

O RACISMO IGNORADO EM *CORAÇÃO DAS TREVAS*

RACIST PERSPECTIVES IGNORED IN THE NOVEL *HEART OF DARKNESS*

*Rubens Arley de Almeida Junior*¹

Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira.

Ninguém lhe soube responder.

José Saramago

Resumo: É comum apresentar a obra *Coração das Trevas* de Joseph Conrad como uma crítica ao imperialismo europeu do século XIX, e não surpreendentemente como uma metáfora para a descoberta do “outro”. No entanto, é mais comum ainda esquecer-se dos aspectos racistas e eurocêntricos trabalhados na estética e na estrutura narrativa de Conrad. Desse modo, a obra é simplificada diante desse pretencioso “esquecimento”. O objetivo desse artigo é questionar a posição do livro enquanto romance e cânone literário, além de expor e desdobrar as contradições entre uma suposta crítica ao capitalismo e a verdadeira denúncia feita pelo grito de “O horror! O horror”.

Palavras-chave: Racismo. Literatura clássica. Estética sociológica.

Abstract: It is common to present Joseph Conrad’s *Heart of Darkness* as a critique of 19th century European imperialism, and not surprisingly as a metaphor for the discovery of the “other”. However, it is even more common to forget the racist and eurocentric aspects on Conrad’s aesthetics and narrative structures. Therefore, the work is simplified in spite of this pretentious ‘oblivion’. The intention of this article is to question the book’s position as a novel on the literary canon and expose the contradictions between a seeming capitalism critique and the true denunciation made by the scream “The horror! The horror”.

Keywords: Racism. Classical literature. Sociological aesthetics.

1. INTRODUÇÃO

A obra foi publicada separadamente em três peças de folhetim, sendo somente reunidas em 1902, um ano após o fim da Era Vitoriana. Dessa maneira, o autor está

¹ Graduando em Ciências Sociais na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP –FFC). Pesquisador no Laboratório de Ensino e Pesquisa Educação e Sociedade (LEePEs). Email: arley.almeida@unesp.br. <https://orcid.org/0000-0002-2459-657X>

<https://doi.org/10.36311/1982-8004.2021.v14esp.p147-162>



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.

inserido num contexto de políticas agressivas de expansão colonial aplicadas não somente pelo Império onde o sol nunca se põe, mas por toda a Europa. Assim, o final do século XIX é marcado por uma corrida de colonização dos territórios africanos e asiáticos.

É possível marcar historicamente o período em que a disputa cresceu de forma exponencial, passando pela Conferência de Berlim (1884-5) e a partilha da África. Nesse ponto, é essencial ressaltar o motivo da expansão do mercado europeu e a crise do liberalismo. As políticas coloniais são fruto de uma crise econômica, que abalou as três últimas décadas novecentistas, conhecida como a Grande Depressão do século XIX.

A Grande Depressão, em suma, foi um período de deflação, de alta especulação e de crise superprodutiva (SAES; SAES, 2013). Desse modo, o liberalismo europeu se desmanchava diante do livre mercado, conseqüentemente, se estabelece o processo de monopolização do capital, o qual será responsável por introduzir as políticas imperialistas a fim de ampliar o mercado, o consumo e ampliar a produção europeia. Portanto, o imperialismo, ao lado da Segunda Revolução Industrial, surge como uma solução para a crise do liberalismo no fim do século XIX.

