (KIERKEGAARD, 1986, p. 63). Objeto da ironia, necessário lembrar, que, em *Joseph Conrad And The Fiction Of Autobiography* (2008), para Edward Said "Conrad estava se escondendo na retórica, usando-a para suas necessidades pessoais sem considerar as sutilezas de tom e estilo que escritores posteriores desejaram que ele tivesse" [369].

Todavia, Muecke sugere que, a partir do século XVI, os homens tornaram-se cada vez mais conscientes das contradições fundamentais de suas vidas. Dessa maneira, a ironia, além de atrelar-se a um sistema de ideias de um grupo social cujos membros buscam a defesa dos seus interesses, também se manifesta como a fonte do fenômeno que corresponde a uma ironia geral (MUECKE, 1969, p. 120-126)[370]. Por outras palavras, em HD temos elementos que revelam uma enganadora obviedade dentro da sua própria rede de oposições. Marlow, enquanto testemunha da violência encenada no Congo Belga, censura e legitima o processo de exploração. Ele dá sinais de que compreende o processo de opressão e o apoia, a final, ele demonstra uma excepcional capacidade de manter uma postura equilibrada entre oposições, as quais o fazem oscilar entre a oposição que consiste na autonomia pessoal de um lado, e a responsabilidade social, de outro. Com esse paradoxo, compreende-se que esse narrador genuinamente se mantém como uma antítese, no sentido em que essa dualidade de posições é o seu mecanismo irônico. Portanto, poderíamos pensar que essa ambivalência pode ser entendida como uma racionalização, da qual surge uma manipulação deliberada e consciente da linguagem a fim de produzir um efeito retórico (ambivalência/paradoxo) que, por sua vez, entendemos ser o eixo da estética conradiana quando a relacionamos à ideia complexa de ironia. Com isso, J. Conrad representa a retórica irônica do seu tempo, cuja ambivalência reside na capacidade de mediar as reivindicações que advêm de sistemas opostos.

***

Sabemos que HD oferece uma narrativa não muito simpática à situação dos africanos e, com isso, estabelece uma crítica aos costumes europeus. Ao agredir a confiança da moralidade ocidental, a perspectiva de Marlow perturba as fundações sobre as quais repousam as ideias coloniais de superioridade. O resultado é uma narrativa composta por vozes e atitudes conflitantes. A representação do excesso colonial e as discrepâncias tonais produzem

---

[369] Conrad was hiding himself within rhetoric, using it for his personal needs without considering the niceties of tone and style that later writers have wished he had had. He was a self-conscious foreigner writing of obscure experiences in an alien language, and he was only too aware of this.
[370] "General Irony".

uma narrativa de contraposição. Um único episódio no texto de HD, o primeiro citado nesta tese, é suficiente para ilustrar o quão finamente enraizada é esta mistura de atitudes discordantes. Vejamos: "[...] sem um olhar, com aquela apatia absoluta, mortiça, de selvagens infelizes" (HD, 1995, n.p.).[371]

O pronome demonstrativo "aquela", em inglês *that*, insiste na familiaridade — e talvez na culpabilidade — da perspectiva do leitor sobre os nativos de outras terras, enquanto o sintagma "selvagens infelizes", em inglês *unhappy savages,* contraditoriamente combina um julgamento compassivo com o que agora é percebido como um insulto racista, pois os africanos são desumanizados e reduzidos à própria morte, quando não, à coisa, à matéria-prima. Essa ironia, especificamente, perpassa o paradoxo e torna-se cáustica por desmascarar os mitos coloniais, principalmente na explicitação desses elementos justapostos e incongruentes. Dessa maneira, o narrador, através de sua dualidade linguística, revela-nos a razão presente nessa novela que, em simultâneo, é falsa e esclarecedora, e isso se configura em uma natureza intelectual que provém exatamente da discrepância contida nessa forma incongruente de velamento. Portanto, a narrativa de Marlow justapõe duas respostas opostas a partir de um mecanismo geral, o que diminui acentuadamente o seu desprezo pelo procedimento de exploração. As frases de Marlow carregam dualidade, no sentido de ele ser capaz de perceber que, do ponto de vista dos negros sendo espancados, ele talvez não seja muito diferente dos verdugos (brancos) que exercem sobre eles (negros) a violência direta. No trecho abaixo, veremos que a piedade aparente atua como mercadoria intelectual:

> Um leve barulho me fez virar a cabeça. Eram seis homens negros avançando em fila, trilhando o caminho. Eles caminharam eretos e devagar, equilibrando pequenas cestas cheias de terra em suas cabeças, e o tilintar acompanhou seus passos. [...] homens brancos sendo tão parecidos à distância que ele não sabia quem eu poderia ser. Ele foi rapidamente tranquilizado e, com um sorriso largo, branco e malandro, e um olhar para seu pupilo, pareceu me exaltar e tornar-me parceiro de confiança. Afinal, eu também fiz parte da grande causa desses procedimentos elevados e justos (HD, 1995, n.p.).[372]

Primeiro Marlow observa que "[...] homens brancos sendo tão parecidos à distância que ele não sabia quem eu poderia ser [...]", em inglês, *white men being so much alike at a distance that he could not tell who I might be*. Com essa declaração, temos a inversão do

---

[371] "without a glance, with that complete, deathlike indifference of unhappy savages".

[372] "A slight clinking behind me made me turn my head. Six black men advanced in a file, toiling up the path. They walked erect and slow, balancing small baskets full of earth on their heads, and the clink kept time with their footsteps […] white men being so much alike at a distance that he could not tell who I might be. He was speedily reassured, and with a large, white, rascally grin, and a glance at his charge, seemed to take me into partnership in his exalted trust. After all, I also was a part of the great cause of these high and just proceedings".

habitual olhar colonial, porque são os europeus que são vistos por meio dos olhos africanos; ocorre a inversão que desconcerta o europeu — ele torna-se o outro. Isso se torna ainda mais interessante quando pensamos que o avanço das civilizações desencadeia a violência e o horror físico, e faz com que o branco, não obstante, não perdoe ou muito menos se arrependa do projeto colonialista e neocolonialista, pois seu etos e a deterioração do seu valor em contato com o território desconhecido fazem com que ele também se veja entre os dominados e dominadores. Essa exposição causa o desequilíbrio entre o europeu que, mesmo demandando um mundo estranho, não obstante, não pode entendê-lo.

Acima fica claro o enfrentamento múltiplo sofrido pelo branco "civilizado" e o destino do negro findado como vítima do imperialismo. Esse enfrentamento tem um caráter sombrio que provém do deslocamento sociopolítico que sofre o colonizador no contato com o ambiente estranho (colonizado), tornando-se testemunha tão culpada como qualquer outra na sucessão de testemunhas, mesmo aquelas que acobertam o que viram e afirmam o que esclarecem, como é caso de Marlow. Nesse sentido, compreendo que HD expõe, com bastantes eufemismos ideológicos, os tristes fatos da exploração econômica e da ocupação territorial dos países ditos periféricos durante o século XIX. Marlow reconhece de modo velado a condição trágica de sua empreitada, o desperdício e o horror durante a sua travessia do rio serpenteante do Congo Belga em busca de Kurtz. Este, por sua vez, é a personificação do poder manipulador e do choque de culturas que se digladiam na missão europeia pelo "mundo de trevas", o que revela a falência do etos do europeu e do seu modo de espoliação que desencadeia o horror. Como afirma Marlow, a intenção é falsa, pois a criminalidade da ineficiência e o puro egoísmo, ao se apoderarem do trabalho civilizador na África, são uma ideia justificável.

> A conquista da terra, que significa principalmente tirá-la daqueles que têm uma pele diferente ou narizes ligeiramente mais achatados do que nós, não é uma coisa bonita quando você olha muito para ela. O que o redime é apenas a ideia. Uma ideia por trás disso; não uma pretensão sentimental, mas uma ideia; e uma crença altruísta na ideia - algo que você pode criar, se curvar diante e oferecer um sacrifício para [...] (HD, 1995, n.p.).[373]

[373] "[…] he conquest of the earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much. What redeems it is the idea only. An idea at the back of it; not a sentimental pretence but an idea; and an unselfish belief in the idea—something you can set up, and bow down before, and offer a sacrifice to".

Como vemos, o ambiente selvagem ilustrado por Conrad na novela deteriora valores do branco civilizador e atua diretamente em seu etos, como em Kurtz, que ao se ver fora da vigilância incessante naquele posto, opta por agenciar o horror.

À guisa de ilustração e tomando o próprio discurso de Marlow para tal, percebe-se que há uma série de margens e lacunas na história que não interferem em sua coerência e muito menos em sua inteligibilidade, mas que, de certo modo marcam a presença de uma distância entre o que Marlow conta, compreende, e o que experimentou. As interpelações que Marlow faz a seus ouvintes imediatos e a nós, leitores, servem-nos como exemplo disso, pois ele enuncia para ambos sobre a própria experiência que relata e também sobre a possibilidade da compreensão efetiva da experiência pela qual passou, como mostra o trecho a seguir: "Não via a pessoa no nome tanto quanto vocês. Vocês veem? Veem a história? Veem algo?" (HD, 1995, n.p.).[374] Compreendemos que a dualidade se explícita pela distância implícita em que o narrador se posiciona diante da situação que descreve. Nesse caso, a objetividade da ironia do narrador se reduz a uma grande incongruência em que manter a aparência a respeito do mundo estranho onde o protagonista se encontra é parte do jogo. Por isso, ele legitima o horror e, ainda mais, ele é parte de uma empresa que tem por base um sistema insuficiente: dinheiro, mercadoria e mais-valia. Esse sistema necessita do emprego de uma despesa que não retorna. Mais precisamente, a insolência muda de lado e passa a ser instrumento dos senhores. No entanto, vemos que essa forma de vida segue um sistema de regras e de valores que se invertem quando aplicados em simultâneo. Há o negacionismo particular por parte de Marlow, comportamento que limita a verdade dos fatos. Marlow nega a existência do horror do crime contra os africanos no Congo Belga. Portanto, o "marfim simboliza o progresso e significa o saque e a violência [...]". Claramente, isso indica a atitude ambivalente de J. Conrad em relação ao *ethos* colonial na África" (BENSEMMANE, 2011, n.p.).[375]

***

Por outro lado, sabemos que maior parte da ficção de J. Conrad retrata o mundo dos marinheiros na África e no oriente. Além disso, os temas mais abordados são o isolamento e a solidariedade compassiva; a afinidade consecutivamente complexa e jamais determinada, em

---

[374] "I did not see the man in the name any more than you do. Do you see him? Do you see the story? Do you see anything?"

[375] "the ivory has the dual function of symbolising progress and signifying the loot and violence involved for its acquisition. This quite clearly indicates Conrad's ambivalent attitude regarding the colonial ethos in Africa".

meio a códigos éticos abancados, obrigações, aspirações particulares e implicações devastadoras e iluminadoras; e a articulação extremada — física e psicológica — sobretudo, do sentimento de culpa do indivíduo (GRAHAM, 1996, p. 206). Em virtude disso, de acordo com Lima (2003, p. 217-18), em "O coração das trevas: o horror e o 'Homem Oco'", a história seria "fundada na experiência do próprio autor". Essa correlação faz com que a função do narrador interposto seja a de atenuar o relato a fim do desvio para com a suspeita do leitor inglês (LIMA, 2003, p. 214).

Ocorre o enriquecimento do seu experimento do mundo (BENJAMIN, 1983, p. 198). A partir da experiência do autor, Marlow assume. Assim, ele surge como um contador de histórias, mas é preciso estar atento, pois essas histórias não são contadas apenas sob seu ponto de vista, pois há a presença de um narrador que assume o seu papel. Na maioria das vezes, é ele quem apresenta tanto Marlow, quanto os outros personagens. O conhecimento e a sabedoria são transmitidos pela sua capacidade de intercalar informações, isto é

> [...] a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos [...] "Quem viaja muito tem muito que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe (BENJAMIN, 1983, p. 198).

