

ECCE HOMO – CHINUA ACHEBE E SEU JOSEPH CONRAD

RACISTA

ECCE HOMO – CHINUA ACHEBE'S IMAGE OF CONRAD

Michelle Jácome Valois Vital

RESUMO: Chinua Achebe, no famoso ensaio “*An image of Africa: racism in Conrad’s Heart of darkness*”, denuncia o efeito pernicioso da unanimidade em torno do autor e de sua novela. Segundo o escritor, acadêmico e crítico nigeriano, o lugar “indiscutível” e “permanente” de *Heart of darkness* e de Joseph Conrad no panteon literário contribuiria para a perpetuação de “mitos reconfortantes” em que a África e seu povo servem como toso fundo de contraste sobre o qual realçar o refinamento e o avanço da civilização ocidental (ACHEBE In ARMSTRONG, 2006, p. 339). “*Ecce homo*”, aponta e insiste Achebe: Conrad, eurocêntrico e racista, deve ser destronado pela crítica e ostracizado pelo público... Mas a indiscutível necessidade e relevância da crítica cultural – ainda mais se apoiada na autoridade de um estudioso negro e africano do porte de Achebe – vedaria então ao autor de *Heart of darkness* o benefício da dúvida? Suspeitamos que a literatura, a boa literatura, não sobrevive se for tão facilmente desmascarável, seus ardis têm mais sutileza do que a simples prestidigitação ideológica, e ferem uma corda mais sonora do que a mera compaixão decorosa. É, pois, a um olhar mais dirigido ao literário que recorremos como contraponto a esse Joseph Conrad racista, tomando como referência o ensaio de Achebe e replicando, uma a uma, a suas críticas.

PALAVRAS-CHAVE: Joseph Conrad; racismo; Chinua Achebe.

ABSTRACT: In his famous essay, “*An image of Africa: racism in Conrad’s Heart of Darkness*”, the late Nigerian writer, scholar and critic Chinua Achebe points out how the permanent place held by Joseph Conrad and his novel in the literary pantheon has contributed towards perpetuating “comforting myths” where Africa and its people serve as a coarse foil against which to show Western civilisation’s refinement and achievements (ACHEBE In ARMSTRONG, 2006, p. 339). A ferocious “*Ecce homo*”, this seems to be the bottom line of Achebe’s unapologetically emotional criticism. Tainted by irredeemable eurocentrism and racism, Joseph Conrad should then be finally overthrown by critics and ostracised by the public. But, relevant and (always) timely as it is, should cultural criticism, especially when championed by an eminent, authoritative African scholar as Achebe, refuse Conrad the benefit of the doubt? Literature, genuine literature, we believe, won’t pass the test of time unless it proves to be more than ideological prestidigitation and strikes a chord that is more than decorous compassion. It is by looking at *Heart of Darkness* as first and foremost a work of art that we attempt to outline an alternative image to the racist Conrad presented by Achebe.

KEYWORDS: Joseph Conrad; racism; Chinua Achebe.

1. A TERRA – A ÁFRICA PRIMITIVA COMO ANTÍTESE DA ILUMINADA EUROPA

A análise de *Heart of Darkness* em “*An image of Africa*”, o ensaio antológico em

que Chinua Achebe¹ expõe Joseph Conrad como um "rematado racista", começa com duas citações, a primeira referindo-se ao Tâmisia, a segunda ao rio africano nunca nomeado na novela mas que se costuma associar ao Congo:

O velho rio, em seu largo remanso, descansava sem uma ruga no declínio do dia, após eras e eras de bons ofícios prestados à raça que lhe povoava as margens [...]. (CONRAD, 1996, p.10)

Subir aquele rio era como viajar de volta aos mais primordiais princípios do mundo [...]. (CONRAD, 1996, p.50)²

A contraposição suscita em Achebe a cândida pergunta: “Conrad estaria dizendo que esses dois rios são diferentes, um bom, o outro mau?” (ACHEBE In ARMSTRONG, 2006, p.338). Sua resposta é “sim”, naturalmente, mas, para ele, não é esse o ponto mais importante, já que a narrativa de Marlow começa assim, referindo-se à Inglaterra: "E também este – disse Marlow de repente – foi um pontos de trevas da terra" (CONRAD, 1996, p.5). Para Achebe, a primeira passagem apresenta ao leitor o equilíbrio e a serenidade do Tâmisia e da Inglaterra após terem vencido e ultrapassado sua escuridão primeira, que o rio Congo vai conjurar de volta, com sua natureza ameaçadora, com o “frenesi descontrolado” e primitivo dos bárbaros que dançam em suas margens. O ponto a ser retido, diz Achebe, é a flagrante repulsa em aproximar a iluminada civilização branca dessa selva escura, desses selvagens negros infra-humanos³. Ora, Marlow chama os ouvintes a imaginar, no tempo da invasão romana, "mil e novecentos anos atrás – um dia desses" (CONRAD In ARMSTRONG, 2006, p.5), como teria se sentido o comandante de um trirreme que chegasse do Mediterrâneo, com seus legionários, presos “no fim do mundo”, cercados pela desolação de pântanos e florestas onde reinam “frio, nevoeiro, tempestades, doenças, exílio e morte”:

Ou então pensem num cidadão decente, de toga... [...] [Ele] Desembarca num pântano, atravessa a mata, e em algum posto no interior sente-se cercado pela selvageria, a extrema selvageria... toda aquela misteriosa vida do agreste que se agita na floresta, na selva, no coração dos selvagens. E não há iniciação para tais mistérios, tampouco. Ele tem de viver no meio do incompreensível, que é

¹ Publicado em *The Massachusetts Review*, 18 (1977): 782-94, a partir de palestra originalmente proferida na Universidade de Massachusetts em 1975. Utilizamos a versão publicada na *Norton Critical Edition of Heart of Darkness* (ACHEBE In ARMSTRONG, 2006, pp. 336-349).

² Recorremos à tradução de Marcos Santarrita (CONRAD, 1996) para a maior parte das citações da novela. Naquelas extraídas do original (CONRAD In ARMSTRONG, 2006), assim como das demais obras em inglês, a tradução é de nossa responsabilidade.

³ Presumimos seguro dispensar as aspas, sem risco de mal-entendido, quando retomarmos em paráfrase os julgamentos de valor racistas apontados por Achebe no texto.

também detestável. E a coisa ainda tem o seu fascínio, que atua sobre ele. O fascínio da abominação... vocês sabem. Imaginem o arrependimento cada vez maior, o anseio de fuga, o desgosto impotente, a entrega, o ódio. (CONRAD, 1996, p.13)

Não mais se sustenta a assimilação de antíteses que Achebe atribui a Conrad: Europa/África, Rio Tâmis/Rio Congo, bom/mau. O curto-circuito temporal que Marlow opera é completo – todo o aparelho verbal associado ao longo do livro à “selvageria” do rio e da terra dos negros se reúne para descrever o rio e a terra dos brancos seus algozes, como mostra a passagem acima. A astúcia conradiana que Achebe adivinha na recorrência “ponderada, pseudo-ritualística” das ideias de silêncio, furor e mistério para “induzir o leitor a um estupor hipnótico” (ACHEBE In ARMSTRONG, 2006, p.338) se compacta nessa primeira micronarrativa que é como uma imagem especular, uma *mise en abyme* da narrativa principal. Como seus romanos hipotéticos, Marlow também se vê acuado, atraído, repellido pela massa de incompreensão em que se emaranham não somente os negros nativos, mas a floresta, os corações dos outros brancos, a própria História da assim chamada Civilização... E aqui começamos a perceber que nem a recorrência poético-hipnótica da ideia de “incompreensão”, em todas as variantes – “*inscrutable*”, “*incomprehensible*”, “*mystery*”, inclusive a imagem obsessiva da escuridão – consegue mostrar a Achebe que não é a repulsa ou a sedução de uma barbárie africana ou negra a ideia obsedante em *O coração das trevas*, mas o desespero fascinado de **desconhecer** – ao mundo, aos outros, e, especialmente, **a si mesmo**.