Obviamente, esse processo de modificação estrutural da economia é acompanhado de uma atualização superestrutural – chamada por Lukács de decadência ideológica da burguesia – que valide a dominação branca europeia sobre a África e a Ásia. Nesse momento, surgem teóricos – herdeiros racistas de grandes filósofos, como Kant e Hegel – que desenvolvem justificativas biológicas, sociológicas e antropológicas mistificadas enquanto ciência positivista. Em *A dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer apontam a necessidade teórica de criar um oposto à iluminação racional europeia, desse modo, a África é construída no imaginário social como um ambiente sombrio, irracional, animalesco e que deve ser explorado e conquistado pelo homem branco sob forma de colônias. A construção do negro africano como a negação da humanidade, da civilização, da racionalidade; como oposição aos princípios fundadores ao mito eurocêntrico é a justificativa ideológica da conquista do “Outro”. Achebe aponta que “*Coração das trevas* projeta a imagem da África como ‘o outro mundo’, a antítese da Europa e, portanto, da civilização; um lugar onde a louvada inteligência e refinamento do homem são finalmente zombadas pela triunfante bestialidade.” [tradução livre]² (ACHEBE, 1988, p. 252). A perpetuação desse discurso do fardo do homem branco e do determinismo geográfico – enraizado no positivismo e no evolucionismo – na obra de Conrad é essencial para compreender o grande erro de análise literária comumente cometido, uma vez que a história do livro se passa na exploração do marfim no Congo belga por uma companhia europeia.

² “Heart of Darkness projects the image of Africa as ‘the other world’, the antithesis of Europe and therefore of civilization, a place where man’s vaunted intelligence and refinement are finally mocked by triumphant bestiality” (ACHEBE, 1988, p. 252).

2. DA NARRAÇÃO

Em seu texto *Friedrich Engels como teórico e crítico literário*, Lukács nos alerta para um fundamento essencial da estética sociológica:

Engels adverte constantemente os trabalhadores para que não superestimem a produção literária da burguesia de seu tempo, mesmo que se trate das suas criações mais significativas, e preservem em relação a elas a correta postura crítica e revolucionária (LUKÁCS, 2016a, p. 82).

É a partir dessa premissa que orientamos este trabalho, é necessário lançar um olhar crítico que desnude o cânone burguês e a sua produção literária. Para cumprir essa tarefa, olharemos para a forma de narrar e analisar se ela se completa enquanto narração em sua totalidade. *Coração das Trevas* carrega em si uma peculiaridade: é um narrar que se quebra, que tende a evidenciar as relações globais do imperialismo, mas que paga um alto preço por menosprezar o subalterno, o nativo africano, enquanto ser social que age na história.

A problemática da narração da obra está no racismo em sua estrutura que não permite reconhecer o nativo como ator eficaz na trama. Conrad coloca um intermediário entre a ação do nativo e o destino individual de Kurtz: a selva mística. Embora reconheça uma luta de classes entre os “rebeldes”³ e a burguesia colonizadora encarnada em Kurtz, Conrad não transforma a luta de classes em si como motor para o destino do colonizador. Para sustentar uma aura de terror e suspense, o autor instrumentaliza o racismo como ferramenta estética, dessa forma, ele interpõe a selva, o elemento geográfico entre os atores humanos.

Para Lukács, a autêntica obra de arte, o grande realismo, só se dá

Quando realmente abrange todas as camadas sociais, quando rompe com a concepção ‘oficial’ de história e sociedade, e capta em sua representação viva os estratos e correntes sociais que realizam a transformação efetiva da sociedade, a real criação de novos tipos humanos. [...] Apenas a profundidade com que são refletidas as reais forças motrizes do desenvolvimento social dos homens pode constituir o fundamento do grande realismo na literatura (LUKÁCS, 2016a, p. 93).

Dessa forma, Conrad não consegue captar o movimento efetivo do real concreto em sua narrativa, uma vez que a ação humana fica restrita ao colonizador, ao destino individual de Kurtz, embora este sob influência do místico. Enquanto a ação humana subalterna está escondida atrás de um véu racista e idealista. Nunca se exhibe

³ “Houvera inimigos, criminosos, trabalhadores, e aqueles eram rebeldes. Aquelas cabeças rebeldes me pareciam muito submissas em suas estacas” (CONRAD, 2019, p. 180).

em sua completude, mesmo nos momentos em que a revolta se aflora, o nativo está no meio da floresta e praticamente não vem à tona na narração:

- Era possível ver formas humanas escuras a distância, movimentando-se indistintamente contra a fronteira sombria da floresta, e, perto do rio, duas figuras de bronze, apoiadas em altas lanças, paradas ao sol com fantásticos adornos de pele malhada na cabeça, com aparência beligerante e mesmo assim em repouso como estátuas. E da direita para a esquerda da margem iluminada, avançava uma aparição selvagem e deslumbrante de mulher. [...] Ela ficou olhando para nós *sem se mexer e, como a própria mata*, [grifo nosso] tinha um ar de quem medita sobre um propósito inescrutável (CONRAD, 2019, p. 185-187).