Por um lado, Marlow de HD aproxima-se do narrador ideal de Benjamin, no sentido em que ele, por mais familiar que nos pareça, enquanto narrador, não estaria de fato entre nós. Há que se observar, além disso, que mesmo a estranheza provocada por essa concisão nada e se comparada àquilo que parece ser possível ler nas entrelinhas de HD, Marlow então aproxima-se do narrador ideal de Benjamin, pois ele também a faculdade de intercambiar sua experiência e autoridade para "dar conselhos" (BENJAMIN, 1983, p. 200). Por outro lado, e como Leskóv, devido à sua experiência, impõe para o leitor certa distância. Embora pouco estudado no Ocidente, Nikolai Semenovich Leskóv (1831-95) ocupa um lugar entre os principais escritores do século XIX em sua Rússia natal.

Leskóv foi um contador de histórias, romancista e jornalista russo, que retratou em suas obras uma grande variedade de personagens. Sua exposição à fala vernácula dos camponeses marcou seu estilo literário altamente original. Em outras palavras: se é o caso de saltar um tanto quanto abruptamente para uma situação mais genérica, na figura do gigante Leskóv há pouco lembrada, pode-se e deve-se ler também esse autor como um mestre do russo coloquial. Ele fez retratos literários dos clérigos corruptos e bêbados da Igreja Ortodoxa, revolucionários excêntricos e das condições sociais terríveis na Rússia.

Sendo assim, entendemos que o autor se afasta da subjetividade e o próprio leitor torna-se o receptáculo da sua narração. Em outras palavras, é possível verificar que a narrativa traz a probabilidade de aprendizado pela sua própria distinção. A história de HD se desenrola por intermédio de um filtro que impossibilita a condição concreta da verdade. Nesse sentido, ficamos com a ideia, ou melhor, com a impressão, de que em J. Conrad, a técnica dissimula a ação. Assim, entendo que se torna imprescindível para a tese considerar que as figuras e imagens devem ser encaradas em HD, por exemplo, como agentes iluminadores com "dupla função: é figura do modo como as histórias de Marlow expressam seu significado e é figura dela mesma", em outros termos, "figura de seu próprio modo de elaboração" (MILLER, 1995, p. 202).

De todos os modos, o cinismo de Marlow estaria na descrição indiferente e ambivalente: fruto de uma racionalização e da manipulação *deliberada* e *consciente* da linguagem, tudo isso de modo a produzir um efeito retórico paradoxal, sendo esse, como já se disse, o eixo da estética J. Conradiana, sobretudo, quando a relacionamos à ideia complexa de ironia. Dito de outro modo, em J. Conrad, a "técnica de (sua) apresentação irônica não permite que se compreenda bem onde acaba a condenação e começa a aprovação. A ambivalência da ironia serve a J. Conrad para mediar provisoriamente as contradições" (OLIVA, 1973 *apud* LIMA, 2003, p. 192).

3.2 **Lord Jim e Chance: os abismos da linguagem**

E cada uma destas histórias,
para significar algo, deve justificar a si mesma
da maneira que lhe é própria à consciência
de cada leitor consecutivo.
J. Conrad

Em LJ encontramos tanto problemas estruturais quanto interpretativos. Marlow encontra-se dividido. Por um lado, ele tenta resolver o problema colocado pela traição de Jim, em grande parte, por meio do julgamento moral; por outro, tenta fazê-lo por meio da simpatia. Watt examina os vários códigos de honra aplicáveis a LJ:

> Lord Jim, de fato, reflete isso apresentando um confronto contínuo entre o ideal exaltado de honra pessoal, de um lado, e os valores coletivos mais modernos, mais amplamente aplicáveis, mas muito mais prosaicos do código de solidariedade, de

> outro. Naquele conflito, J. Conrad se viu cada vez mais apoiando sua herança ancestral e seu ideal de honra individual; embora destinado possivelmente ao isolamento e fracasso no mundo moderno, ele possuía, no entanto, uma franqueza imediata de aplicação pessoal e uma ressonância heroica nostálgica, que a concepção de solidariedade de Marlow demonstrou carecer (WATT, 1980, p. 355).[376]

Há dois aspectos deste comentário que merecem ser explorados. Em primeiro lugar, Watt faz uma distinção entre J. Conrad e Marlow, ligando o primeiro a uma crescente aprovação da "honra pessoal", enquanto o segundo exemplifica os valores associados à solidariedade. No entanto, como mostrarei mais adiante, as próprias concepções de Marlow são radicalmente desafiadas neste romance, e ele passa a ver o valor de seguir um ideal pessoal. Portanto, entendo que essa mudança em Marlow será o ingrediente mais importante na determinação da natureza da ironia e do cinismo.

Em segundo lugar, e mais proveitosamente, dois códigos de honra conflitantes são citados por Watt (1980). Os dois principais representantes desses diferentes códigos de honra são o tenente francês e Stein. A obrigação de ser verdadeiro ou fiel a um código social é exemplificada pelo primeiro, e o segundo é um expoente e crítico da visão pessoal. A base da objeção ao egoísmo de Jim é que uma honra pessoal encoraja uma autoindulgência que, por sua vez, leva à alienação da virtude moral ou do dever cívico. No entanto, Stein, principal mentor de Marlow, defende a persistência em seguir o sonho pessoal e as tentativas de torná-lo viável para o mundo.

É obviamente importante entender as conflitantes definições da palavra honra e principalmente como elas são exploradas em LJ, se quisermos entender a ironia e, com isso, o cinismo. Diante disso, se a concepção de honra do tenente francês era definitiva, a ironia levantada contra Jim seria específica e direta: o ato de Jim, nesse caso, seria repreensível e, portanto, ele teria sido merecidamente desditoso. No entanto, não queremos com nossa crítica fazer nenhum veredicto sobre Jim ou sobre qualquer dos personagens conradianos. Não obstante, não podemos deixar de observar:

> O efeito de desordem, tão comumente encontrado em Lord Jim vem, em abreviação, disso - o próprio Marlow está confuso. Contamos com ele para comentários

[376] "Lord Jim, indeed, reflects this by presenting a continuous confrontation between the exalted ideal of personal honour on the one hand, and the more modern, more widely applicable, but much more prosaic collective values of the code of solidarity on the other. In that conflict Conrad found himself siding more and more with his ancestral inheritance, and its ideal of individual honour; though possibly fated to isolation and failure in the modern world, it nevertheless possessed an unmediated directness of personal application, and a nostalgic heroic resonance, which Marlow's conception of solidarity was found to lack".

> definitivos, explícitos ou implícitos, sobre a conduta de Jim, e ele consegue dar [...] (HEWITT, 1975, p. 37-38).[377]

Dessa maneira, percebemos que a "confusão" de Marlow pode ser mais proveitosamente interpretada como ambivalência, e é isso que ameaça a sua fidelidade. Em termos gerais, podemos considerar que LJ apresenta preferência pelo superficial ao invés do necessário: "[...] não foi o motivo fundamental, mas o superficial como, deste caso" (LJ, 2006, n.p.).[378] E em HD, temos o eufemismo do "método" eficiente:

> Não estou divulgando nenhum segredo comercial. Na verdade, o gerente disse depois que os métodos de Kurtz haviam arruinado o distrito. Não tenho opinião sobre esse ponto, mas quero que você entenda claramente que não havia nada exatamente lucrativo nessas cabeças estando lá (HD, 1995, n.p.).

Portanto, o "método", nesse caso, é "uma forma de extorsão e nada mais".[379] No entanto, a dicotomia entre as duas disposições é sustentada dialeticamente em HD, o que se torna base do paradoxo indestrutível em ambas as narrativas. De fato, naquilo que mais torna Marlow fascinante falta referência linguística. Essa disjunção reflexiva é implicitamente descrita por um narrador secundário. Mas temos, em simultâneo, a necessidade de Marlow de estruturar sua experiência na linguagem, e é exatamente isso que o leva à instabilidade. Em nosso entendimento, o processo temporal, nesse caso, captura o fluxo e, consequentemente, a instabilidade sustentada pela ironia. Tanto em HD quanto em LJ, o narrador revela sua insatisfação com a sua audiência. A racionalização do seu discurso, no caso de HD, passa pela sua tentativa de controle e de demonstrar segurança no relato. Marlow, nesse caso, por meio da racionalização, como representado na figura (1), busca a todo momento nova formas de expressão: "Vocês veem? Veem a história? Veem algo?" (HD, 1995, n.p.).[380]

Dessa maneira, ele pode proferir uma série de afirmações e negações enquanto procura em sua memória concepções de identidade que perpassam por uma perspectiva cuja lealdade é inequívoca e a ética, tão pouco estável. Pois, em HD, a ironia encontra-se na batalha com a linguagem, e isso ocorre pela impossibilidade de se transmitir o significado do testemunho humano por meio dela. Já em HD, o envolvimento de Marlow com Jim demonstra que ele é

---

[377] "The effect of muddlement which is so commonly found in Lord Jim comes, in short, from this--that Marlow is himself muddled. We look to him for definite comment, explicit or implicit, on Jim's conduct and he is not able to give it".
[378] "[…] the Its object was not the fundamental why, but the superficial how, of this affair".
[379] "[…] was merely a squeeze, and nothing more".
[380] "Do you see him? Do you see the story? Do you see anything?".

obrigado a mudar o seu centro de análise de forma consciente. Desse modo, a consciência irônica de sua retórica desencadeia um paradoxo:

> Os golpes da vida não tinham mais ação sobre sua alma satisfeita do que o arranhar de um alfinete sobre a parede lisa de um rochedo. Quando eu o olhava, ao lado do magistrado pálido e apagado que dirigia os debates, a complacência que se exteriorizava em toda a sua pessoa se apresentava a mim, como ao resto do mundo, sob a forma de uma superfície dura como o granito. Pouco depois ele se suicidou. (LJ, 2006, n.p.)[381].

Acima, Marlow apresenta Brierly como um sujeito impermeável à crueldade destrutiva do mundo (LJ, 2006, n.p.). Ao mesmo tempo, em que esse narrador consolida a imagem de Brierly, ele enfraquece as expectativas do leitor quando revela o seu suicídio de forma discreta. Desse modo, as reações opostas em relação a Brierly são desencadeadas principalmente pela fala, que faz referência à sua suposta resistência. No entanto, quando percebemos o seu suicídio, somos imediatamente levados a mudar de ideia.

A descrição de Brierly supostamente alude a uma obstinação que é exterior, no sentido de ilusória, pois ele não age indiferentemente à situação em que se encontra. A obstinação descrita pelo narrador é exterior e ilusória, pois a palavra *surface*, inserida nesse contexto, torna-se fundamental, quando pensada no sentido de "aparência", afinal, a resistência de Brierly é uma fachada. Portanto, a "alma satisfeita" de Brierly exala apenas um aspecto que sabemos ser ilusório (LJ, 2006, n.p.).[382]

O artista, ao confrontar o caos de sua experiência, como é o caso de J. Conrad, reconhece que as formas literárias são necessárias, mas apenas como formas de expressão. Assim, J. Conrad ironiza a sua própria arte e linguagem. Fato é, em termos comparativos e não menos importantes, mais uma vez cito o Prefácio de *Tufão*, de 1919. Nele, como já se disse, o autor se refere à relação da sua experiência pessoal com as histórias que seguem no mesmo volume: "Ele é produto de vinte anos de vida. Minha própria vida. Invenção consciente [...]", diz Joseph Conrad a respeito da criação da personagem do capitão McWhirr (T, 1997, p. 05). Cito novamente, pois, a experiência para ele, fica claro, não necessariamente tem a ver com a história:

---

[381] "The sting of life could do no more to his complacent soul than the scratch of a pin to the smooth face of a rock. This was enviable. As I looked at him flanking on one side the unassuming pale-faced magistrate who presided at the inquiry, his self-satisfaction presented to me and to the world a surface as hard as granite. He committed suicide very soon after".

[382] "complacent soul".

> [..] a questão principal é o que o escritor fez da sua oportunidade; e cada uma delas responde a essa questão por si só, com palavras que, se assim posso dizer sem excessiva solenidade, foram escritas com um consciencioso respeito pela verdade de minhas próprias sensações. E cada uma destas histórias, para significar algo, deve justificar a si mesma da maneira que lhe é própria à consciência de cada leitor consecutivo (T, 1997, p. 06).