É evidente o ufanismo do narrador anônimo, que descreve o Tâmis “à augusta luz de indeléveis lembranças”, o rio repousando dos gloriosos serviços prestados aos “portadores duma centelha do fogo sagrado” (CONRAD, 1996, p.11). Mas o próprio Marlow, a quem ele cede a palavra, não tarda a desinflar esse tom pomposo e laudatório com o comentário de áspero realismo: aqueles grandes semeadores de impérios devem ter morrido como moscas, amedrontados, famintos, cheios de nojo e ódio. “Um rio bom e o outro mau” – terá sido candura ou *parti-pris* o que cegou Achebe à ironia?...

E a civilização contemporânea a Marlow não é mais reconfortante do que a natureza crua dos “*early beginnings*”. A cidade-sede da companhia comercial que o envia à África é assim mencionada:

[eu] estava numa cidade que sempre me lembra um sepulcro caiado. Preconceito, sem dúvida. Não me foi difícil encontrar os escritórios da

Companhia. Era a coisa maior da cidade, e todos que eu encontrava estavam orgulhosos dela. Iam operar um império no além-mar, e ganhar uma profusão de dinheiro com o comércio. (CONRAD, 1996, p.17)

A imagem do sepulcro caído, desenvolvida no evangelho de São Mateus (Mt 23) e integrada ao senso comum, remete à soberba dos fariseus, que escondem, sob a aparência de nobreza e decoro, a corrupção de suas almas putrefatas. E é assim que Marlow descreve o coração de um império. A pronta auto-objeção (“Preconceito, sem dúvida”), reforçada pela alta opinião que a cidade tinha de seu projeto imperialista, revela não somente a discrepância que Marlow encontra entre si mesmo e o mundo a que pertence, mas sua ironia, já que a narrativa vai descortinando a inutilidade, a esterilidade do massacre e da devastação cavada no pretense império. Também a Londres que Marlow contempla ao relatar seu pesadelo africano é descrita em termos pouco lisonjeiros: “ainda se via assinalada sinistramente no céu, nos trechos acima da cidade monstruosa, uma triste escuridão à luz do dia, um lívido fulgor sob as estrelas” (CONRAD, 1996, p.11). Desde as primeiras páginas, vai se fazendo patente a simetria entre o *locus* africano e o europeu. Difícil não discernir a especularidade entre essa passagem e a que citamos em seguida, onde Marlow comenta suas impressões ao passar pelos gestos, danças e sons incompreensíveis dos nativos das margens do rio: “A terra parecia espectral. Estávamos acostumados a olhar a forma acorrentada de um monstro conquistado, mas ali – ali olhava-se uma coisa monstruosa e solta” (CONRAD, 1996, p.54). A monstruosidade em *O coração das trevas* não é reservada à África, ela abocanha o branco tanto quanto o preto, a cidade europeia tanto quanto a selva. Civilização e selva, branco invasor e negro subjogado, são todos o mesmo monstro, acorrentado ou livre.

O que faz do rio africano o rio dos “primordiais princípios” é que sua crua alteridade transporta o narrador a uma nova gênese, onde os códigos do mundo conhecido pouco ou nada valem, onde os homens, brancos ou negros, estão ainda por definir. O homem branco que, nessa gênese em ato, nasce diante de Marlow, é vazio, oco, “*hollow at the core*”, como diz Marlow de Kurtz, personagem metonímico da civilização europeia. Quanto ao negro, o texto não autoriza interpretá-lo como sub-humano ou desprezível – ele é, sim, incomunicável, indecifrável. Na verdade, como veremos mais adiante, a África e sua gente recebem as poucas efusões de ternura a que se permite o cínico e seco narrador.

Observar uma costa passando pelo navio é como tentar decifrar um enigma. Lá está ela à nossa frente – sorrindo, de cara fechada, convidativa, grandiosa, mesquinha, insípida ou selvagem, e sempre muda, com um ar de quem murmura: Venha e descubra. Aquela ali era quase sem acidentes, como se ainda em criação, com uma aparência de monótona sobriedade. (CONRAD, 1996, p.22)

Essa é a primeira descrição que Marlow faz da África. O elemento dominante, como em tantas outras passagens, é a incompreensão. A nova terra é um enigma. E Marlow só lhe vê as margens, as bordas. Por trás do mato, do nevoeiro, ele pode somente adivinhá-la, pressenti-la. A natureza se oferece e ameaça, sorri e franze o cenho, é grandiosa e mesquinha. Marlow se apequena diante dela. E o leitor que peça licença ao politicamente correto talvez perceba que a palavra “selvagem” não tem por força o sentido de “primitivo”, mas pode exprimir o que é enorme e imprevisível, porque indecifrável. A ideia de uma nova gênese, já sugerida, parece se confirmar. Não é fortuito que o narrador afirme estar diante de um mundo “como se ainda em criação” nesse início de viagem – é um cosmos que lhe vai surgir aos olhos. Ele vai ser iniciado no que é o Homem e o mundo que Ele ergueu para si.

Que Marlow é um solitário, um estrangeiro, um espírito *dépaysé*, a narração mostra por si. Ele não é dado a derramamentos sentimentais – o desprezo e a compaixão que lhe desperta o mundo porejam lentos de uma ironia calma, de quem já viu muito. Aqui ele mesmo comenta esse isolamento, agravado pelo senso de irrealidade, de pesadelo, que recorre de modo significativo, sempre em relação ao mundo dos brancos:

A ociosidade própria do passageiro, meu isolamento entre todos aqueles homens com os quais [eu] não tinha qualquer ponto de contato, o mar oleoso e lânguido, a triste uniformidade da costa pareciam manter-me afastado da verdade das coisas, dentro do esforço de uma ilusão melancólica e sem sentido. A voz das ondas, de vez em quando ouvida, era um prazer positivo, como a fala de um irmão. Uma coisa natural, que tinha sua razão, que tinha um sentido. De vez em quando um barco, vindo da praia, me permitia um momentâneo contato com a realidade. Uns camaradas negros movimentavam os remos. Podia-se ver de longe o branco dos olhos deles reluzindo. Gritavam, cantavam; os corpos escorriam de suor; os rostos pareciam máscaras grotescas – aqueles sujeitos; mas tinham ossos, músculos, uma vitalidade selvagem, movimentos de intensa energia, que eram naturais e autênticos como as ondas ao longo de seu litoral. Não precisavam de desculpas para estar ali. Eram um grande conforto para o olhar. (CONRAD, 1996, p.23)

O vácuo do isolamento entre os brancos quem vai aliviar é a voz das ondas, “como a fala de um irmão”. A palavra “irmão” tem pouquíssimas ocorrências no livro –

quase todas em discurso reportado, na verborragia efusiva do jovem "Arlequim" russo, único branco por quem Marlow expressa alguma ternura. Acima a palavra é empregada pelo próprio Marlow, e num contexto que autoriza ver nela a carga semântica de semelhança, de afinidade, de parentesco, de conforto. Aqui são os brancos os estranhados, e, do senso de artifício, de irrealidade, de alheamento entre eles, Marlow se consola nessa atenção absorta que o conecta à terra africana e à sua gente, referida como "*fellows*" e "*chaps*", cuja tradução aproximativa ("camaradas", "sujeitos") talvez não renda justiça ao nítido matiz de familiaridade, proximidade, evocado pelo contexto. A terra misteriosa que intimida é a mesma que acolhe. Não é essa a dualidade dos deuses, em tantas mitologias? A grande deusa mãe hindu também se apresenta como a sanguinária Kali; Jesus é a face compassiva do vingativo Javé...