Além dessa estaticidade do subalterno, é evidente que sua representação esteja envolta por uma névoa mística que se confunde com o ambiente ao seu redor: “como a própria mata”. Isso é evidente em outro trecho: “A mata o tinha encontrado [Kurtz] e assumira nele uma terrível vingança pela invasão fantástica.” (CONRAD, 2019, p. 177). Quem condena Kurtz à loucura pelos seus atos de colonização é a entidade “mata”, é a floresta selvagem que provoca a loucura. Dessa forma, a construção desse ambiente selvagem que se coloca entre as classes em luta quebra a ação humana, a qual se torna praticamente inexistente para os subalternos e ao mesmo tempo se torna incompleta para os colonizadores, uma vez que seu destino individual não é fruto da relação particular-universal sócio-histórica, mas fruto do determinismo geográfico estilizado com um idealismo mistificador.

O problema da ação constitui precisamente o ponto central da teoria da forma do romance. Todo conhecimento das relações sociais é abstrato e desinteressante, do ponto de vista da narrativa, se não se torna o momento fundamental e unificador da ação; toda descrição das coisas e das situações é algo morto e vazio se é a descrição apenas de um simples espectador, e não momento ativo ou retardador da *ação*. [...] Se se trata de representar a relação real do homem com a sociedade e a natureza [...] o único caminho adequado é a figuração da ação (LUKÁCS, 2011, p. 205).

Consequentemente, o caráter rompido da ação humana – logo da relação real entre a sociedade e o ser histórico-concreto – na obra de Conrad, nos permite questionar sua estabilidade e a canonização enquanto clássico da literatura. *Coração das Trevas* não consegue se completar enquanto romance, mas permanece erguido enquanto um monumento literário⁴ em contraposição a toda memória subalterna que foi subjugada na composição da trama.

Analisando as cartas entre Marx-Engels e Lassalle sobre a peça *Franz von Sickingen*, escrita por este último, Lukács (2016b, p. 34) escreve que “Eles [Marx e

⁴ A noção de monumento literário é trabalhada a partir de Walter Benjamin e será apresentada nas considerações finais.

Engels] polemizam a representação de Lassalle de que a ‘diplomacia’ de Sickingen e, portanto, sua ‘culpa trágica’ individual [...] teriam sido a causa de sua ruína.”. Em *Coração das Trevas*, há algo semelhante. A representação de Conrad de que a loucura de Kurtz e, portanto, a influência do ambiente selvagem sobre o personagem, teriam sido a causa da ruína, da decadência do colonizador, e não as relações objetivas, históricas e sociais da própria luta de classes. Assim,

Quando o escritor se afasta das lutas da vida e das diversas experiências ligadas a estas lutas, ele torna abstratas todas as questões ideológicas. Quer a percepção abstrata se manifesta numa pseudocientificidade ou em um misticismo, quer se manifeste em uma apatia em face de grandes problemas vitais, ela priva as questões ideológicas da fecundidade artística que tiveram na literatura do passado (LUKÁCS, 1965, p. 80).

Conrad não é indiferente perante os grandes problemas vitais ou perante a luta de classes, mas a distorce ao se distanciar dela quando rompe com a ação humana. Esse rompimento se manifesta ao mesmo tempo em pseudociência – determinismo geográfico – e em misticismo eurocêntrico. Dessa maneira, é possível afirmar que a narração de Conrad está mais próxima da descrição e da decadência ideológica, e não do verdadeiro realismo, da verdadeira narração.