Vale considerar, então, que "claramente, o que a ironia de Marlow mostra é a sua falta de harmonia com a história que está ouvindo e recontando. Em *Lord Jim*, Marlow ajuda Jim ativamente ao longo do romance" (MOSER, 1957, n.p.).[383] Dessa maneira, é a falta de envolvimento de Marlow com os personagens principais que garante a mudança na ironia. Como já salientado, o contato de Marlow com Jim infunde nele uma dúvida sobre o compromisso com um padrão fixo de conduta. Essa dúvida sustenta a dupla ironia. Marlow, diante de uma rede própria de oposições e contrapontos, pode ocultar o verdadeiro significado de sua experiência, e isso é parte do procedimento estabelecido pelo autor. Ou seja, em HD, por exemplo, pode-se ler "uma forma de extorsão e nada mais" (HD, 1995, n.p.).

Nesse caso, é importante ter em mente que a própria definição de cinismo também é ambivalente. Em síntese, o cinismo não é somente um problema de ordem moral, é um padrão de racionalidade de um tempo que conhece os pressupostos anteriormente ocultos pelo universal ideológico da ação, mas que não encontrou muita razão para reorientar a sua conduta, pois, em J. Conrad, a sua estrutura é paradoxal. Nesse caso, lei e transgressão caminham conjuntamente e, assim sendo, a denúncia não pode mais servir para desqualificar os paradoxos dos discursos falsos, no entanto, legitimados como verdadeiros.

***

Em *Chance*, Marlow "tinha o hábito de perseguir ideias gerais de uma maneira peculiar, entre a brincadeira e a sinceridade" (C, 2005, n.p. I)[384]. Powell comenta sobre Marlow: '"Ele é do tipo que está sempre perseguindo alguma noção ou outra girando e girando apenas para se divertir'"[385] (C, 2005, n.p. I). Em termos coloquiais, Powell descreve a característica principal de um ironista que está agudamente ciente da disjunção reflexiva tenta persistentemente alcançar uma ironia dialética. No entanto, *Chance* não contém a agilidade intelectual das narrações anteriores de Marlow. Há uma desilusão em sua perspectiva não observada anteriormente: (1) "De modo geral, é muito difícil alguém se tornar notável. As

---

[383] "What Marlow's irony shows most conspicuously is his lack of rapport with the story he is hearing and recounting. In Lord Jim, Marlow helps Jim actively throughout the novel".
[384] "had the habit of pursuing general ideas in a peculiar manner between jest and earnest".
[385] "'He's the sort that's always chasing some notion or other round and round his head just for the fun of the thing'".

pessoas não prestam atenção o suficiente em alguém que você não conhece"; (2) "[...] A mediocridade é a nossa marca [...]"[386]. Embora também seja "muito difícil para alguém se tornar notável" em HD, Marlow tenta persistentemente persuadir seu público de que Kurtz era uma pessoa "notável", e não há indicação de que ele aceite a mediocridade de Kurtz como uma característica imutável.

Determinada sutileza intelectual é perdida pelas referências recorrentes de Marlow à influência do acaso nos assuntos humanos. Ao enfatizar que os eventos casuais representam os principais determinantes do destino de um indivíduo, Marlow efetivamente descarta a possibilidade de que o idealismo seja um fator determinante na formação do sujeito. Em contraste, podemos nos lembrar do uso que Jim fez da palavra acaso em *Lord Jim*, onde ele várias vezes se refere à sua chance perdida como a perda de oportunidade para o heroísmo. Outra diferença entre o Marlow de *Chance* e o dos outros dois romances é a sua concentração em personagens femininos.

Em *C* também observamos, na Parte 1, particularmente, o contato de Marlow com Flora e a Sra. Fyne, encontro ocasiona frequentes generalizações a respeito das mulheres. Seus comentários não são apenas os de um misógino. Como diz Hewitt: "Ele frequentemente combina uma ironia bastante óbvia '— A coragem das mulheres! O otimismo das criaturas queridas' — com um tom de adoração extasiada".[387] Hewitt também conclui que as generalizações de Marlow "não são aquelas que podem revelar profundas questões morais, psicológicas ou espirituais; elas existem para lançar uma névoa de romance e mistério sobre certos aspectos de seu tema" (HEWIT, 1975, p. 100-1)[388].

No entanto, as revelações de Marlow sobre a perspectiva feminista da Sra. Fyne fazem mais do que "lançar uma névoa de romance e mistério" sobre seus pensamentos sobre as mulheres. A sua convicção de que "nenhum escrúpulo deve impedir uma mulher... de tomar o atalho para garantir para si mesma a existência mais fácil possível"[389] (C, 2005, n.p.) fornece a Flora uma justificativa para se casar com Anthony, e a convicção contrasta ironicamente com a gentileza de Anthony.

---

[386] (1) "In a general way it's very difficult for one to become remarkable. People won't take sufficient notice of one l don't you know". (2) "Mediocrity is our mark". *Ibidem.*

[387] "He frequently combines a rather obvious irony--'The pluck of women! The optimism of the dear creatures'-with a tone of rapt adoration".

[388] "are not ones which can lay bare any profound moral or psychological or spiritual issues; they exist rather to cast a haze of romance and mystery over certain aspects of his theme".

[389] "no scruples should stand in the way of a woman ... from taking the shortest cut towards securing for herself the easiest possible existence".

> [...] Pois se nós, homens, tentamos colocar a amplitude de todas as experiências em nosso raciocínio e de bom grado colocamos o próprio Infinito em nosso amor, não o é, como observou algum escritor, 'Não é obra das mulheres. ' Oh, não. Eles não se importam com essas coisas [...] (*Ibidem*, n.p.).[390].

Logo depois, de modo curioso o narrador moldura intervém: '"Você realmente acredita no que disse?'" Eu perguntei, sem ofensas, claro, porque com Marlow nunca se podia ter certeza de nada". Marlow responde: '"[...] percebi que consegui machucar a sua suscetibilidade [...]"[391]. A resposta de Marlow sugere a oscilação prevalecente em suas primeiras narrativas; também lembra sua tendência a desafiar as ilusões, as "suscetibilidades" de seu público, neste caso, com o narrador interposto. Como observamos na discussão de HD, o desafio de Marlow ao seu público prenuncia o florescimento de uma ironia dialética, mas esse tipo de ironia não ocorre aqui. Marlow fala da capacidade feminina em preservar as suas ilusões:

> Vou apontar novamente que um mundo irrelevante seria muito divertido, se as mulheres se importassem em torná-lo tão charmoso quanto elas sozinhas podem, preservando para nós certas ilusões bem conhecidas, bem estabelecidas, quase direi banais, sem as quais a criatura masculina média não pode sobreviver (C, 2005, n.p.).

Podemos nos lembrar da discussão das ilusões em HD e LJ, onde a eficácia de tais ilusões para a preservação da estabilidade pessoal e social é reconhecida. No entanto, nas duas primeiras narrativas de Marlow elas exaltam as virtudes de tais ilusões, e por isso representam apenas um aspecto de uma mente complexa que busca constantemente quebrar o verniz, o "tecido fino" (C, 2005, n.p.) da estabilidade social.

> Pois não há nada mais provocador do que o Irrelevante quando deixa de divertir e encantar; e então o perigo seria a masculinidade subjugada em sua exasperação, fazendo algum movimento brusco e descuidado e acidentalmente enfiando o cotovelo no fino tecido do mundo de que falo. E isso seria fatal para ele. Pois nada parece mais irremediavelmente deplorável do que um tecido fino danificado. As próprias mulheres seriam as primeiras a se enojar de sua própria criação (C, 2005, n.p.)[392].

---

[390] "For if we men try to put the spaciousness of all experiences into our reasoning and would fain put the Infinite itself into our love, it isn't, as some writer has remarked, 'It isn't women's doing.' Oh, no. They don't care for these things".

[391] "I've managed to hurt your susceptibilities which are consecrated to women".

[392] "For there is nothing more provoking than the Irrelevant when it has ceased to amuse and charm; and then the danger would be of the subjugated masculinity in its exasperation, making some brusque, unguarded movement and accidentally putting its elbow through the fine tissue of the world of which I speak. And that would be fatal to it. For nothing looks more irretrievably deplorable than fine tissue which has been damaged. The women themselves would be the first to become disgusted with their own creation".

Marlow não persiste com o desafio intelectual fornecido pela disjunção reflexiva. Na verdade, quando o desafio ocorre, ele o rejeita fortemente. Ao discutir a perda de segurança de Flora, ele diz:

> Felizmente, pessoas, maduras ou não (e quem realmente é maduro?), são, na maioria das vezes, incapazes de entender o que está acontecendo com elas: uma provisão misericordiosa da natureza para preservar uma quantidade média de sanidade para fins de trabalho neste mundo (*Ibidem*)[393].

Nesse ponto, o narrador moldura, ou seja, a terceira parte não identificada da conversa acima, se intromete:

> Mas nós, meu caro Marlow, temos a vantagem inestimável de entender o que está acontecendo com os outros: 'Eu vou entrar'. Ou pelo menos alguns de nós [...]. Isso também é uma provisão da natureza? E para que serve? É para nos divertirmos fofocando sobre os assuntos uns dos outros? Você, por exemplo, parece – [...].[394]

Marlow responde:

> Não sei o que pareço... e com certeza a vida deve ser divertida de alguma forma. Ainda seria uma disposição muito respeitável se fosse apenas para esse fim. Mas dessa mesma disposição de compreensão brota em nós a compaixão, a caridade, a indignação, *o senso de solidariedade*; e nas mentes de qualquer grandeza uma inclinação para aquela indulgência que está próxima da afeição (C, 2005, n.p. grifo nosso)[395].

Podemos ver, pela interação de Marlow com o narrador responsável pela moldura na peça acima, que o uso da palavra "sanidade" é semelhante ao sentido da citação de Paul de Man (1969, p,198). A resposta de Marlow à questão relativa ao uso e da compreensão confirma que, do seu ponto de vista, ela tem a função de proporcionar o divertimento da fofoca e o valor social de um "senso de solidariedade". No entanto, o foco de Marlow não permanece inteiramente unívoco. Ao considerar a governanta de Flora, ele não se concentra apenas em seu mal, mas vê seu comportamento em termos de uma emoção reprimida.

---

[393] *Ibidem.*

[394] "But we, my dear Marlow, have the inestimable advantage of understanding what is happening to others," Is truck in. "Or at least some of us seem to. Is that too a provision of nature? And what is it for? Is it that we may amuse ourselves gossiping about each other's affairs? You, for instance, seem". *Ibidem.*

[395] "I don't know what I seem... and surely life must be amused somehow. It would be still a very respectable provision if it were only for that end. But from that same provision of understanding, there springs in us compassion, charity, indignation, the sense of solidarity; and in minds of any largeness an inclination to that indulgence which is next to affection".

> [...] Por que uma governanta não deveria ter paixões, todas as paixões, mesmo a da libertinagem, e até paixões ingovernáveis; ainda suprimida pelos mesmos meios que mantêm o resto de nós em ordem: treinamento precoce - necessidade - circunstâncias - medo das consequências; até chegar uma idade, uma época em que a restrição de anos se torna intolerável — e a paixão irresistível [...]
> [...] Não! Direi os anos, os anos apaixonados, amargos, de contenção, o ferro, contenção admiravelmente educada a cada momento, em uma correção infalível de fala, olhares, movimentos, sorrisos, gestos, estabelecendo para ela uma reputação elevada, um registro impressionante de sucesso em sua esfera. Foi como viver meio estrangulado por anos [...] (C, 2005, n.p.).[396]

Estamos bem acostumados com a crítica de Marlow sobre a vida comedida nos primeiros romances e seu reconhecimento de que tal restrição é sufocante. Sua preparação para ser solidário com ela seguindo suas paixões indica que ele ainda tem a capacidade de avaliar o comportamento em termos da tensão de Gekoski entre noções de visão pessoal e responsabilidade social. A governanta vingativa é uma mulher rara na ficção de Conrad, pois, como Marlow a descreve, ela é "uma mulher incomum o suficiente para viver sem ilusões (C, 2005, n.p.)". [397] Ela dá a notícia da desgraça de Flora de Barral de forma brutal, o que lhe dá "uma satisfação atroz" (C, 2005, n.p.).[398] "E toda essa tortura por nada, no final das contas! O que parecia ser um possível prêmio (oh, sem ilusões! mas ainda assim um prêmio) quebrada em suas mãos, caída na poeira, a poeira amarga, da decepção, ela se deleitou com a vingança miserável".[399]

A perda de controle culmina no suicídio de Brierly de LJ e na morte de Fresleven, em HD. Para a governanta, a perda de controle termina no tratamento brutal de Flora. O interesse de Marlow pelo comportamento da governanta revela que ele ainda é capaz de avaliar em outros termos além daqueles relacionados à admoestação moral (de uma forma que lembra sua preparação para ver Brown como uma figura complexa em *Lord Jim*), mas uma perspectiva tão incomum ocorre apenas esporadicamente em *C*. Marlow havia dito que a compreensão gera compaixão ou um senso de solidariedade, mas ele critica diretamente as pessoas na Parte Um, Capítulo Sete, que passam por Flora e por ele na calçada:

---

[396] "Why shouldn't a governess have passions, all the passions, even that of libertinage, and even ungovernable passions; yet suppressed by the very same means which keep the rest of us in order: early training — necessity — circumstances — fear of consequences; till there comes an age, a time when the restraint of years becomes intolerable--and infatuation irresistible".
No! I will say the years, the passionate, bitter years, of restraint, the iron, admirably mannered restraint at every moment, in a never-failing correctness of speech, glances, movements, smiles, gestures, establishing for her a high reputation, an impressive record of success in her sphere. It had been like living half strangled for Years".
[397] "a woman uncommon enough to live without illusions".
[398] "an atrocious satisfaction".
[399] "And all this torture for nothing, in the end! What looked at last like a possible prize (oh, without illusions! but still a prize) broken in her hands, fallen in the dust, the bitter dust, of disappointment, she revelled in the miserable revenge".