Em *O coração das trevas*, o pesadelo da irrealidade é repetidamente associado à farsa filantrópica, ao absurdo de uma devastação sem método, sem escrúpulo e sem compensação. Quem desperta Marlow desse sonho mau é a energia que transborda nesse homem Outro com quem se depara nos nativos, em tudo contrastando com a fleuma doentia e ociosa dos forasteiros brancos – como a vitalidade contrasta com o langor, como o movimento contrasta com a estagnação, como o preto contrasta com o branco. E, para Marlow, que observa de longe, essa vitalidade, essa realidade ofuscante somente pode se manifestar na materialidade de sua cor, de seu movimento – nos corpos lustrosos onde trabalham ossos e músculos.

O julgamento estético soa ofensivo – os rostos são como máscaras grotescas. Mas a descoberta brusca do Outro é forçosamente desconfortável para valores já absorvidos: os árabes, em seus primeiros contatos com os ingleses desdenhavam de seu aspecto imberbe, emasculado; o feitor africano que Marlow vê conduzindo outros negros acorrentados não consegue distinguir, de longe, indivíduos entre as caras brancas, todas parecidas. Deparar-se com o Outro, seja branco ou negro, implica um estranhamento inicial. Aceitar o Outro demanda a reorganização de categorias, de valores. Por que Marlow – ou Conrad – não passaria por essas etapas, se, mais de um século depois, o Ocidente inteiro, contemporâneo dos discursos do orgulho racial, do politicamente correto, da afirmação da diferença, ainda se debate em aceitar o negro, o homossexual, o estrangeiro, o portador de deficiência física?

2. A GENTE – CIVILIZADORES E SELVAGENS

Quando Achebe afirma serem raras as vezes em que o negro é descrito inteiro e não como “membros soltos e olhos virados” (ACHEBE In ARMSTRONG, 2006, p. 340), não está tão longe da verdade. Marlow tem um contato muito limitado com o africano. Na maior parte do tempo, ele o vê em três situações: como os carregadores extenuados que definham até a morte, como os canibais ajudantes da tripulação na viagem ou como os grupos que se agitam e se escondem por trás dos arbustos enquanto o vapor avança rio acima. Vejamos mais uma vez a citação que Achebe usa para ilustrar o sentimentalismo afetado ("*bleeding-heart sentiments*") de "Marlow/Conrad", e a astúcia tipicamente ocidental de driblar "a questão da igualdade entre brancos e negros" (ACHEBE In ARMSTRONG, 2006, pp.342-343):

Morriam lentamente – isto estava bastante claro. Não eram inimigos, não eram criminosos, não eram nada terreno agora – nada, a não ser negras sombras de doença e fome, jazendo embolados na penumbra esverdeada. Trazidos de todos os recessos da costa, em toda a legalidade dos contratos por tempo, perdidos em ambientes desagradáveis, alimentados com comida desconhecida, adoeciam, tornavam-se ineficazes, e deixavam-nos então rastejar e repousar. (CONRAD 1996, pp.27-28)

Os negros aqui são claramente privados de sua humanidade, são “formas”, “sombras”, o que enseja muito facilmente a crítica, que Achebe partilha com Edward Said, de que Conrad cria personagens “incapazes de independência” num mundo onde a tutela europeia parece concebida como um dado (SAID, 2005, p.58). Analisando a passagem reproduzida acima em contexto, porém, percebemos ser essa a descrição do que Marlow chama “o círculo sombrio de algum Inferno”, um Inferno surreal, onde se sofre um castigo sem crime. E quem habita o Inferno senão sombras? E quem chamaria de humana a condição infligida aos negros pelos agentes do império? Essa é a descrição vívida da degradação, e ela não é reservada aos africanos. Os brancos todos são “espectros gulosos”. Kurtz, o sumo agente da civilização, também tem sua humanidade assim reduzida – a um “fantasma atroz”, a “uma imagem da morte esculpida em marfim velho”, a uma “sombra” rastejante.

Já não as impotentes sombras apropriadas à decente comoção dos corações ingleses, aqui vemos o africano vivo, ativo, mas devidamente drenado de integridade, esquartejado nos "membros soltos e olhos virados" de que fala Achebe:

[...] lá estava um vislumbre de paredes de junco, telhados de palha pontudos, uma explosão de berros, um redemoinho de membros

negros, um monte de mãos aplaudindo, pés batendo, corpos oscilando, olhos rolando, à sombra de uma folhagem pesada e imóvel. O vapor mourejava lentamente, passando ao lado daquele negro e incompreensível frenesi. O homem pré-histórico nos amaldiçoava, rezava a nós, dava-nos boas-vindas – quem poderia saber? Estávamos isolados da compreensão de nosso ambiente; passávamos deslizando como fantasmas, imaginando e secretamente apavorados, como fariam homens mentalmente sãos diante de uma explosão de entusiasmo num asilo de loucos. Não podíamos entender, porque estávamos muito distantes, e não podíamos lembrar, porque navegávamos na noite das primeiras eras, dessas eras que se foram sem deixar quase um traço – e sem memórias (CONRAD, 1996, pp.53-54)

Aqui também não se veem homens inteiros. Pudera: tudo é apenas captado num relance, através da vegetação, sem vagar, já que o vapor avança, e a medo, já que se sabe possível um ataque. O africano livre não é visto, mas entrevisto por entre as folhagens onde somente se destacam o som e o movimento de membros desarticulados. Essa é a contraparte descritiva da narração “cubista” que Conrad usa por vezes, como no episódio do ataque ao vapor e da morte do foguista – eventos desarticulados se acumulam, e o leitor se descobre tão desorientado quanto o narrador, que só ao fim percebe o evento como um todo e o investe de sentido⁴. Marlow também está desorientado diante do negro livre. Nada, nenhum signo lhe é familiar – nem gestos, nem língua, nem trajes. O homem das margens para ele é o homem das origens, e das origens Marlow se confessa tão distante quanto um louco de um homem são. Os olhos com que um e outro veem o mundo são incomunicáveis. É essa incomunicabilidade – e não a interpretação fácil e óbvia de inferiorização – que as analogias com o homem pré-histórico e com a “explosão de entusiasmo num asilo de loucos”⁵ sugerem a uma análise despreconceituosa da obra em sua inteireza.