A descrição é uma forma característica do imperialismo e da burguesia decadente:

O método da observação e descrição surge com o intento de tornar científica a literatura, transformando-a numa ciência natural aplicada, em uma sociologia. Porém, os momentos sociais registrados pela observação e representados pela descrição são tão pobres, débeis e esquemáticos, que podem sempre, com rapidez e facilidade, fazer com que se descambe para o extremo oposto ao do objetivismo: um subjetivismo integral. Este subjetivismo é o da hereditariedade, que as diversas tendências naturalistas e formalistas do período imperialista do capitalismo vêm utilizando em apanágio dos fundadores do naturalismo (LUKÁCS, 1965, p. 76-77).

Dessa forma, esse imbricamento entre objetivismo e subjetivismo é evidente ao longo da narrativa, na qual a tendência descritiva (pseudo) científica se confunde com subjetivismo permeado pelo místico, de modo que as impressões “supervivaz” e “amortecidas” – como definidas por Goethe – coexistem enquanto antípodas na arte da decadência (LUKÁCS, 2016c).

Essa unidade antagonica é acompanhada da estetização do racismo em prol da criação do horror: “O escritor como especialista na arte de criar suspense [...] é produto da divisão capitalista do trabalho” (LUKÁCS, 2016c, p. 174). Conseqüentemente, a narrativa racista é componente dessa decadência ideológica da burguesia no período imperialista, no qual a apreensão da realidade permanece em uma dimensão imediatista,

superficial e que menospreza cada vez mais a luta de classes. A ação humana do nativo é relegada às entrelinhas, escondida entre árvores, devido à decadência ideológica, entre outras múltiplas causas. Vale ressaltar que “o terror colonial se entrelaça constantemente com fantasias geradas colonialmente, caracterizadas por terras selvagens, morte e ficções para criar um efeito de real” (MBEMBE, 2016, p. 134). As políticas coloniais e a decadência ideológica caminham lado a lado na descaracterização do negro como sujeito da ação humana na narração.

Embora exista um choque entre os gritos de “O horror! O horror!” perante a situação de degeneração do colonizador, essa crítica não é eficaz uma vez que não se volta contra as relações capitalistas à favor do subalterno; mas se volta mais contra a “selva” e seu determinismo – e veladamente contra os nativos - do que contra as relações capitalistas.⁵

O autor pode até mesmo estar fazendo uma crítica à decadência – uma vez que a autocrítica é marca essencial do decadentismo (LUKÁCS, 2016c) – ou uma crítica às relações imperialistas – o que não se explicita em completude objetivamente no texto – mas:

[A] arte da decadência – não importa qual tenha sido a intenção de cada artista em particular – desemboca toda em um rio cujas águas devem proteger os castelos ameaçados do imperialismo diante da revolta dos trabalhadores (LUKÁCS, 2016c, p. 189).

Desse modo, a crítica literária acerca de *Coração das Trevas* enquanto uma obra cuja centralidade é condenar as relações imperialistas não se sustenta. Essa análise é extremamente imediatista e permanece apenas na superfície do fenômeno literário: a suposta intencionalidade do autor, do artista. É necessário avançar para além da aparência e verificar se essa suposta intenção se efetiva objetivamente no texto e de forma realista, ou seja, se captura o movimento do real. Como apontado, *Coração das Trevas* não é uma obra autenticamente realista, devido às problemáticas em torno da ação humana e da narração. Assim, o livro carrega em si as marcas da arte da decadência, a qual retroalimenta o imperialismo, apesar de supostamente existir a intenção do artista de criticá-lo.

⁵ Achebe (1988, p. 261) escreve “Conrad percebeu e condenou a letalidade da exploração imperial mas era estranhamente ignorante em relação ao racismo, no qual afiou seus dentes de ferro” [tradução livre]. Aqui, ousou discordar de Achebe, uma vez que a crítica ao imperialismo fica em segundo plano em comparação à crítica à degeneração do colonizador branco devido ao determinismo geográfico.

Trecho original citado: “Conrad saw and condemned the evil imperial exploitation but was strangely unaware of the racism on which it sharpened its iron tooth.” (ACHEBE, 1988, p. 261).