> A cada momento, as pessoas passavam por nós sozinhas, em grupos de dois ou três; os habitantes daquela extremidade da cidade onde a vida continua sem adornos de graça ou esplendor; eles passaram por nós em suas vestes surradas, com os rostos pálidos, abatidos, ansiosos ou cansados, ou simplesmente sem expressão, em um riacho sombrio sem sorrir não feito de vidas, mas de meras existências não consideradas cujas alegrias, lutas, pensamentos, tristezas e suas próprias esperanças eram miseráveis, sem glamour e sem importância no mundo. E quando alguém pensava em sua realidade para si mesmo, o coração ficava oprimido. (C, 2005, n.p.)[400]

Em meio a suas especulações sobre a monotonia da vida da maioria das pessoas, ele afirma: '"[...] na presença de uma jovem eu sempre me convenço de que os sonhos do sentimento - como os mistérios consoladores da Fé — são invencíveis; que nunca, nunca é a razão que governa os homens e as mulheres'".[401] Então, após a discussão sobre o amor entre um homem e uma mulher, ele argumenta que os homens, "cujas gerações desenvolveram uma mulher ideal, são muitas vezes muito tímidos. Quem não seria antes do ideal?"[402]

Há evidências nessas citações de que Marlow concede às noções de sonhos e ideais um status genuíno, e a perspectiva de endossar o sonho de Anthony oferece a possibilidade de uma sequência de seu endosso do sonho de Jim. Na verdade, ele fornece endosso explícito ao reconhecer sua compreensão do desejo de amor de Anthony: "E por um momento compreendi o desejo daquele homem a quem o mar e o céu da sua vida solitária tinham aparecido repentinamente incompletos sem aquele olhar que parecia pertencer a ambos [...]."[403] O amor romântico continua sendo um meio possível de superar o isolamento característico do indivíduo, no entanto, na sequência, observamos como Marlow vê o relacionamento crescente de Anthony com Flora. Anthony é "o salvador da donzela mais desamparada dos tempos modernos".[404]

A Parte 2 de *Chance* contém os relatos do casamento não consumado, a tentativa de envenenamento, o abraço reconciliatório e o afogamento acidental. Constantemente, nessa parte do romance, Marlow se refere ao cavalheirismo de Anthony em um tom carregado com

---

[400] "Every moment people were passing close by us singly, in twos and threes; the inhabitants of that end of the town where life goes on unadorned by grace or splendour; they passed us in their shabby garments, with sallow faces, haggard, anxious or weary, or simply without expression, in an unsmiling sombre stream not made up of lives but of mere unconsidered existences whose joys, struggles, thoughts, sorrows and their very hopes were miserable, glamourless, and of no account in the world. And when one thought of their reality to themselves one's heart became oppressed".

[401] "'in the presence of a young girl I always become convinced that the dreams of sentiment — like the consoling mysteries of Faith — are invincible; that it is never, never reason which governs men and women.'" *Ibidem.*

[402] "whose generations have evolved an ideal woman, are often very timid. Who wouldn't be before the ideal?" *Ibidem.*

[403] '"And for a moment I understood the desire of that man to whom the sea and sky of his solitary life had appeared suddenly incomplete without that glance which seemed to belong to them both.'"

[404] "the rescuer of the most forlorn damsel of modern times".

uma mistura de apoio sentimental e repúdio crítico. Marlow diz que Anthony "só poderia ter uma concepção ideal de sua posição. Um ideal muitas vezes é apenas uma visão flamejante da realidade". [405] Mas, embora este comentário mostre pouca simpatia pela imaginação idealizadora, ele diz mais tarde: '"Somos as criaturas de nossa literatura ligeira muito mais do que geralmente se suspeita [e] o capitão de um navio no mar é uma criatura remota e inacessível, algo como um príncipe de um conto de fada[...]'"[406] (C, 2005, n.p.). Nesse estágio do romance, podemos concordar com a afirmação de Guerard de que "O espírito crítico e irônico é, portanto, minado por outro e mais sentimental, preparado para levar o capitão Anthony muito a sério".[407]

No entanto, a caracterização metafórica de Marlow do capitão como "algo como um príncipe de um conto de fadas" é oferecida sem ironia ou qualquer outra indicação de deboche. Eventualmente, no entanto, essa crítica ocorre:

> E eu sei também que uma paixão, dominadora ou tirânica, invadindo o homem inteiro e subjugando todas as suas faculdades para seu próprio fim único, pode conduzir aquele que ela estimula e leva, em todos os tipos de aventuras, à beira de perigos insondáveis, aos limites da alienação e da loucura e da morte (C, 2005, n.p.). [408]

Marlow já discutiu esse ponto antes, mas aqui ele usa as palavras "alienação", "loucura" e "morte" pejorativamente e em termos das consequências inevitavelmente terríveis da paixão despertada. Ele já usou essas ideias em HD: loucura, a respeito do russo; loucura, em relação a Kurtz; morte, a respeito de Fresleven. Mas aí a ironia contém a resposta complexa da dupla ironia, com a qual ele examina os aspectos salutares, bem como os perniciosos da expressão apaixonada. Sua visão final de Anthony confirma seu repúdio ao amante:

> Para o observador inocente, Anthony parecia, neste ponto, estar fisicamente exausto. Minha opinião é que a absoluta falsidade de suas, posso dizer, aspirações, a vaidade

---

[405] "could only have an ideal conception of his position. An ideal is often but a flaming vision of reality".
[406] "We are the creatures of our light literature much more than is generally suspected [and] the captain of a ship at sea is a remote, inaccessible creature, something like a prince of a fairytail".
[407] "The critical and ironic spirit is thus Undermined by another and more sentimental one, prepared to take Captain Anthony very seriously".
[408] "And I know also that a passion, dominating or tyrannical, invading the whole man and subjugating all his faculties to its own unique end, may conduct him whom it spurs and drives, into all sorts of adventures, to the brink of unfathomable dangers, to the limits of folly, and madness, and death".

> de agarrar o ar vazio, veio a ele com uma força avassaladora, deixando-o desarmado diante da sinceridade louca e sinistra do outro.[409]

Esse final permanece em marcante contraste com a avaliação final de Marlow sobre Jim, o que é claramente ambivalente. Também fornece uma contribuição significativa para uma discussão sobre as diferenças entre o Marlow de LJ e o Marlow de *C*.

Embora Marlow afirme, no final de LJ, que Jim é apenas "um espírito desencarnado, perdido entre as paixões desta terra" (LJ, 2006, n.p.)[410], ele também diz: "[...] há dias em que a realidade de sua existência vem a mim com uma força imensa, com uma força avassaladora [...]" (LJ, 2006, n.p.). Em *Chance*, Anthony não causa o mesmo impacto em Marlow: podemos lembrar que Marlow nunca o conheceu. Seus comentários sobre Anthony ocorrem como reflexões sobre o que outros lhe disseram. Existem indicações de que Marlow nutre alguma simpatia por Anthony e compreende seus impulsos românticos, mas, eventualmente, sua retórica aponta a destrutividade e a futilidade de uma a imaginação idealizadora tal como a de Anthony. A dupla ironia sustentada de LJ e HD desaparece. Em *Chance*, ele afirma que a compreensão deve resultar no "sentido de solidariedade"[411] (C, 2005, n.p.), enquanto em *Lord Jim*, todo o romance reverbera com a "dúvida de Marlow sobre o poder soberano entronizado em um padrão fixo de conduta" (LJ, 2006, n.p.)[412], e a busca ávida por modos revigorantes de expressão pessoal estabelece a ironia dialética. Aqui, apenas simpatia esporádica é oferecida a Anthony até que, finalmente, a futilidade de sua busca seja exposta.

As contradições e aparentes inconsistências da perspectiva marloviana se repetem no acaso, mas não se encaixam em um paradoxo deliberadamente construído, como acontece nas duas primeiras narrativas, oscilando entre o dito e o não dito. No entanto, ele (Marlow) defende um senso de solidariedade, mas observa Flora em termos complexos; ele também sugere que a compreensão deve levar à compaixão, mas condena as pessoas da costa; ele admite simpatizar com os desejos românticos de Anthony, mas acaba repreendendo-o de forma selvagem. Marlow não é capaz de amalgamar sua capacidade de respostas duais em uma retórica de ironia deliberadamente concebida porque, como Moser argumenta, ele não está pessoalmente envolvido moralmente nem tampouco ameaçado pelo tema do romance. Nesse sentido, a "ironia abre a possibilidade de autonomia moral, onde não apenas recebemos

---

[409] "To the innocent beholder Anthony seemed at this point to become physically exhausted. My view is that the utter falseness of his, I may say, aspirations, the vanity of grasping the empty air, had come to him with an overwhelming force, leaving him disarmed before the other's mad and sinister sincerity."
[410] "a disembodied spirit astray amongst the passions of this Earth".
[411] "sense of solidarity".
[412] " doubt of the sovereign power enthroned in a in a fixed standard of conduct".

definições do que significam os conceitos morais, mas devemos intencioná-los para nós mesmos" (COLEBROOK, 2004, p. 34).

ÚLTIMAS ARESTAS — CONSIDERAÇÕES FINAIS

É igualmente fatal para a mente
ter um sistema e não ter nenhum.
Ela simplesmente terá que decidir
combinar os dois.
Schlegel

Recontar uma história nos torna igual na contradição. Nesse sentido, HD, mais do que propriamente instaurar a versão de um fato do seu presente histórico, é capaz de refletir que o avanço das civilizações desencadeia a violência física e o horror. Fato é que o branco representado no romance não demonstra arrependimento pelo projeto neocolonialista de que faz parte. Em HD, percebemos que os detalhes, os personagens e o adentrar ao desconhecido são elementos sempre intensos, uma mistura de angústia e excitação. Não damos ao livro uma interpretação puramente ideológica de anticolonialismo europeu — ao meu ver, isso empobrece a obra. Não excluo a possibilidade de haver crítica ou não à ocupação europeia, não é isso. Me parece que Marlow e Kurtz são duplos; embora estando no mesmo lugar, na mesma posição social e de poder, um entrega-se à soberba, aos excessos, e acaba corrompendo-se; o outro, diante do abismo que estava a sua frente, dá um passo para trás e volta para de onde saiu. E quanto mais perto de entregar-se ao abismo, mais o mundo parece louco, como atirar na vegetação, ou matar-se por galinhas. Parece ser uma representação da vida, esse lugar turvo, onde quase nada é claro, mas cheio de névoa. Todos nós temos potência para corromper-nos, mas uns se conservam e outros se entregam. Diante disso, é importante o papel do leitor na construção do texto, sabendo que o 'eu' é constituído pela coisa que é em si o texto. E, também importantes, são os limites dessa negociação.