Era fantástico, e os homens eram... Não, não eram inumanos. Bem, vocês sabem, isso é que é o pior... essa suspeita de que não eram inumanos. Chegava-nos lentamente. Eles uivavam e saltavam, rodopiavam e faziam caretas horrendas; mas o que mais nos emocionava era a idéia da humanidade deles – como a nossa –, a idéia de nosso remoto parentesco com aquele bárbaro e apaixonado furor. Feio. (CONRAD, 1996, p.54)

A passagem, citada com indignação furiosa por Achebe, mostra o estranhamento de Marlow manifestando-se como questionamento do humano no Outro. O leitor evocará a tia de Marlow, antes ainda de a viagem começar, papagueando o olho superior

⁴ Ian Watts chama esse efeito de “decodificação retardada”, como mostra Said (2005, p.62).

⁵ Já no fim do livro, os brancos habitantes da “cidade sepulcral” são associados à loucura, desta vez, sim, de forma incontestavelmente depreciativa (CONRAD, 1996, p.103).

do civilizador pelo povo subjugado:

Naquele tempo, haviam desencadeado na imprensa e nas conversas um monte dessas besteiras, e a excelente mulher, vivendo bem no centro de toda essa impostura, fora arrebatada na onda. Falava em "libertar aqueles milhões de ignorantes de suas maneiras horríveis", até, por minha honra, me deixar bastante incomodado. (CONRAD, 1996, p.21)

Achebe parece exigir discursos monolíticos e não-dialógicos, juízos chapados, sem nuance ou ironia, consciências purgadas de contradição, de gradação. Se é tão evidente o desprezo de Marlow pela estupidez e arrogância do *élan* civilizador, por que não interpretar sua repulsa estética aos saltos, gritos e caretas de um rito que ele desconhece como o choque de desnorteio, estranhamento e incompreensão que o texto aponta tão insistentemente, tão redundantemente, conforme demonstra, escarinho, o próprio Achebe⁶?...

E se esse estranhamento do novo faz Marlow questionar o humano no negro, ao mundo dos brancos ele nega a própria realidade. A empreitada colonizadora de que a tia se faz porta-voz é uma "impostura". Kurtz é referido como um "embuste vazio". Os brancos da estação, com "seus longos cajados absurdos", são descritos como "peregrinos sem fé enfeitados atrás de uma cerca podre", rezando ao marfim como a um deus. E diante desse rito de ganância (esse sim bastante familiar a Marlow) que é a marca da sua gente Marlow exclama: "Por Júpiter! Nunca vi nada tão irreal em minha vida" (CONRAD, 1996, p.36).

Mas é a repulsa estética que parece esporear Achebe – Conrad estaria exprimindo através de Marlow seu terror de ver o negro reclamar um parentesco com o branco (ACHEBE In ARMSTRONG, 2006, p.343). É aqui que ele explode em sua famosa injúria póstuma a Conrad. Conrad é um "maldito racista" (ACHEBE In ARMSTRONG, 2006, p. 343)⁷. O comentário indignado gravita em torno do impacto de "Ugly", "Feio". Mas vejamos o que se segue e que Achebe omite em sua citação:

Feio. Sim, era bastante feio; mas se éramos homens o bastante, admitiríamos para nós mesmos que havia em nós apenas o mais débil vestígio de uma reação à terrível franqueza daquele barulho, uma vaga

⁶ "Claro que de vez em quando há uma judiciosa mudança de adjetivos; assim, ao invés de *inescrutável*, por exemplo, você pode encontrar *indizível*, e até simplesmente *misterioso*. (ACHEBE In ARMSTRONG, 2006, p.338, itálicos reproduzidos da citação).

⁷ Na versão publicada em 1977, Achebe ainda não tinha substituído a expressão "*bloody racist*" por "*thoroughgoing racist*".

suspeita de que havia naquilo um sentido que nós – tão distantes da noite das primeiras eras – podíamos compreender. E por que não? A mente humana é capaz de qualquer coisa – porque tudo está nela, todo o passado como todo o futuro. Que havia ali afinal? Alegria, medo, dor, dedicação, coragem, raiva – quem sabe? – [senão] a verdade – a verdade despida de seu manto de tempo. Que o tolo fique boquiaberto e estremeça – o homem sabe, e pode contemplar sem piscar. Mas deve ao menos ser tão homem quanto aqueles da margem. Deve enfrentar a verdade com sua própria matéria autêntica, com sua própria força inata. Princípios não adiantam. Aquisições, roupas, belos trapos – trapos que voariam à primeira boa sacudidela. (CONRAD, 1996, p.54)

Torna-se claro que o questionamento do humano não redundava na negação do humano, pelo contrário, – o débil vestígio ("*faintest trace*"), a vaga suspeita ("*dim suspicion*") representam não o mínimo parentesco negro que é tolerável a um homem reconhecer, mas a parcela que um homem que seja minimamente homem possa reconhecer. Marlow ultrapassa o estranhamento inicial – ele questiona, reflete, conclui. Seu pensamento progride. O estranhamento, a estupefação, o terror são para os tolos – o **homem** sabe, porque consegue ultrapassar a inconstância, a superficialidade da cultura recebida. Os papéis se invertem: Marlow exorta o branco ocidental, vazio e apodrecido sob seus belos trapos, a olhar e imitar os nativos – eles são a "verdade, despida de seu manto de tempo", a **real humanidade** a que os brancos devem aspirar: "devem ser ao menos tão homens quanto aqueles da margem."

Marlow tem a chance de descrever um africano, de perto e inteiro:

E enquanto isso eu tinha de vigiar o selvagem, que era fogueiro. Era um espécime melhorado; sabia acender uma caldeira vertical. Lá estava ele, abaixo de mim, e por minha honra, olhá-lo era tão edificante como ver um cachorro numa paródia, de culotes e chapéu de pena, caminhando sobre as patas traseiras. [...] e tinha os dentes limados, ainda por cima, o pobre diabo, e a gaforinha raspada em desenhos esquisitos, e três cicatrizes ornamentais em cada face. Devia estar batendo as mãos e sapateando na margem, mas, em vez disso, trabalhava, escravo de uma estranha bruxaria, cheio de conhecimento aperfeiçoador. (CONRAD, 1996, p.55)

A última frase, fora de contexto, motiva um argumento de peso para Achebe. Absorvida em ofender-se, a crítica puramente iconoclasta não se apercebe de que, posta em relação com os valores criados pela integridade do texto, o próprio gume, o próprio fel, a violência mesma da linguagem de Marlow sublinham e aceram o que a frase tem de denúncia. Denúncia desse contraste gritante entre os costumes do fogueiro e os que este foi obrigado a adotar, aprendendo o que lhe é inútil, trabalhando sem ganho por

aqueles que lhe são hostis ou indiferentes, enxertado à força num mundo que nada lhe dá. Marlow descreve o trabalho do fogueiro como (a) a escravidão a "uma estranha bruxaria" e como (b) o aprendizado de um "conhecimento aperfeiçoador". Ora, nem o juízo de realidade (a) nem o juízo de valor (b) podem ser atribuídos a Marlow, que se constrói como personagem em estridente dissonância tanto com a religião dos nativos, que admite a bruxaria, quanto com o orgulho civilizatório de seus patrões, que impõem o conhecimento aperfeiçoador... A fala de Marlow é dialógica, pois – e agudamente, amargamente. Ao longo de todo o livro sua ironia passeia pelos pontos de vista alheios, aqui representados pelo do negro fogueiro, com seu respeito temeroso à caldeira, e pelo do apostolado imperialista, com sua condescendência arrogante dirigida aos negros. Somente tomando a obra como um todo podemos discernir os diferentes pontos de vista, as diferentes vozes, a maneira como o narrador se posiciona em relação a eles e como o autor implícito se lhes sobrepõe... Natural portanto que, apoiando-se em citações mutiladas, Achebe não distinga senão os lugares-comuns da soberba ocidental, e, na gana de gritar "lobo", ainda os atribua a "Marlow/Conrad", sem distinção entre personagem e autor, quanto menos autor implícito...