3. DAS CONTRAPOSIÇÕES RACISTAS

Seguindo a tese de Adorno sobre o oposto complementar (ALMEIDA, 2019), é possível identificar a construção de imagens depreciativas dos africanos a fim de exaltar uma suposta superioridade da branquitude. É facilmente encontrada descrições estereotipadas e caricaturais, as quais tentam passar ao leitor uma pseudoempatia do narrador Marlow que, na verdade, escondem uma perspectiva eurocêntrica da cultura africana como exótica, selvagem e primordial. Esses adjetivos se repetem infinitas vezes ao longo do romance, enquanto parte da descrição dos locais, dos nativos e dos costumes.

Num primeiro momento, ao olhar a tripulação do navio que avançava ao interior do Congo buscando a figura mítica de Kurtz, Marlow reflete desconfiadamente sobre a humanidade dos nativos, de como ela é assustadora – é mesmo possível que sejam humanos? – e a esboça enquanto intrinsecamente animalesca, apaixonada, sentimental e que embora não decifradas por olhos estrangeiros à primeira vista, podem ser decifradas pela racionalidade humana europeia, que pode tudo.

Não, não eram desumanos. Bom, vocês sabem, isso era o pior, essa desconfiança de que não fossem humanos. Ela vinha aos poucos para a gente. Eles uivavam, pulavam, giravam, faziam caretas horríveis; mas o que impressionava era só a ideia de nossa remota proximidade com aquele tumulto selvagem e apaixonado. Feio. Era, sim, bem feio; mas se fôssemos homens para admitir para nós mesmos que havia em nós ao menos um pequeno traço de reação à terrível franqueza daquele barulho, uma tênue desconfiança de existir naquilo um sentido que nós, nós, tão distantes da noite das primeiras eras, éramos capazes de entender. E por que não? A mente do homem é capaz de qualquer coisa porque tem tudo dentro dela, todo o passado assim como todo o futuro. O que havia ali, afinal? Alegria, medo, tristeza, devoção, coragem, raiva... quem poderia saber?, senão a verdade, a verdade despida de seu manto de tempo (CONRAD, 2019, p. 114).

Um movimento contraditório, que não aceita o nativo africano como gente – o que é evidente num trecho em que o narrador se recusa a tratá-lo em sua totalidade, mas em fragmentos metonímicos, reduzir o sujeito ao corpo⁶, recusar consciência e racionalidade: “percebi, no fundo da penumbra emaranhada, peitos nus, braços, pernas, olhos penetrantes, a mata fervilhava de membros humanos em movimento, brilhando, cor de bronze”⁷ (CONRAD, 2019, p. 139) – mas entende suas paixões, seus sentimentos a partir da razão, dessa “verdade despida de seu manto de tempo”.

⁶ A isso, Achebe denomina “Conrad’s obsession” (1988, p. 257). A obsessão de Conrad pelo corpo negro.

⁷ Trechos como esse são utilizados para evidenciar a tentativa de Conrad de criar um ambiente sombrio, confuso, ambíguo. No entanto, a estética utilizada para isso reifica corpos negros, além de adotar uma visão única e excludente: a do colonizador europeu. Traçar a África como sombria, confusa e ambígua é uma estética eurocêntrica, é adotar como referencial o branco, é substituir África pela denominação “dark continent”, uma metonímia que esconde o real atrás do discurso criado.

Essa prepotência do tudo saber é explícita, após um grito, ambigualmente ritualístico e bélico, em que os brancos da embarcação se preocupam com a possibilidade de ataque e Marlow afirma: “O perigo, se havia algum, expliquei, era estarmos próximos de uma grande paixão humana desenfreada” (CONRAD, 2019, p. 133). Claramente, o narrador faz uma contraposição evolucionista e eurocêntrica: a razão europeia *versus* a paixão africana.