Dessa maneira, identificamos que, a partir do jogo de palavras diante dos acontecimentos, especialmente nos três textos de J. Conrad que funcionaram como fios condutores nesta tese — HD, LJ e *C* —, não só a ironia, mas também o cinismo, emergem diante da efervescência das questões culturais. Por exemplo, desde o final do século XVIII, a Inglaterra afastou-se cada vez mais rapidamente de uma economia agrária, indo na direção de uma economia industrial. Sabe-se que em 1850, metade da população da Inglaterra residia nas cidades, e uma grande porcentagem estava associada à indústria. Em poucos anos, grandes cidades industriais surgiram em toda a Inglaterra e, apesar da prosperidade resultante, a

riqueza permaneceu nas mãos de poucos. A revolução industrial trouxe consigo numerosos problemas, como infraestrutura precária, habitação, saneamento e transporte, além de extensa poluição ambiental. Também trouxe más condições de trabalho, baixos salários e longos dias de trabalho. As condições seguras de trabalho não eram vistas como prioritárias e, portanto, os ferimentos graves eram frequentes. Com a sindicalização fortemente desencorajada, os trabalhadores tinham poucos direitos e, devido ao excedente de mão-de-obra barata, tinham pouca escolha senão aceitar quaisquer termos que os empregadores oferecessem. Observa-se que com o industrialismo e a mecanização da Inglaterra, a desigualdade das mulheres era uma questão importante da época. Preocupações como os direitos de propriedade das mulheres, sua presença no local de trabalho e seu direito ao sufrágio foram debatidas calorosamente. Durante o século XIX, as mulheres obtiveram várias vitórias em sua luta pela igualdade, mas a mudança foi lenta. A questão das mulheres no local de trabalho era um aspecto crucial, e havia duas partes para esse problema. A primeira era que, idealmente, uma mulher deveria se casar e se tornar uma cuidadora altruísta para seus filhos e marido. Ela só deveria trabalhar se não pudesse se casar e não tivesse outra alternativa. Mulheres solteiras cujas famílias não eram ricas, no entanto, encontravam-se em uma posição precária. Para as mulheres da classe trabalhadora, as opções de emprego limitavam-se a tornarem-se servas ou trabalhadores de fábricas. Para as aquelas de classe média, as opções eram ainda mais limitadas: elas podiam se tornar governantas, professoras ou acompanhantes. Mais tarde, no século XIX, as mulheres da classe média podiam, às vezes, fazer trabalho de secretariado ou realizar certos trabalhos na fábrica. Em nenhum momento, no entanto, elas poderiam competir com homens por posições de funcionários ou outras ocupações mais prestigiosas e mais bem pagas.

J. Conrad traz em sua ficção a questão do lugar de uma mulher na sociedade de várias maneiras. Em HD, por exemplo, as mulheres habitam um lugar longe das duras realidades do mundo do homem. Isso se assemelha à visão tradicional do século XIX de mulheres ocupando e proporcionando um lar santificado, removido da influência corruptora do mundo dos homens. Em um nível mais geral, as questões de direitos das mulheres aparecem bem mais refletidas em *C*, por exemplo, onde o narrador de J. Conrad, Marlow, apresenta a Sra. Fyne como uma forte feminista e claramente desaprova seus pontos de vista, enquanto, ao mesmo tempo, mostra que a situação de Flora de Barral, em grande parte, deve-se ao fato de ela ser uma mulher. Da mesma forma, se também observarmos *The Secret Agent*, veremos que Winnie se casa com Verloc apenas pela segurança que isso representa para ela como mulher.

Ela não tem outras opções viáveis de emprego: "[…] o futuro da filha está garantido"[413], diz o narrador, antes do casamento […] (SA, 1997, n.p.).

No primeiro momento, é provável que J. Conrad seja considerado um autor direcionado para o público masculino. No entanto, a verdade é que J. Conrad sempre considerou as mulheres como parte de seu público principal. O embasamento para essa visão tem a ver com o fato de que grande parte do público leitor consistia em mulheres. Talvez a questão cultural mais importante da última parte do século XIX, no entanto, tenha sido a natureza da própria civilização ocidental. Os europeus sempre afirmaram que sua visão do mundo era preeminente, uma visão de mundo baseada em verdades transcendentes e sancionada por Deus. O século XIX, no entanto, viu essa ideia ser questionada e, ao longo do século XX, as verdades tradicionalmente mantidas foram escrutinadas. Uma compreensão inicial acerca do tema da criação de si remete-nos, antes, à tentativa de constituição ética e estética de uma singularidade, pensada em termos de exemplaridade e excelência — tarefa para a qual concorre alguma forma de ascetismo e exercício sobre si, de domínio sobre os próprios instintos. O cinismo de Diógenes é próprio daquele que é digno de grandes coisas e está à altura delas. Como vimos, o cinismo grego difere do moderno, pois para o primeiro, este homem virtuoso é a fala franca, a parresía – *παρρησία* - , que é pressuposta tanto na prática da criação de si quanto naquilo que a fomenta (ONFRAY, 1995). Já Marlow de HD, por exemplo, é representante da consciência falsa e esclarecida do seu tempo, onde não há uma verdadeira colaboração com o dizer a verdade.

Na época da escrita desse romance, no final do século XIX, a visão do mundo ocidental seria desafiada aparentemente em todas as frentes e a uma velocidade vertiginosa. Desafios para visões tradicionais do mundo surgiram não apenas no campo da ciência. Vários outros campos do estudo intelectual também apresentaram desafios para esse pensamento. Alternativas à economia capitalista, bem como à estrutura de classes e aos sistemas centralizados de governo confrontavam o modo como os europeus geralmente concebiam a sociedade. Além disso, a descoberta de fenômenos como a geometria não-euclidiana e a física relativista defendiam a indeterminação das coisas — um contraste gritante com a visão tradicionalmente aceita de um mundo de verdades e certeza transcendentes.

Por gerações, sabemos que a maioria dos ocidentais compreendia sua maneira de ver o mundo como a única possível, uma visão que evoluía da teologia cristã e, em última análise, baseava-se em verdades. Consequentemente, eles viram a tecnologia avançada e a civilização

[413] "Her daughter's future was obviously assured."

da cultura ocidental validar sua visão de mundo, com todos as outras como inferiores, atrasadas e erradas. No entanto, os desafios para tais visões ocidentais que apareceram no século XIX colocaram em questão pressupostos fundamentais sobre a natureza do mundo e a natureza do universo. Dessa forma, as amarras da civilização ocidental começaram a corroer, e a própria ideia de verdade passou a ser confrontada. Os efeitos desse clima cultural influenciaram profundamente o mundo em que J. Conrad escreveu. Já o principal debate filosófico que teria um efeito direto sobre os escritos de J. Conrad foi o positivismo e as várias respostas a ele.

Essas descobertas resultaram não apenas em maior conhecimento científico, mas também em maior prestígio. Consequentemente, para muitos, a ciência alcançou um lugar que antes era reservado apenas para a religião, e as pessoas ganharam uma confiança sem precedentes na capacidade de a ciência de fornecer segurança. Um resultado dessas descobertas científicas foi que muitas verdades tradicionalmente mantidas foram escrutinadas; outra foi a influência da ciência sobre a filosofia da época. Essa influência ocorre por meio do trabalho de Augusto Comte, John Stuart Mill e aqueles que os seguiram, como Herbert Spencer, Hippolyte Taine, GH Lewes, Emile Durkheim, e muitos outros. Dessa maneira, o prestígio crescente da ciência e do aumento da confiança depositada nas pessoas resultou no Positivismo Científico, uma escola de pensamento que partia da premissa de que todo conhecimento poderia ser determinado empregando o método científico. Como resultado, muitas disciplinas adotaram a metodologia científica como principal meio de investigação. Tampouco as artes foram imunes a essa influência: o realismo e o naturalismo eram produtos diretos da ascensão da ciência, e suas principais premissas e técnicas eram basicamente de natureza científica.

Nem todos os pensadores aceitaram o modelo positivista. Sören Kierkegaard, Friedrich Nietzsche e outros questionaram a sabedoria de empregar um modelo científico para explicar todos os fenômenos, até mesmo os seres humanos e a atividade social humana. Como esses contemporâneos, J. Conrad acreditava que qualquer sistema que buscasse explicar todos os fenômenos era suspeito e, embora respeitasse a ciência, rejeitava o modelo positivista abrangente. Por exemplo, em LJ e HD, J. Conrad questiona a capacidade de a ciência e dos fatos de fornecer segurança. Por exemplo, em LJ, Marlow supõe que somente através da compreensão do contexto subjetivo de um fato é que o conhecimento talvez seja possível. O questionamento de J. Conrad sobre o Positivismo Científico é ainda mais claro em HD, por exemplo, quando Marlow apresenta o médico belga que mede a cabeça de seus pacientes.

Além do Positivismo Científico, como já se disse, J. Conrad estava familiarizado e influenciado pela filosofia de Arthur Schopenhauer. A principal contribuição de Schopenhauer para a história da filosofia é *O Mundo como Vontade e Representação* (1818). Influenciado por Immanuel Kant, Schopenhauer argumentou que o mundo físico com o qual os seres humanos interagem é meramente uma representação da realidade e não da própria realidade. Ele se refere à vontade como a realidade que os seres humanos não podem apreender como fenômenos. Em grande parte, essa vontade é a vontade de ser, o desejo de existir. A vontade, no entanto, nunca poderá ser plenamente satisfeita, exceto por não querer mais o que a torna o que é, em outras palavras, não desejando mais existir; portanto, a vontade só pode levar ao desespero porque deseja ser algo que não pode ser, sendo um desejo de existir que não deseja existir e, além disso, porque em grande parte do mundo fenomenal, a vontade de existir só pode estar na despesa da vontade dos outros de existir. Portanto, este mundo só pode ser de miséria. Para Schopenhauer, existem duas soluções possíveis para escapar dessa miséria. Uma solução temporária para o filósofo é por meio da arte, por meio da qual alguém pode se desligar da vontade por algum tempo, compartilhando a representação artística do mundo das ideias. A única solução permanente para a miséria do mundo, porém, é cultivar tal consciência do suprimento da existência que se perde todo o desejo de existência e satisfação; portanto, a visão geralmente pessimista de Schopenhauer, de que a existência humana é primariamente uma existência de dor na qual os seres humanos buscam constantemente maneiras de aliviar a dor. Assim, o reconhecimento de J. Conrad da necessidade de abrigo temporário das verdades de um universo contemporâneo assemelha-se à ideia de Schopenhauer sobre a necessidade de descanso da dor da existência humana.

Por exemplo, na medida que as narrativas de LJ e de HD progridem, fica claro que a perspectiva intelectual de Marlow não é informada por uma fidelidade inequívoca a uma ética fixa. Esse radicalismo é dramaticamente evidente em sua intolerância declarada ao entrincheiramento burguês de seu público em HD. Outro ponto desta tese é ressaltar que a noção de ironia romântica dá conta do elemento temporal da ironia em si, já que a persona do narrador no presente cria identidade à medida que narra. Ele tece lembranças com *insights* espontâneos. Por exemplo, ele mantém um fascínio tanto pelos sonhos inefáveis de Jim quanto pelas declarações poéticas de Kurtz. A batalha com a linguagem leva ao eventual reconhecimento, em HD, da impossibilidade de transmitir o significado do testemunho humano por meio da linguagem. O artista, ao enfrentar o caos da experiência, reconhece que as formas literárias são necessárias, mas apenas expressões temporárias de sentido. Necessariamente, sua própria arte e linguagem são ironizadas. Como argumentei, essa parece

ser precisamente a função da ironia: não manter uma perspectiva segura, mas mediar entre os extremos.

Marlow de HD, por exemplo, pode usar a máscara social necessária, bem como expressar a sua antipatia ou ser ironicamente cínico. Nesse caso, lembramos do aforismo de Schlegel: "É igualmente fatal para a mente ter um sistema e não ter nenhum. Ela simplesmente terá que decidir combinar os dois"[414] (SCHLEGEL, 1971, p. 267). O próprio Schlegel perguntou se havia um fim para a ironia. Hewitt argumenta que a ironia dos primeiros romances é "ofensiva", na medida em que nos obriga a desafiar nossas crenças, ao passo que nos romances posteriores é "defensiva" das normas sociais existentes (HEWITT, 1975, p. 88). Concordo com isso. A ironia representando uma consciência paradoxalmente cínica não está presente como *tour de force* intelectual e não se sustenta em toda a ficção de J. Conrad. No entanto, afirmo que a partir da identificação da sua relação com o personagem Marlow, foi possível refletir a possibilidade de a ironia em sua forma verbal revelar-se através do que é dito e não dito, como o cinismo emoldurado na sua acepção moderna. Nesse caso, como podemos observar, Marlow, em muitos dos exemplos discutidos, pode ser entendido como uma estratégia para delatar uma consciência paradoxal, fruto do ideal do Esclarecimento.