A descrição do fogueiro também agrava Achebe. Detalhada, estranhada, ela é por isso mesmo potencialmente ofensiva. Mas a cáustica minúcia de Conrad não poupa os brancos:

Vi um colarinho alto, engomado, punhos brancos, um leve paletó de alpaca, calças de um branco imaculado, gravata limpa e botas envernizadas. Não usava chapéu. Cabelo repartido, escovado, oleado, debaixo de um guarda-sol verde, seguro por uma grande mão branca. Era espantoso, e tinha uma caneta atrás da orelha. (CONRAD, 1996, p.28)

Aqui acontece o oposto do exemplo anterior – a descrição não se ostenta insultuosa, Marlow diz mesmo respeitar a elegância do sujeito, que mostra fibra em meio à frouxidão dos modos dos demais funcionários. Mas, atenção – esse é um dos "hollow men", dos "homens ocos". É ele que, absorvido unicamente em sua tarefa burocrática, perfeitamente inútil no meio da selva, queixa-se dos gemidos de um homem doente, odeia por princípio os selvagens que o desconcentram (CONRAD, 1996, p.29). A descrição minuciosa de sua aparência o reduz a coisa, a casca. E a insistência na cor branca em seu traje, em sua pele, não é fruto do fascínio reverente de Conrad pelos brancos, como diz Achebe (ACHEBE In ARMSTRONG, 2006, p.345). Inoculada

com a distinta ironia da passagem e com o simbolismo que atravessa o texto, ela antes sugere mais um exemplo de sepulcro caiado.

A comparação a um animal, para Achebe um sinal indiscutível do intento conradiano de desumanizar o negro, é uma entre outras que Conrad dirige aos **homens** – brancos ou negros. Os “sórdidos bucaneiros” (brancos, lembre-se) da Expedição Eldorado “infestaram” o entreposto onde estava Marlow e logo desapareceram na mata; ao saber que todos os asnos da expedição tinham morrido, Marlow comenta nada saber dos “animais de menor valor”, os homens, evidentemente (CONRAD, 1996, pp. 46-50). A si mesmo e aos outros brancos que o escutam ele compara a macacos fazendo um numerozinho na corda bamba... (CONRAD, 1996, p.51). Quanto à palavra “espécime”, ela é usada também em referência a Kurtz, o personagem que é metonímia da Europa no livro (CONRAD, 1996, p.71).

Kurtz e os demais brancos são retratados em tons que variam do ridículo condescendente, (como o russo ingênuo que Marlow compara a um arlequim) ao desprezo sem reserva. Vazio é o gerente, cuja única qualidade é a de não adoecer; vazio é o matreiro fazedor de tijolos, com seu ar conspirador; vazio é Kurtz, que se redime somente com o lampejo de autoconsciência no pavor das últimas palavras antes de morrer: “Que horror! Que horror!” (CONRAD, 1996, p.101).

Entre Marlow e o negro africano há o abismo da alteridade completa que o estranhamento pesa, esmiúça, interroga. Mas os índices desse estranhamento são tão frequentes quanto a afirmação do parentesco, que Achebe diz ser mencionado no livro a custo e com pavor. Tomemos os canibais. Numa época que situava escrupulosamente, cientificamente, as nações entre os dois extremos, barbárie e civilização, não havia sinal mais claro de selvageria que o canibalismo. Eis Marlow entre os canibais:

[...] exatamente então percebi – sob uma nova luz, por assim dizer – como os peregrinos pareciam insalubres, e esperava, sim, positivamente esperava, que meu aspecto não fosse tão – como direi? – inapetecível. [...] Sim; eu os olhava [os canibais] como se olharia qualquer ser humano, com curiosidade sobre os impulsos, motivos, capacidades, fraquezas deles, quando postos à prova de uma inexorável necessidade física. Contenção! Que contenção poderia haver? Seria superstição, repugnância, paciência, medo – ou algum tipo de honra primitiva? Nenhum medo pode suportar a fome, nenhuma paciência pode desgastá-la, a repugnância simplesmente não existe quando a fome existe; e quanto a superstição, crenças, e o que pode se chamar de princípios, são menos que palhas ao vento. Não conhecem vocês o demonismo da fome permanente, o tormento exasperante, as negras idéias, a sombria e remoente ferocidade? Bem,

eu conheço. O homem precisa de toda a sua força inata para combater direito a fome. (CONRAD, 1996, p.61-62)

Marlow se pergunta, se espanta, desespera de saber por que, mesmo premidos pela fome, explorados impiedosamente e acolhendo a antropofagia entre seus costumes, os canibais demonstram a contenção de não atacarem os patrões brancos. Afinal, longe de "negras sombras de doença e fome", esses nativos são homens "grandes e fortes", capazes de esmagar a todos os brancos do vapor, sem razão para escrúpulo. "Contenção" é uma palavra importante, uma das poucas que Marlow valora como positiva abertamente, sem reserva, já que na maior parte do tempo seu julgamento é muito mais sutil, velado pela ironia. É a falta de contenção o que precipita a queda de Kurtz, o que asfixia seus projetos morais, seus talentos, e o reduz ao nível de todos aqueles brancos mesquinhos que "intrigavam, difamavam, odiavam uns aos outros" unicamente pela cobiça do marfim (CONRAD, 1996, p.37). Pois essa contenção, essa força inata, não é nos brancos que Marlow a encontra, mas nos negros canibais.

E, no entanto, o que sobressai nessa passagem não é a valorização positiva, nem o reconhecimento inequívoco do africano como semelhante, mas o grau de identificação com o Outro absoluto que é o canibal na época. É Marlow quem evoca o tormento da fome, mas são talvez as lembranças de Conrad que lhe conferem autenticidade e calor. Conrad fala com autoridade, ele também conheceu a fome, em seus tempos de marinheiro (CONRAD, 2003, p.36). Mas a identificação vai mais longe. Ela leva Marlow a assimilar os valores dos canibais aos seus próprios: os peregrinos brancos não parecem uma comida saudável (são *unwholesome*, insalubres), ele mesmo espera não ser inteiramente "*unappetizing*", "inapetecível". E essa assimilação se dá sem solução de continuidade, sem marca de distanciamento. Não foi como se Marlow esperasse ser apetecível, ele positivamente esperava parecer agradável ao paladar! Novamente o "curto-circuito" que escapa a Achebe – "civilizado" e "canibal", branco e negro se irmanam, se assimilam, se confundem.