Ademais, há um discurso capacitista que molda o nativo como figura misticamente desprovida de inteligência, afastada da ciência e da razão. Em uma análise tipicamente comteana da realidade, Marlow descreve um escravizado como pertencente ao estado teológico fetichista:

E de quando em quando eu tinha de cuidar do selvagem [fardo do homem branco] que era o fogueiro. Era um espécime [palavra reificadora e biologizante] melhorado; sabia acender uma caldeira vertical [contato com a ciência branca evolui o negro]. Ele estava logo abaixo de mim e, juro mesmo, olhar para ele era tão edificante quanto ver um cachorro com uma paródia de calção e chapéu de plumas andar nas patas traseiras [mais uma vez, recusa a humanidade]. Poucos meses de treinamento tinham bastado para aquele sujeito bom de verdade. [...] Ele devia estar batendo palmas e batendo os pés na margem, mas em vez disso trabalha duro, escravo de uma estranha bruxaria, cheio de conhecimentos aprimorados. Era útil porque tinha sido treinado [agregação de valor na mercadoria] e o que ele sabia era: que se a água desaparecesse naquela coisa transparente, o espírito mau [vapor] dentro da caldeira ia se zangar por causa da imensidão de sua sede e se vingaria de maneira terrível (CONRAD, 2019, p. 115-116).

O narrador, normalmente, nem considera relevante a racionalidade e o conhecimento dos povos africanos, e quando os considera na narrativa, coloca-os somente como mágicos, como incapazes de compreender a tecnologia científica senão por meio de fantasias religiosas. Essa percepção se assemelha com a definição de estado teológico para Comte:

No estado teológico, o espírito humano, dirigindo essencialmente suas investigações para a natureza íntima dos seres, as causas primeiras e finais de todos os efeitos que o tocam, numa palavra, para os conhecimentos absolutos, apresenta os fenômenos como produzidos pela ação direta e contínua de agentes sobrenaturais mais ou menos numerosos, cuja intervenção arbitrária explica todas as anomalias aparentes do universo. (COMTE, 1978, p. 4)

Desse modo, evidencia-se a influência positivista sobre o discurso narrativo. O narrador, Marlow, expõe os acontecimentos ao leitor através dessa lente colonial. Essa forma de narrar reforça que a obra está imersa na decadência ideológica burguesa, conceituada por Lukács.

No momento de chegada de Marlow ao continente, o narrador se depara com um europeu:

Já perto dos prédios, encontrei um homem branco vestido de maneira tão inesperadamente elegante que num primeiro momento o tomei por alguma visão. Vi um colarinho alto engomado, punhos brancos, um paletó claro de alpaca, calças brancas como a neve, gravata limpa e botas envernizadas. Sem chapéu. Cabelo repartido, escovado, com goma, debaixo de um guarda-sol debruado de verde, segurado por uma grande mão branca. Ele era impressionante e tinha uma caneta atrás da orelha. [...] Além disso, eu respeitei o sujeito. Sim, respeitei o colarinho, os grandes punhos, o cabelo escovado. Sua aparência era, decerto, a de um manequim de cabeleireiro; mas na grande desmoralização daquela terra ele cuidava de sua aparência. Isso é fundamental. Seus colarinhos engomados e peitilho elegante eram conquista de caráter. Ele estava fora do país havia quase três anos, e, mais tarde, não pude deixar de perguntar como conseguia manter suas roupas tão limpas. Ele corou apenas ligeiramente e disse, com modéstia: ‘Ensinei uma das mulheres nativas da estação.’ (CONRAD, 2019 p. 58-59).

É nítida a riqueza de detalhes da descrição, mais nítida ainda é a relação de poder colonial na região. Esse “caráter” mantido tão bravamente pelo homem é sustentado pela exploração do trabalho feminino africano. A estética racista do narrador eufemiza essa relação e a transforma em caráter, em resistência ao ambiente determinista desmoralizante, que “degenera” a superioridade europeia.

Em contraposição, num ponto mais avançado da estória, Marlow faz a seguinte descrição de seu timoneiro:

À noite eu dormia, ou tentava dormir, no sofá. Um negro atlético pertencente a alguma tribo costeira e educado por meu pobre predecessor era o timoneiro. Ele exibia um par de brincos de latão, usava um pano azul amarrado na cintura até os tornozelos e se achava o melhor do mundo. Era o tipo de idiota mais instável que já vi. Ele pilotava com uma pose arrogante quando alguém passava por perto (CONRAD, 2019, p. 137).