Um olhar mais atento para as mensagens múltiplas e conflitantes usadas nos textos analisados de J. Conrad, no entanto, demonstra que é difícil transmitir dentro de um paradigma de efeitos e contextualizar a negociação entre o que está dito e não dito, e disso retirar o tom irônico e por vezes cínico das formulações dos narradores discutidos nesta tese. Sugiro que a relação da ironia com a ação política que toca o autor seja entendida não em termos de causa e efeito, mas como um espaço discursivo que cria possibilidades para novas imaginações políticas e culturais de um tipo de "pré-politização" identificada principalmente por meio dos abismos da linguagem (HUTCHEON, 2000; COLEBROOK, 2004). Para finalizar, sabemos que a ironia romântica se desvia da ironia como tropos textuais, porque é pessoal, e não textual. Schlegel entendia a ironia "como algo semelhante a uma condição ou situação humana" (COLEBROOK, 2004, p. 47)[415]. Como para ele a vida humana é um processo, um devir contínuo, há sempre uma distância, que ele diria irônica, entre o sujeito e o que ele produz. Esse produto, a poesia, é o resultado de uma queda da vida do devir para uma forma definitiva e fixa. A poesia, então, não é mimética no sentido usual de

[414] It's equally fatal for the mind to have a system and to have none. It will simply have to decide to combine the two.
[415] "as something like a human condition or predicament".

copiar a realidade. Em vez disso, a própria poesia cria, não copiando algo, mas copiando o processo; não o ser, mas o devir [416].

Por fim, para que o dragão comece a morder a própria cauda, devemos retornar à segunda epígrafe citada nesta tese. Em termos políticos, ela tem relação com o exemplo usado na Introdução para apresentar a ironia observável de Muecke[417] (1970, p. 36). Nesse exemplo descontraído, apresentei um ex-capitão do exército eleito presidente do Brasil, em 2018, em uma tentativa frustrada de fazer flexões em um centro de treinamento militar. O desempenho desse sujeito, assim como o do seu governo pode, com essa epígrafe, ser assimilado com a situação do pesquisador no Brasil em um tipo de ironia observável, por exemplo. Nesse aspecto, para fazer pesquisa no Brasil, sobretudo no âmbito das humanidades, o pesquisador, além de muito respeito e obstinação pelo conhecimento, tem de aprender a conviver com a dicotomia entre os: "dois problemas que se misturam. A verdade do universo e a prestação que vai vencer". Uma dicotomia que não poderia deixar de ser lembrada. Por isso, "Eu também vou reclamar". Não obstante o caráter aterrador sugerido pela primeira epígrafe que abre a introdução, aventamos que apesar da aparente obscuridade reclamada do texto de J. Conrad, quando perfilhamos pelo artifício de leitura que tem sustentação exemplos conceituais da filosofia e da literatura desse autor e de outros autores citados, não deixamos de observar, em um movimento em torno de um centro comum, os aspectos mais relevantes da sua arte. Essa circunvolução foi necessária para mostrar que, na literatura de J. Conrad, é possível iluminar um estilo ou um tom diferente do esperado. Vemos que a partir desse procedimento, as obras que foram utilizadas como fio condutor para este trabalho podem também ser compreendidas como uma estratégia para delatar uma consciência cinicamente paradoxal, fruto do positivismo falido do ideal do Esclarecimento. A final de contas, quando entramos nesse mundo, onde tudo aparenta ser "tão escuro", em um mundo "de sonhos" nos "cantos diabólicos que" possivelmente "flutuam para fora da escuridão", como ironicamente recomenda a primeira epígrafe, o que está implícito nesses textos, em outros termos, o que está na escuridão, emerge pelo artifício usado pelo autor e isso é o que nos permite a distinção da diferenciação e da oscilação nesse processo entre dois significados distintos no jogo da linguagem. Como mostramos, em J. Conrad, denotação e conotação não podem ser vistas ao mesmo tempo, pois são inextricáveis uma da outra. Por esse motivo, na sua literatura, apesar

---

[416] *Ibidem,* p. 47- 48.
[417] "Observable Irony".

da aparente obscuridade, é possível e necessário, como em tudo na vida, encontrar luz na escuridão.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. **Freud e Lacan, Marx e Freud**. Tradução de Walter José Evangelista. Rio de Janeiro: Graal Editora, 1984.

ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. *In*: ARISTÓTELES. **Aristóteles**. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de George Bernard Sperber e equipe da Perspectiva. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. (Coleção Estudos).

BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARROS, D. P. **Teoria do discurso**: Fundamentos semióticos. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FLLCH/USP, 2001.

BAUDRILLARD, J. **Da sedução.** Tradução de Tânia Pellegrini. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 1992.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskóv. *In*: BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1983. v. 1, p. 197-222.

BENSEMMANE, M. Conrad's Picture of Irony in "An Outpost of Progress". **Journal of the Short Story in English**, v. 56, p. 1–7, Spring, 2011. Disponível em: http://journals.openedition.org/jsse/1131. Acesso em: 06 jan. 2020.

BERMAN, J. Joseph Conrad: "The Figure behind the Veil". **Journal of Modern Literature**, v. 6, n. 2, 1977, p. 196-208. Disponível em: www.jstor.org/stable/3831166. Acesso em: 06 maio 2021.

BLASS, J. J. Blass, Le Triboulet, 29 oktober 1882.png. *In*: **Wikimedia commons**, [1882], il. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:J._Blass,_Le_Triboulet,_29_oktober_1882.png. Acesso em: 11 jun. 2021.

BLOOM, H. **Joseph J. Conrad's Heart of Darkness.** New York; Philadelphia: Chelsea House, 1987.

BLOOM, H. **A Rhetoric of Irony**. Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 1974.

BLOOM, H. **Bloom's Modern Critical Interpretations***: Joseph Conrad's Heart of Darkness*. Infobase Publishing, 2009.

BOOTH, W. C. A. **Rhetoric of Irony**. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

BRITTANICA. Josef Conrad. **Novelists A-K**, [2021?]. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Joseph-Conrad. Acesso em: 07 maio 2021.

CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A. P.; GOMES, P. E. S. **A Personagem de Ficção**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. Disponível em: https://lelivros.love/book/downloada-personagem-de-ficcao-antonio-candido-e-outros-em-epub-mobi-e-pdf/. Acesso em: jul. de 2021.

CARVALHO, A, L D. **Entre a claridade e a escuridão:** *"No coração das trevas"*. 2019. 118 f. Dissertação de Mestrado (Programa de pós-graduação em Ciência da Literatura e Teoria Literária da Universidade Federal do Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: http://www.posciencialit.letras.ufrj.br/index.php/pt/mestrado-n/dissertacoes/dissertacoes-2019/249-andre-luis-dias-carvalho#. Acesso em outubro de 2021.

CERVANTES, M. **Dom Quixote de La Mancha**. Ilustração de Gustavo Doré. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

CONRAD, J. Almayer's Folly A Story of an Eastern River. *In*: **The Project Gutenberg eBook of Almayer' s Folly, by Joseph Conrad**, 2006, *E-book*. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/720/720-h/720-h.htm. Acesso em: 01 set. 2021.

CONRAD, J. Chance. *In*: **The Project Gutenberg eBook, Chance, by Joseph Conrad**, 1997. *E-book*. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/1476/1476-h/1476-h.htm. Acesso em: 01 set. 2021.

CONRAD, J. **Collected Edition of the Works of Joseph J. Conrad**. London: Dent, 1946-65. 21 v.

CONRAD, Joseph. **No Coração das Trevas**. Tradução: José Roberto O'Shea. São Paulo. Hedra, 2008.

CONRAD, J. **O coração das Trevas**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.

CONRAD, J. **O coração das trevas**. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2002.

CONRAD, J. **O coração das trevas**. Tradução e notas de Fabio Cyrino. São Paulo: Ed. Landmark, 2011.

CONRAD, J. Heart of Darkness. *In*: BOSS, J.; WIDGER, D. **The Project Gutenberg eBook of Heart of Darkness, by Joseph Conrad**, 1995. *E-book*. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/219/219-h/219-h.htm. Acesso em: 07 maio 2021.

CONRAD, J. **Heart of darkness**. London: Penguin Books Ltd, 1994.

CONRAD, J. **Juventude: uma narrativa e O Parceiro Secreto**. Tradução de Valéria Medeiros. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

CONRAD, J. Lord Jim. *In*: WASSERMAN, F.; WIDGER, D. (prod.). **The Project Gutenberg eBook of Lord Jim**, 2006, *E-book*. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/5658/5658-h/5658-h.htm. Acesso em: 01 maio 2021.

CONRAD, J. **Lord Jim**. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1939.

CONRAD, J. The Nigger of the "Narcissus" A Tale of The Forecastle. *In*: WIDGER, D. (prod.). **The Project Gutenberg eBook of The Nigger of the "Narcissus", by Joseph Conrad,** 2006, *E-book*. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/974/974-h/974-h.htm. Acesso em: 01 maio 2020.

CONRAD, J. The Secret Agent. A simple Tale. *In*: PRICE D. (org.). **The Project Gutenberg eBook of The Secret Agent, by Joseph Conrad,** 1997, *E-book*. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/974/974-h/974-h.htm. Acesso em: 01 maio 2021.

CONRAD, J. Under Western Eyes. *In*: WIDGER, D. (org.). **The Project Gutenberg eBook of Under Western Eyes**, 2006. *E-book*. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/2480/2480-h/2480-h.htm. Acesso em: 01 maio 2021.

CONRAD, J.; MURFIN, R. C. Heart of Darkness: Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays From Five Contemporary Critical Perspectives. Boston: Bedford/St. Martin's, 1996.

COLEBROOK, C. **Irony**: The New Critical Idiom. New York: Routledge, 2004.

COPLESTON, F. S. J. **A History of Philosophy**. New York: Doubleday and Co., 1965. v. 7. Disponível em: https://www.academia.edu/35743086/_Frederick_Copleston_A_History_of_Philosophy_Vol_b_ok_org_. Acesso em: 24 dez. 2020.

COX, C. B.; LITT, M. A. Joseph J. Conrad and the Question of Suicide. **Bulettin of the John Rylands University Library of Manchester**, v. 55, n. 2, 1973. Disponível em: jstor.org/stable/10.2307/community.28211990. Acesso em: 07 maio 2021.

CULTINFO. Vologda. **Culture in Vologda region**. [2021]. Disponível em: http://cultinfo.ru/en/nasledie/historical-cities/vologda.php. Acesso em: 09 de fev. 2021.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs -** Capitalismo e Esquizofrenia. Coordenação da tradução Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 2. *E-book*. Disponível em: https://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2016/04/deleuze-guattari-mil-platos-vol1.pdf. Acesso em: 10 jan. 2020.

DOSTOIÉVSKI, F. Bobok. *In*: DOSTOIÉVSKI, F. **Contos**. Tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 207-224.

DOYLE, A. C. The Crime of the Congo. *In*: **Project Gutenberg's The Crime of the Congo, by Sir. Arthur Conan Doyle**, 2011. *E-book*. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/37712/37712-h/37712-h.htm. Acesso em: 07 maio 2021.

DRYDEN, L. **Joseph Conrad and Imperial Romance**. 1. ed. Great Britain: Macmillan Press Ltd, 2000.

DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Revisão da tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

DUCROT, O. **Princípios de semântica lingüística (dizer e não-dizer)**. São Paulo, Cultrix, 1977.

DUNN, N, P. Two Classical Myths in "Don Quijote". **Renaissance and Reformation/ Renaissance et Réforme,** v. 9, n. 1, p. 2-10, 1972. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/43464797?seq=1. Acesso em: 10 jan. 2020.