3. A COR – "AMOR IRRACIONAL" AO BRANCO, "ÓDIO IRRACIONAL" AO NEGRO

Achebe especula que Conrad fosse vítima de uma patológica adoração ao

branco, complemento de seu patológico horror ao negro. Ele cita trechos do autobiográfico *A personal record*, onde Conrad fala do encontro com seu “inesquecível Inglês”:

Ele marchava rápido rumo ao leste [...] com o ar de um impetuoso e destemido viajante. [...] **suas pernas expostas [...] ofuscavam o olhar pelo seu esplendor marmóreo e seu rico tom de marfim novo.** Ele era o líder de uma pequena caravana. **A luz de uma afoita e exaltada satisfação com o mundo dos homens** e com a paisagem das montanhas **iluminava sua face** bem talhada e muito corada, seus bigodes curtos, prateados, **seus olhos triunfantes** e inocentemente sôfregos. **Ao passar, ele lançou um olhar de amável curiosidade e um sorriso amistoso de grandes dentes são e brilhantes** ao homem e o garoto sentados como mendigos à beira da estrada [...] **O branco de suas pernas reluzia intensamente [...]** . (CONRAD 2003, pp.41-42, grifo nosso)

Os trechos em negrito são os que Achebe decidiu citar, tudo o mais foi suprimido. Devidamente editada e sem nenhuma explicação do contexto, a passagem parece perfeita para provar o “amor irracional” de Conrad pelo branco – a exuberância descritiva, o fascínio impressionista pela cor, que são características do estilo de Conrad, deturpam-se em fixação, em patologia. Mas o leitor de *A personal record* sabe que Conrad, então com quinze anos, vivia um período de acontecimentos marcantes. Esse foi um passeio aos Alpes que o seu tio arranhou na esperança de demovê-lo de um extravagante projeto, recém-confessado: ganhar o mundo, ir viver no mar. O “inesquecível Inglês” aparece justamente no momento em que o tutor do jovem Conrad lhe despeja um de seus incansáveis discursos de dissuasão. Ora, se alguém então quisesse explorar os mares e continentes, era a marinha britânica que devia procurar, já que grande parte do mundo estava sob seu domínio... A aparição improvável de um inglês, com ares de viajante ardente e destemido, naquele lugar remoto, em hora tão crítica, só poderia ser um bom augúrio, um anúncio, um sinal (CONRAD, 2003, p.42)...

Achebe edita o texto de modo a associar o deslumbramento do garoto que era Conrad à noção de triunfo, à insistência na cor branca e a uma impressão de luz, de iluminação, ligando-o irrefutavelmente à luz civilizadora do imperialismo, do etnocentrismo, do racismo. Ora, a um colorista como Conrad, não poderia escapar o efeito do sol numa imensa extensão de neve como os Alpes, a luz ofuscante que emana de tudo que é branco; para um menino com ambições de explorador, a brancura iluminada daquele viajante inglês não deixaria de ganhar um halo mítico. Mas Achebe

ignora e omite tudo isso. Na sua citação truncada, as pernas do inglês (sentado à beira da estrada como estava Conrad, eram o que via de mais perto) ganham uma importância desmedida que suscita uma insinuação vulgar: “um amor irracional pode no pior dos casos inspirar atos de insensata indiscrição” (ACHEBE In ARMSTRONG, 2006, p.345). E no entanto ele exclui todas as outras características que inspiraram afinidade no rapaz : o ar de explorador, o enlevo com a paisagem, o ímpeto, cômico até, com que avançava em seu caminho (CONRAD, 2003, p.42)...

No simbolismo particular de *Heart of Darkness*, a cor branca se agrega a duas imagens que evocam o que há de mais vil, para Marlow, como para o leitor implícito – o marfim e o sepulcro caiado. O marfim é sempre associado à rapacidade, à ambição sem escrúpulo. Se Marlow suspeita que o vibrar dos tambores soando na noite tem “um sentido tão profundo quando o soar dos sinos num país cristão” (CONRAD, 1996, pp.31-32), a ganância que quase se erige em cega fé dos “peregrinos” (brancos!) somente lhe inspira repulsa: o marfim “enfeitiça” os homens, “cativa-os sob um encanto”, “ressoa no ar”, e as preces sussurradas que seus fiéis lhe rendem bafejam a podridão de cadáveres (CONRAD, 1996, p.36). Para Marlow, mentira ressaibe a podridão e a morte (CONRAD, 1996, p.41). E lhe repugna a grande farsa civilizadora de que ele mesmo não escapa, sendo um dos “emissários da Luz” (CONRAD, 1996, p.21). O trabalho pelo progresso, o apostolado moral, o empreendedorismo filantrópico são somente o exterior caiado, a luz enganosa e doentia do europeu :

Havia naquele posto uma atmosfera de conspiração, mas nada resultava, claro. Era tão irreal quanto tudo mais – como a falsa filantropia de toda a empresa, como a conversa deles, como o governo deles, como a exibição de trabalho que faziam. A única sensação autêntica era o desejo de ser nomeado para um posto comercial onde se obtivesse marfim, para poder ganhar percentagens. Intrigavam, difamavam e odiavam uns aos outros apenas por isso – mas quanto a levantar um dedinho que fosse, para fazer alguma coisa na verdade – ah, não. (CONRAD, 1996, pp.37-38)

O trecho ecoa o discurso de Jesus contra os hipócritas, sepulcros caiados: “Pois atam fardos pesados e esmagadores, e com eles sobrecarregam os ombros dos homens; mas não querem movê-los sequer com o dedo.” (Mt 23,4). A grande obra civilizadora dos “emissários da luz” não dá mostras de si senão em seus mortos (CONRAD, 1996, p.32). Seus empreendedores não levantam um dedo, mas atam seus espólios às costas dos nativos e os abandonam mortos no caminho (CONRAD, 1996, p.32). E todo o tempo o que os move não é a crença numa ideia altruísta e genuína, “uma ideia que se

puddesse erguer, reverenciar, presentear com um sacrifício” (CONRAD, 1996, p.14), como fazem os nativos com seus deuses – essa ideia os redimiria talvez (CONRAD, 1996, p.14). Mas é unicamente o marfim o que os move.

Marfim e sepulcro caído se intersectam na imagem dos ossos, que contamina a própria narrativa encaixante: a frase que precede imediatamente a apresentação de Marlow mostra o Contador do barco brincando de arquiteto com as pedras de um dominó de marfim, referidas como “*bones*”, “ossos” (CONRAD In ARMSTRONG, 2006, p.3). Algumas páginas depois, Marlow conta de como morreu seu antecessor na Companhia – com uma lança entre os omoplatas – e de como a grama alta o cobre inteiro, crescendo-lhe por entre as costelas (CONRAD In ARMSTRONG, 2006, p.9). Anuncia-se a farsa sombria – os brancos construindo seus rentáveis castelos de ossos e o continente devorando-os, engolindo-os, esquecendo-os. E se os sepulcros caídos evocam a putrefação dos brancos em vida, os ossos são como a caveira em Hamlet, um *memento mori*, uma lembrança de que a escuridão muda da selva testemunha o massacre das presas mas não deixa de emboscar o predador. E a terra espera para receber a todos.

ela [a selva] o acariciara, e... vejam... ele se encolhera; ela o tomara, o amara, o abraçara, entrara-lhe nas veias, consumira-lhe a carne e selara a alma dele à sua própria através das inconcebíveis cerimônias de uma iniciação demoníaca. Ele era o mimado e paparicado favorito dela. Marfim? Eu diria que sim. Montes dele, pilhas dele. [...] Na maioria, são fósseis, dissera o gerente, depreciativamente. Não eram mais fósseis que eu; mas chamam a coisa de fóssil, quando é desenterrada. (CONRAD, 1996, p.71)

Fóssil – “retirado da terra”. O corpo mirrado, “desenterrado” (CONRAD, 1996, p.71) de Kurtz é a marca de que a terra o abraçou em vida e o anúncio de que o espera na morte. De sua jornada ao subterrâneo, de sua descida aos infernos, não voltou um herói, mas um cadáver vivo. Não porque a terra africana o tenha contaminado com sua “deformidade”, como pretende Achebe (ACHEBE In ARMSTRONG 2006, pp.338, 348), mas porque ela o iniciou em si mesmo (CONRAD, 1996, p.85). Evocando a danação de Kurtz com uma ironia lúgubre, Marlow ergue diante dos próprios olhos uma caveira de marfim: “*Não eram mais fósseis que eu*” (CONRAD, 1996, p.71). Ele também será um iniciado.