EAGLETON, T. A tragédia e o romance. *In*: **Doce violência**: a ideia do trágico. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora da UNESP, 2013, p. 249-279.

ELIOT, T. S. **Collected Poems**: 1909-1935. London: Faber & Faber, 1951.

ELIOT, TS. **Ensaios de Doutrina Crítica**. Lisboa: Guimarães Ed., 1997.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary***:* A Story of Provincial Life. Tradução de Alan Russell. London: Penguin, 1950.

FLORES-JÚNIOR, O. Paraxara/ttein to no/misma ou as várias faces da moeda. **Ágora**, Aveiro, n. 2, p. 21-32, 2000.

FOUCAULT, M. Aula de 23 fevereiro de 1983 — segunda hora. *In*: FOUCAULT, M. **O governo de si e dos outros**: curso no Collége de France (1982-1983). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p. 259- 270. (Obras de Michel Foucault).

FRYE, N. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugénio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FUENTES GONZÁLEZ, P. P. El atajo filosófico de los cínicos antiguos hacia la felicidad. **Cuadernos de Filología Clásica**: Estudios griegos e indoeuropeos, v. 12, p. 203-251, 2002.

GEKOSKI, R. A. **J. Conrad***:* The Moral World of the Novelist. London: Paul Elek, 1978.

GILBERT, G. **Before Modernism Was.** Language, Discourse, Society. London: Palgrave Macmillan, 2004.

GOLDMAN, J. **Modernism, 1910 – 1945**: Image to Apocalypse: 1. ed. New York: Palgrave Macmillan Ltd, 2004.

GOULD, F. C. Cartoon by British caricaturist 'Francis Carruthers Gould' depicting King Leopold 2, and Congo Free State.jpg. *In*: **Wikimedia Commons**. [1906]. il. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cartoon_by_British_caricaturist_%27Francis_Carruthers_Gould%27_depicting_King_Leopold_2,_and_Congo_Free_State.jpg. Acesso em: 10 jun. 2021.

GRAHAM, K. Conrad and Modernism. *In*: STAPE, J. H. (ed.). **The Cambridge Companion to Joseph Conrad**. New York: Cambridge University Press, 1996. p. 203-22.

GRAMMONT, G. **Don Juan, Fausto e o judeu errante em Kierkegaard**. Petrópolis: Catedral das Letras, 2003.

GREANEY, M. Conrad's Style. *In*: STAPE, J. H. (ed.). **The New Cambridge Companion to Joseph Conrad**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 102-115. Disponível em: https://doi.org/10.1017/CCO9781139547451.010. Acesso em: 01 set. 2020.

GUIMARÃES, V. P. A parrésia (παππηζία) cínica: Embate daquele que pode nada com o que pode tudo. In: GUIMARÃES, V. P. **Cinismo**: Passado & Presente. 2016. 165 f. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2016. p. 65-71. Disponível em: https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/8073/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O_CinismoPassadoPresente.pdf. Acesso em: 07 maio 2021.

HADOT, P. **O que é a Filosofia Antiga?** Tradução de Dion Davi Macedo. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HAMPSON, R. Introduction. *In*: CONRAD, J. **Heart of Darkness**. London: Penguin Books, 1995.

HARDING, J. Into Africa. A fight against depredations in the Congo, Adam Hochschild argues, was the century's first human rights campaign. *In*: THE NEW YORK TIMES. **Books**, 20 de setembro de 1998. Disponível em: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/20/reviews/980920.20hardint.html?mcubz=0. Acesso em: 07 maio 2021.

HUTCHEON, L. **Irony's Edge**: The Theory and Politics of Irony. Londres e Nova York: Routledge, 1994.

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

HEGEL, G. W. F. The Cynic School. *In*: HEGEL, G. W. F. **Lectures on the history of philosophy**. Traduzido do alemão por E. S Haldane. London: Kegan, Trench, trübner& CO, Ltd, 1892, p. 479-186, v 1.

Disponível em: https://archive.org/details/lecturesonthehis01hegeuoft/page/n11/mode/2up. Acesso em: 10 jan. 2021.

HEGEL, G. W. F. La escuela cínica. *In*: HEGEL, G. W. F. **Lecciones sobre la historia de La filosofía II**. 5. ed. México: Fondo de cultura econômica, 1995 (Primera edicíon en 1955).

HEWITT, D. **J. Conrad**. A Reassessment. 3. ed. Totawa: Rowman and Littlefield, 1975.

HOBSBAWM, E. **A Era dos Impérios**: 1875-1914. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

ISER, W. **O fictício e o imaginário**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAMES, H. **The new novel**. Literary Criticism: Vol. I. New York: Library of America, 1984. p. 147.

KARL, F. R. **A Reader's Guide to Joseph Conrad**. New York: Noonday Press, 1960.

KISH, M. **Ilustração de Marr Kisch, de "Heart of Darkness"**. [2013?]. il. color. Disponível em: https://www.brainpickings.org/2014/01/15/heart-of-darkness-matt-kish/. Acesso em: 10 jun. 2021.

KIERKEGAARD, S. **The Concept of Irony**: with Constant Reference to Socrates. Traduzido e Editado por Lee M. Capel. Bloomington: Indiana University Press, 1965.

KIERKEGAARD, S. **The Concept of Irony**: with Constant Reference to Socrates. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1965.

KIERKEGAARD, S. **Diário de um sedutor**. Tradução de Carlos Griffo. Editora Presença. 1971.

KIERKEGAARD, S. **Ponto de vista explicativo da minha obra de escritor**. Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70, 1986.

KNOWLES, O. "My Dear Friend": Further Letters to and about Joseph J. Conrad. *J.* **Conrad Studies,** v. 3, 2008. Disponível em: <www.jstor.org/stable/44869428>. Acesso em: 07 maio 2021.

KNOX, N. **The Word Irony and its Context, 1500-1755**. Durham: Duke University Press, 1961.

LAÉRCIO, D. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Brasília: Ed. UnB, 2008.

LEAVIS, F.R. **The Great Tradition**. London: Penguin, 1993.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico** - de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes; Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, L. C. **O redemunho do horror***:* as margens do ocidente. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2003.

LOPES, S. R. A ironia das teorias. Entrevista concedida a Emília Pinto de Almeida. **Caderno de leituras**, Belo Horizonte, n. 48, 2016. Disponível em: http://chaodafeira.com/cadernos/ironiadateoria. Acesso em: 13 ago. 2019.

LUBBOCK, P. V. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

MACIEL, M. E. Os paradoxos da tradição. *In*: MACIEL, M. E. **Vôo transverso**. Poesia, modernidade e fim do século XX. Rio de Janeiro: Sette Letras/FALE/UFMG, 1999.

MADOX, F. Joseph Conrad: A Personal Remembrance. [1924]. *In*: WATSON, B.; AKRIGG, M; TOLKIEN, R. (Prods.) **A Project Gutenberg Canada Ebook**, 2013. E-book. Disponível em: https://gutenberg.ca/ebooks/fordfm-josephconrad/fordfm-josephconrad-00-h-dir/fordfm-josephconrad-00-h.html#PART_III. Acesso em: 07 maio 2021.

MAGILL, L. M. Joseph Conrad: Russia and England. **Albion**, v. 3, issue 1, p. 3-8, 1971. Disponível em: https://doi.org/10.2307/4048467. Acesso em: 01 jan. 2021.

MAN, P. The Rhetoric of Temporality. *In*: SINGLETON, C. (ed.). **Interpretation**: Theory and Practice. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1969.

MANN, T. SCHOPENHAUER. [2015]. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000062.pdf. Acesso em: 07 maio 2021.

MARÉCHAL, F. Cartoon depicting Leopold II and other emperial powers at Berlin Conference 1884.jpg. *In*: **Wikimedia commons. [1884]**. il. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cartoon_depicting_Leopold_2_and_other_emperial_powers_at_Berlin_conference_1884.jpg. Acesso em: 10 jun. 2021.

MAYHEM. Freezing Moon. **Live in Liepzig**. Eiskeller Club, Liepzig, Alemanha. Obscure Plasma, 1990. 12" vynil, (33⅓ RPM, 56:54 min).

MILLER, J. H. Heart of Darkness revisitado. *In*: MILLER, J. H. **A Ética da leitura**: Ensaios 1979-1989. Tradução de Elieane Fitipaldi e Kátia Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 199-216.

MOÍSES, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultriz, 2004.

MOORE, G. M. **Joseph J. Conrad's Heart of Darkness**: A Casebook. Oxford: Oxford University Press, 2004.

MOSER, T. **Joseph Conrad***:* Achievement and Decline. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1957. p. 165-66. Disponível em: https://doi.org/10.4159/harvard.9780674429444. Acesso em: 07 maio 2020.

MUECKE, D. **The Compass of Irony.** London: Methuen, 1969.

MUECKE, D. **Irony**. v. 13, The Critical Idiom. New York: Metheuen and Co., 1970. Disponível em: https://archive.org/details/irony0000muec. Acesso em 2018-19-20-21.

MURPHY, J. J. (Org.) **Sinopsis histórica de la retórica clasica**. Tradução espanhola de A. R. Bochanegra. MADRI: Editorial Gredos, 1983.

NAJDER, Z. Conrad and Ukraine: A Note. **The Conradian***,* v. 23, n. 2, 1998, p. 45-54. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/20874137. Acesso em: 06 set. 2020.

NIEHUES-PRÖBSTING, H. A recepção moderna do cinismo. Diôgenes no Iluminismo. *In*: GOULET-CAZÉ, M. O.; BRANHAM, B.t R. (Orgs*).* **Os cínicos**. O movimento cínico na antigüidade e o seu legado. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da Moral**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, F. **Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral**. São Paulo: Hedra, 2007.

ONFRAY, M. **A escultura de si**. Tradução de M. Pinheiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

PETERS, J. Preface. *In*: PETERS, J. **Cambridge Introduction to Joseph Conrad**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-introduction-to-joseph-conrad/088463CE46AC90802137BA467AB2079D. Acesso em: 01 jan. 2020.

PIERING, J. C. Cynics. *In*: FIESER, J.; DOWNDEN, B. (ed.). **Internet Encyclopedia of Phylosophy**, [2021?]. Disponível em: http://www.iep.utm.edu/cynics/. Acesso em: 13 abr. 2018.

PINHO, D. "A conversa como um 'método' filosófico em Virginia Woolf." **Conversas com Virginia Woolf**, edited by Davi Pinho, Maria Oliveira and Nícea Nogueira, Ape'ku, 2020, pp. 11-31.

PLATO. **The Last Days of Socrates**. Tradução de Hugh Tredennick e Harold Tarrant. New York: Penguin, 1954.

RABATEL, A. **Homo Narrans** — por uma análise enunciativa e interacionista da narrativa. São Paulo: Cortez, 2016.

RANCIÈRE, J. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RAUL SEIXAS. Eu também vou reclamar. In: **Há dez mil anos atrás**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1976. LP (39:46 min).

REALE, G.; ANTISERI, D. **História da filosofia***:* filosofia pagã antiga. Tradução de Ivo Stomiolo. São Paulo: Paulus, 2003. v. 1.

REIS, C. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Almeidina, 2018.

ROUDINESCO, E. **História da psicanálise na França**: a batalha dos cem anos. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. v. 2.

SAFATLE, V. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

SAID, E. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

SAID, E. **Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography**. Columbia University Pres, 2008. Disponível em: https://www.perlego.com/book/775370/joseph-conrad-and-the-fiction-of-autobiography-pdf. Acesso em 2021.

SAMBOURNE, E. L. Punch congo rubber cartoon. *In*: **Wikimedia Commons**. [1906]. il. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Punch_congo_rubber_cartoon.jpg. Acesso em: 10 jun. 2021.

SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHLEGEL, F. **Dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCHLEGEL, F. **Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms**. Tradução de Ernst Behler e Roman Struc. University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 1968. Disponível em: http://a.ddsongyy.com/382.html. Acesso em: 15 jan. 2021.

SCHLEGEL, F. **Lucinde and the Fragments.** Traduzido por Peter Firchow. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1971. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttttrbw. Acesso em: 04 jan. 2021.

SCHILLER, F. **Educação estética do homem**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHOPENHAUER, A. **O Mundo como Vontade e como Representação**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SCHOPENHAUER, A. **Metafísica do Amor, Metafísica da Morte**. 2. ed. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SCHWARTZ, D. **Last and Lost Poems.** Edited, with Introduction by Robert Phillips (Revised Edition). New York. Publisher: New Direction, 1989.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma. A questão dos testemunhos de catástrofes Históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SILVER, B. "Anon" and "The Reader": Virginia Woolf's Last Essays. **Twentieth Century Literature**, v. 25, n. 3/4, Virgina Wolf Issue, p. 356-441, 1979.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TURNER, W. **O Lago, Petworth, Pôr do sol; Exemplo de estudo**. Londres, 1827–1828. il. color. Disponível em: https://www.wikiart.org/pt/william-turner/o-lago-petworth-por-do-sol-exemplo-de-estudo-1828. Acesso em: 11 jun. 2021.

VALLS, A. Os sedutores românticos — a força e o método. In: RIBEIRO, R. J. (org.). *A sedução e suas máscaras*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 115-128, 1988.

WALPOLE, H. *Joseph Conrad*. *In*: GRAHAM, C.; D'HOOGHE, M. **The Project Gutenberg eBook of Joseph Conrad,** 2015. E-book. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/49436/49436-h/49436-h.htm#IV. Acesso em: 25 dez. 2020.

WATT, I. J. **Conrad in the Nineteenth Century**. London: Chatto & Windus, 1980.

WATT, I. J. **Essays on J. Conrad**. Cambridge: Cambridge University Press. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/books/essays-on-conrad/A084E9509E9624163245A2506982AD51. Acesso em: 15 dez. 2020.

WATTS, C. 'A Bloody Racist': About Achebe's View of Conrad. **The Yearbook of English Studies,** Modern Humanities Research Association, vol. 13, pp. 196–209, 1983. Disponível em: https://doi.org/10.2307/3508121.

WELLEK, R. **A History of Modern Criticism 1750-1950.** New Haven: Yale Univ. Press, 1955.

WESSEL, L. P. Jr. The Antinomic structure of Friedrich Schlegel's “Romanticism”. **Studies in Romanticism**, v. 12, p. 648-669, 1973.

WILDE, A. **Horizons of Assent**: Modernism, Postmodernism, and the Ironic ImaginationBaltimore/London: Johns Hopkins Univ. Press, 1981.

WOOLF, V. The Common Reader, First Series (1925). *In*: LAINSON, D. **Project Gutenberg of Australia**, 2003. *E-book*. Disponível em: http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300031h.html. Acesso em: 10 fev. 2020.

ANEXO A

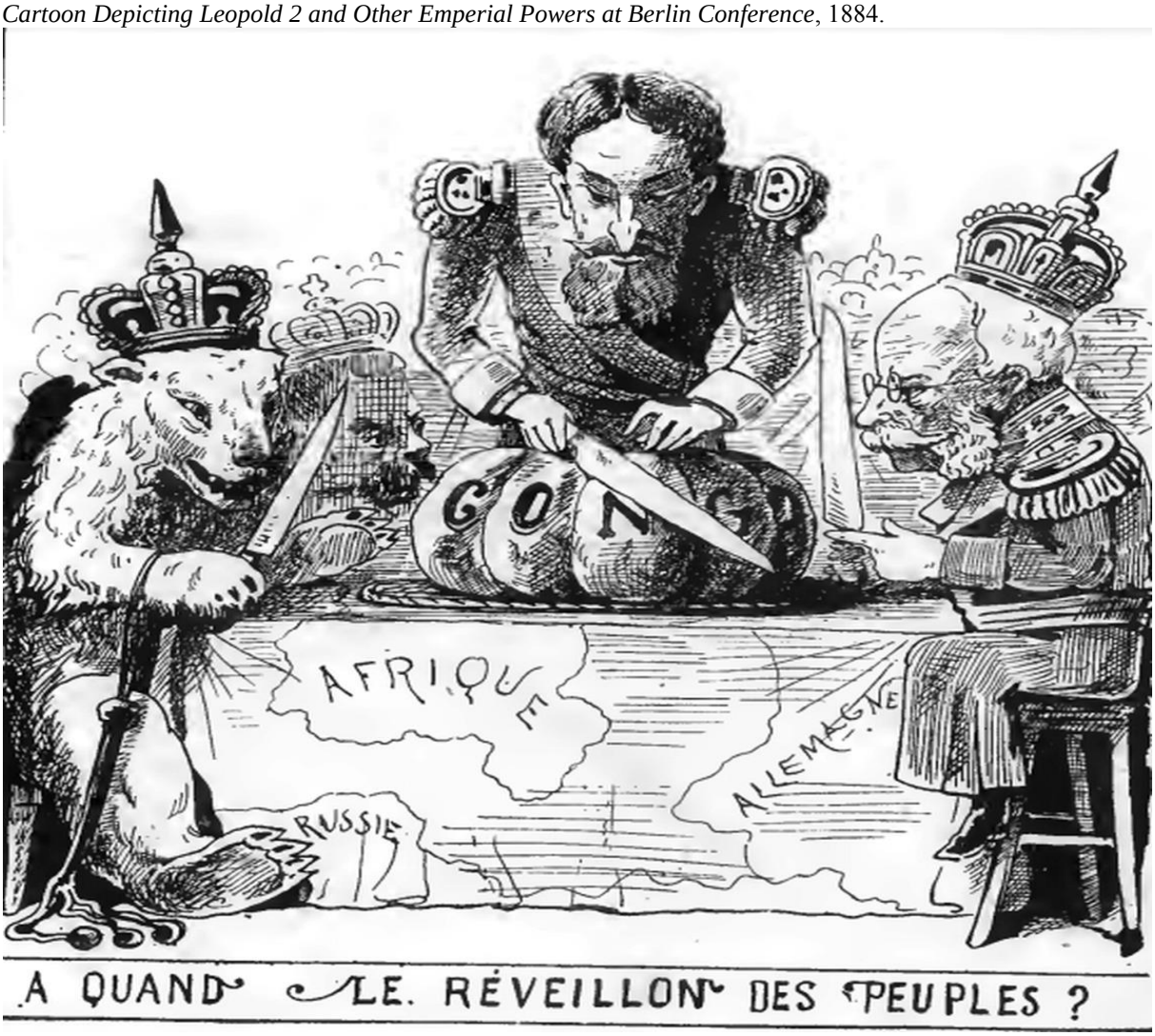
Cartoon by British Caricaturist Francis Carruthers Gould Depicting King Leopold 2, And Congo Free State.

Fonte: GOULD, 1906.[418]

[418] Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cartoon_by_British_caricaturist_%27Francis_Carruthers_Gould%27_depicting_King_Leopold_2,_and_Congo_Free_State.jpg. Acesso em: 10 jun. 2021.

ANEXO B

Cartoon Depicting Leopold 2 and Other Emperial Powers at Berlin Conference, 1884.



Legenda: Desenho retratando o rei Leopoldo 2 e outros poderes imperiais na conferência de Berlim, de 1884.
Fonte: MARÉCHAL, 1884.[419]

[419] Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cartoon_depicting_Leopold_2_and_other_emperial_powers_at_Berlin_conference_1884.jpg. Acesso em: 10 jun. 2021.

ANEXO C

J. Blass, *Le Triboulet*, 29 *Oktober* 1882.

AFRIKAANSE AKTUALITEIT

Stanley: Ik breng Uwe majesteit een lok van de haardos van koning Makoko.
Leopold II: Kom, kom, het is me wat fraais! Wat betekent een haarlok als Brazza het gehele lichaam heeft!

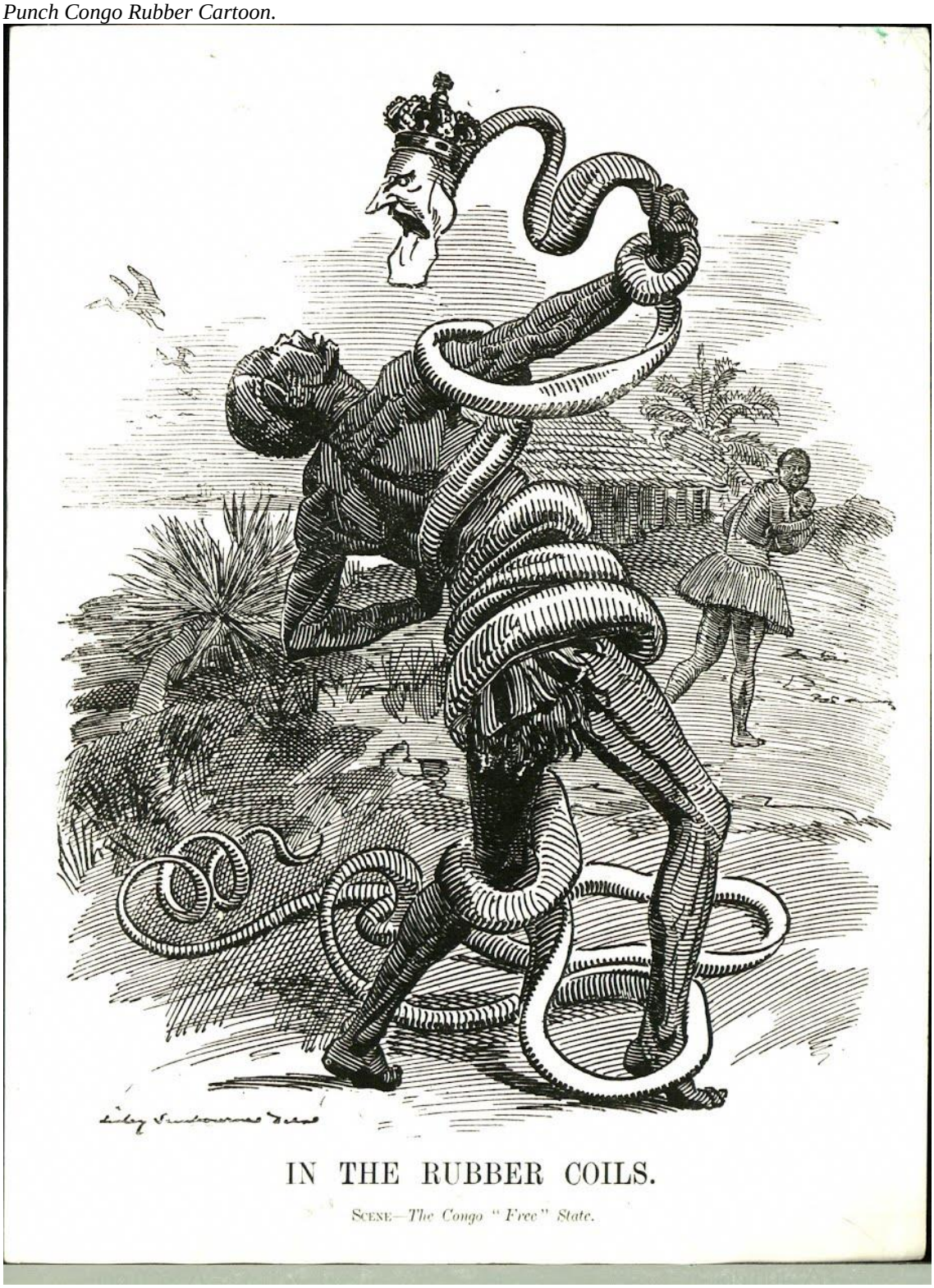
J. Blass, *Le Triboulet*, 29 oktober 1882.

Legenda. Stanley: "*Trago a Vossa Majestade uma mecha de cabelo do Rei Makoko*. Leopoldo II: *Venha, é uma coisa linda para mim, deixa disso*! *O que significa uma mecha de cabelo se ele tem o corpo todo*".[420] .

[420] Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:J._Blass,_Le_Triboulet,_29_oktober_1882.png. Acesso em: 10 jun. 2021.

ANEXO D

Punch Congo Rubber Cartoon.



Fonte: SAMBOURNE, 1906.[421]

[421] Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Punch_congo_rubber_cartoon.jpg. Acesso em: 10 jun. 2021.

ANEXO E

O Lago, Petworth, Pôr do Sol. Exemplo de Estudo.

Fonte: TURNER, 1827-1828.[422]

[422] Disponível em: https://www.wikiart.org/pt/william-turner/o-lago-petworth-por-do-sol-exemplo-de-estudo-1828. Acesso em: 11 jun. 2021.