Ossos, marfim, sepulcro – o branco de Conrad não confirma o simbolismo fácil da pureza, da luz benévola. Do mesmo jeito que o negro, a escuridão, em muito

ultrapassam a “fixação” patológica no preto de que fala Achebe, apoiando-se nesta citação:

Essa aparição bestial e um certo negro enorme encontrado no Taiti alguns meses depois tinham fixado para mim, até o fim de meus dias, a concepção de fúria cega e irracional, tal como se manifesta no animal humano. Anos depois eu ainda sonhava com o negro. (CONRAD, 1980, p.14-15, grifo nosso)

Do trecho usado por Achebe (em negrito), extraído de seu contexto e devidamente amputado, somente se pode concluir que Conrad é vítima cega do estereótipo do negro feroz, do negro selvagem. Mas quem leu a nota do autor em *Victory* (Achebe não identifica as referências, como em todas as suas citações), onde se traça a origem de cada personagem do romance, sabe que a frase se refere não somente ao negro haitiano, mas também a um branco, descrito inclusive como a “aparição bestial” que a citação de Achebe omite⁸. Trata-se aqui, tão simplesmente (o texto o diz, aliás...), de um animal humano falando de dois animais humanos – um branco, outro negro – que cristalizam para ele a imagem da fúria do animal humano...

Outro exemplo onde Achebe vê uma fixação enojada no preto: "*a black figure stood up, strode on long black legs, waving long black arms*" (CONRAD In ARMSTRONG, 2006, p.65)⁹. Novamente usando da candura como estratégia argumentativa, Achebe se limita a comentar: "como se pudéssemos esperar que um vulto negro andando sobre pernas negras agitasse braços brancos! Mas a obsessão de Conrad é sem trégua" (ACHEBE In ARMSTRONG, 2006, p.345). Poderíamos perguntar, de saída – por que um colorista sensível ao branco ignoraria o negro? Por que a cor preta não pode ser explorada esteticamente, poeticamente, ritmicamente, como sugere a repetição de "*black*"? Mas recorramos ao contexto, que novamente Achebe se permitiu a distração ou o cuidado de omitir:

Ergueu-se, sem firmeza, comprido, pálido, indistinto, como um vapor emanado pela terra, e oscilou ligeiramente, esfumado em bruma, e mudo diante de mim, enquanto às minhas costas as fogueiras assomavam entre as árvores, e vinha da floresta o murmúrio de muitas vozes. [...] Um vulto negro levantou-se, caminhou com longas pernas negras, agitando longos braços negros, contra a luz. Tinha chifres – chifres de antílope, acho. Algum feiticeiro, algum bruxo, sem dúvida:

⁸ Detalhe cômico até, a impressão do negro foi mais vívida somente porque a do branco tinha sido tanto mais apavorada, Conrad sequer teve tempo de retê-la, fugiu em alarme (CONRAD, 1980, p.15)...

⁹ Comentando esse trecho, pela poeticidade indissociável da língua, remetemos ao original em inglês.

parecia demoníaco o bastante. (CONRAD In ARMSTRONG, 2006, p.65)

Acordando do torpor induzido pelo rufar de tambores e o zumbir de vozes que vinham da floresta, Marlow sai para emboscar Kurtz, a quem ele chama “a Sombra”. A repetida pincelada negra contra o brilho do fogo, e ainda contraposta à névoa pálida que se tornou Kurtz, é o clímax do livro e a confluência de todas as imagens em branco e preto que se reenviam uma à outra em *mise en abyme* – a mulher de lenço branco tricotando lã preta, o marfim brotando da escuridão da selva, o painel, pintado por Kurtz, onde, contra um fundo quase negro, uma mulher de olhos vendados ergue uma tocha (CONRAD In ARMSTRONG, 2006, pp. 11,18, 25)... E a maior de todas, a metonímia mais terrível e mais memorável – Kurtz no escuro esperando a morte, a vela acesa a um palmo dos olhos, os olhos voltados para dentro e o sussurro “*The horror! The horror!*” (CONRAD In ARMSTRONG, 2006, p.69)

Além de instalar o efeito rítmico, hipnótico (aqui concordamos com Achebe), a repetição se combina à aliteração, especialmente da líquida “l” – “*long black legs, long black arms*” – para imprimir à cena a fluidez vaga de uma imagem de sonho, e, ao mesmo tempo, sem estender com detalhes uma descrição que anularia o mistério, prolonga a atenção do leitor na figura do feiticeiro, que com seus gestos parece dar início ao “rito” do combate com a Sombra.

A experiência da África é uma descida aos infernos. É assim que o texto instrui o leitor a interpretá-la. Mas não o inferno do senso comum, o repositório de todo o mal, como supõe Achebe. É a descida aos infernos mitológica, da qual não retornam os “*hollow men*”, mas o herói ressurge “ao terceiro dia” – como Jonas, como Jesus. Marlow é retratado como um Buda pregando – pernas cruzadas à frente, uma mão erguida, a palma voltada à audiência sua narrativa parece não vir de lábios humanos, mas tomar forma por si na escuridão, e ele mesmo declara ter sentido como se sua jornada o levasse “não ao centro de um continente, mas ao centro da terra” (CONRAD, 1996, pp.13, 42, 22). A “devastação habitada” onde se arrastam os vultos negros em agonia é chamada de “vale da morte” e comparada ao círculo de um Inferno (CONRAD, 1996, p.27). O que é comparado a um Inferno dantesco, note-se, é o enclave branco na África, não a terra africana inteira. Esta é a “*wilderness*”, a solidão, o ermo onde o homem é tentado, onde, longe dos mecanismos reguladores da civilização (a polícia, os hospícios, a opinião pública), o homem só pode contar com “sua própria força inata” (CONRAD, 1996, p.72).

Jesus passa 40 dias no deserto e sofre as três tentações – da privação, da ambição terrena e da soberba espiritual. Buda vai à floresta e enfrenta as tentações da luxúria, do medo e da submissão à opinião alheia (CAMPBELL 1990, p.149). O deserto e a floresta são a “*wilderness*”, uma versão ou um prelúdio da morte ritual: “o herói abandona o ambiente familiar sobre o qual tem algum controle, e chega à margem de um lago, ou do mar, digamos, onde um monstro do abismo vem ao seu encontro” (CAMPBELL 1990, p.155). A figura de Kurtz parece encarnar a tentação, pelo fascínio de reunir em si todos os refinamentos da civilização prometeica – música, pintura, empreendedorismo moral... Marlow fala de sua eloquência como uma “pulsante corrente de luz, ou o enganoso fluir do coração de uma impenetrável escuridão” (CONRAD, 1996, p.69). É o fascínio de Lúcifer, aquele que traz a luz. E aqui a imagem nos remete ao quadro pintado por Kurtz – à mulher de olhos vendados erguendo sua tocha na escuridão. Marlow não tinha dito que a devastação civilizadora poderia ser redimida se houvesse nela uma crença altruísta? E ele não se deixa acalantar pela magnífica retórica de Kurtz num discurso que termina com a exortação ao extermínio dos “brutos” (CONRAD, 1996, p.73)? Mas Marlow combate e vence a Sombra, a luz da soberba de Lúcifer. Solto na escuridão, sem as muletas dos asilos, das igrejas e das prisões, ele encontrou em si a “força inata”. A morte ritual é selada com a quase-morte física e Marlow volta da África um iniciado (CONRAD, 1996, pp.102-103).

A escuridão em *O coração das trevas* encerra significados muito mais profundos do que a interpretação fácil de “primitivo”, “maléfico”. Ela representa, por exemplo, a possibilidade de encontrar a treva de um cosmos ainda por formar-se, livrar-se do entulho de uma cultura branca apodrecida, e criar de si, da própria “força inata”, uma nova ordem. Ela é a queda no abismo de si mesmo, o abismo que Kurtz, como Macbeth, não pôde olhar sem horror, e nele sucumbiu, porque “era oco por dentro”, faltava-lhe a “força inata” que Marlow, passando pelo mesmo rito, terminou por encontrar...

A paleta de Conrad em *O coração das trevas* é, certamente, maciçamente, em branco e preto: se o azul tem 10 menções e o vermelho 14, o preto e o branco aparecem ambos 46 vezes. O peso e o equilíbrio das duas cores dizem algo não somente do confronto entre os dois povos que elas designam, mas da importância simbólica de cada uma e da carga semântica do contraste, do par preto-branco. Entre as evidências que pudemos reunir, não há traço de amor ou ódio irracional por um ou outro, mas um fascínio da materialidade do mundo, do apelo sensorial da cor, de toda cor, o que é confirmado pelo quase-manifesto impressionista de Conrad em seu prefácio a *O Negro*

do *Narciso* (CONRAD, 1988, p.xlvix). O par preto-branco sobressai em *O coração das trevas* enquanto experiência humana fundamental da luz e da treva em sua força simbólica, mas também enquanto experiência sensorial da beleza – dos corpos lustrosos dos africanos, da espuma branca das ondas, da escuridão da noite que faz distinguir o luar. Essas imagens aparecem significando algo que as ultrapassa, mas também, e ao mesmo tempo, como signos de si mesmas, para serem fruídas – o branco e o preto aspirando a ser simplesmente cores.

4. À GUIZA DE CONCLUSÃO

Devemos, finalmente, responder pela palavra “*nigger*”, que recorre algumas vezes, sempre dita por Marlow. Não podemos usar o argumento de que na época a palavra não tinha carga pejorativa. Ela trazia, de fato, matizes que oscilavam entre condescendência paternalista, indiferença, desdém e desprezo. Uma feroz denúncia dessa atitude racista foi feita pelo amigo íntimo de Conrad, Cunninghame Graham, em seu ensaio “*Bloody Niggers*”, execrando a soberba ocidental contra os “*niggers*”, epíteto de “todos aqueles de quase qualquer raça cuja pele seja mais escura que a nossa, e cujas ideias de fé, matrimônio, finanças e medicina destoem daquelas adotadas pelos habitantes do meridiano de Primrose Hill (GRAHAM, apud NORTH, 1998, p.52). O ensaio, que Conrad leu e admirou, foi publicado em 1897, mesmo ano da serialização de “*The nigger of the Narcissus*”, um romance em que a palavra “*nigger*” tem laivos racistas mais vivos. ...O que não justificaria um veredicto inapelável contra Conrad. Nesse livro, o negro Jimmy Wait é não somente alvo de empatia e mesmo da identificação do autor – ele mesmo um estrangeiro entre ingleses, sobredeterminado pelos seus ares “orientais”, “simiescos” (NORTH, 1994, p.51) – mas também se destaca pela polidez e mesmo pela elegância de seu discurso, em nítido contraste com o negro privado de discurso apontado por Achebe. O sensível progresso de *The nigger of the Narcissus* (1897) a *Heart of Darkness* (1899), no que diz respeito à sensibilidade ao negro, parece mostrar que, tal como Marlow, Conrad se questiona e encontra novos valores.

O simbolismo estridente de *O coração das trevas*, sublinhado pelas alusões a uma certa mitologia religioso-literária (*A divina comédia*, o *Fausto*, a Bíblia) e por uma contínua aparição de histórias, cenas, objetos e personagens especulares (em relação à

obra inteira ou a seus *leitmotifs*), sugere abertura e profundidade que escapam à leitura meramente – e apaixonadamente – ideológica de Achebe. A uma tal leitura subjaz a hipótese interpretativa de que o branco em algum momento vai se trair, revelando o preconceito entranhado no discurso: se esse branco viveu em uma época de imperialismo esmagador e racismo institucionalizado, a hipótese é claramente válida; se seu discurso apresenta a palavra “*nigger*” repetidas vezes, a hipótese é provada e indiscutível, e já pode ser promovida a pressuposto. É esse salto de hipótese a pressuposto o que recusamos.

O discurso de Conrad apresenta, sim, a marca de seu tempo. Um dos grandes méritos de *O coração das trevas* nesse sentido foi o de extrair do discurso de sua época palavras e imagens engessadas, reduzidas a lugar-comum – como “a luz da civilização”, “os recantos escuros do mundo” – e soprar nelas novos, múltiplos significados. Esse era um de seus objetivos confessos (CONRAD, 1987, p. xiix), como era o de “fazer ver”, na arte, o Outro:

Ele [o artista] fala à nossa capacidade para o deleite e deslumbramento, ao senso de mistério que nos circunda; ao nosso senso de piedade, e beleza, e dor; ao sentimento latente de irmandade com toda a criação – e à sutil mas invencível convicção de solidariedade que aproxima inumeráveis solidões; à solidariedade no sonho, na alegria, na tristeza, nas aspirações, nas ilusões, na esperança, no medo, que une os homens uns aos outros, que une toda a humanidade. (CONRAD 1987, p.xlviii)

Ecce homo, parece dizer Conrad. Eis o homem e a cor do homem, para "deleite e deslumbramento" de quem quiser ver.

REFERÊNCIAS

- ACHEBE, Chinua. "An image of Africa: racism in Conrad's Heart of Darkness. In ARMSTRONG, Paul B.(ed.) *Heart of darkness: an authoritative text, backgrounds and contexts, criticism*. New York and London: W.W. Norton & Company, 4th edition, 2006.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ave Maria, 2007.
- CAMPBELL, Joseph. c/ MOYERS, Bill. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Atena, 1990.
- CONRAD, Joseph. Author's note in *Victory*, London: Penguin Books, 1980.
- _____. *The Nigger of the Narcissus* London: Penguin Books, 1988.
- _____. *O coração das trevas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- _____. *A personal record*. Sandy: Quiet Vision, 2003.
- _____. *Heart of darkness*. In ARMSTRONG (ed.) *Heart of darkness: an authoritative*

text, backgrounds and contexts, criticism. New York and London: W.W. Norton and Company, 4th edition, 2006.

NORTH, Michael. *The Dialect of Modernism: Race, Language and Twentieth-Century Literature*. New York: Oxford University Press, 1994.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

WATTS, Cedric Thomas. (ed.) *Joseph Conrad's letters to Cunningham Grahame*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969.