Enquanto o homem branco bem-vestido demonstra caráter e resistência, o negro “idiota” se exhibe arrogantemente com seus brincos de latão e um pedaço de pano azul. Dessa forma, o corpo negro não pode ter um mínimo de marca estética que já é considerado prepotente, afrontoso. E ainda, não tem direito de reclamar de uma viagem cansativa: “Um bando de negros mal-humorados, briguentos e com os pés doloridos seguia na trilha do burro” (CONRAD, 2019, p. 96) ou direito de se expressar: “Que barulheira faz esse selvagem! [...] Para ele aprender: transgressão – castigo – banguê! Sem pena, sem pena. É o único jeito.” (CONRAD, 2019, p. 83). Por outro lado, o branco, em qualquer caso, seria digno de respeito.

Logo em seguida, esse timoneiro morre acertado por uma lança:

- Nós dois, brancos, estávamos acima do homem ferido, e seu olhar lustroso e inquiridor nos envolvia. Afirmando que ele parecia a ponto de nos fazer algumas perguntas numa língua inteligível, mas morreu sem emitir nenhum som, sem mexer um membro, sem contrair um músculo. Só no último momento, como se reagisse a algum sinal que não víamos, a algum sussurro que não ouvíamos, ele franziu pesadamente a testa, e essa carranca atribuiu à sua negra máscara mortuária uma expressão inconcebivelmente sombria, preocupada e ameaçadora (CONRAD, 2019, p. 143).

Não é possível problematizar esse trecho sem analisar uma visão de Marlow sobre Kurtz. No entanto, vale ressaltar a posterior metáfora explícita quando Marlow joga o corpo do timoneiro no rio: “Ah!, ele era pesado, muito pesado; mais pesado que qualquer homem na Terra, imagino. Depois, sem mais demora, joguei seu corpo na água” (CONRAD, 2019, p. 158). Literalmente, o fardo do homem branco.

Retomando a problematização, como já dito, criou-se um discurso mítico em torno de Kurtz, sempre associado à extração de marfim: “Ele manda tanto marfim para cá quanto todos os outros juntos” (CONRAD, 2019, p. 60) ou “‘Ele é um prodígio’, disse afinal. ‘É um emissário da compaixão, da ciência, do progresso e sabe-se lá do que mais’” (CONRAD, 2019, p. 82). Consequentemente, Marlow desenvolve tal mistério em seu imaginário:

Me dei conta de que era exatamente isso que eu esperava: uma conversa com Kurtz. Fiz a estranha descoberta de que nunca o imaginara em ação, sabem como é, mas em discurso. Eu não disse a mim mesmo: ‘Agora nunca mais vou ver o sr. Kurtz’ ou ‘nunca mais vou apertar a mão dele’, mas, sim, ‘agora nunca mais vou ouvir o sr. Kurtz’. O homem se apresentava como uma voz. [...] A questão estava no fato de ele ser uma criatura dotada, e dentre todos os seus dotes o que se destacava com mais proeminência, que tinha em si uma sensação de presença real, era a sua capacidade de falar, suas palavras; o dom da expressão, o mais intrigante, mais iluminado, mais exaltado e mais desprezível, o pulsante jorro de luz, ou o enganoso fluxo do coração de trevas impenetráveis (CONRAD, 2019, p. 145-146).

Em um lugar onde “olhos não serviam para nada” (CONRAD, 2019, p. 134), a racionalidade se expressa por meio da voz. A superioridade ecoa através do mando da voz, da emissão da arte, da cultura, da ciência europeias por meio da voz. Num lugar em que quase não há alfabetizados, a relação de poder ocorre pela voz. A voz representa, como evoca Althusser, a chamada “burguesia cartesiana”, cujo racionalismo, no século XIX, assume forma positivista. E nessa narrativa decadente, assume a forma de Kurtz que, mesmo doente, ainda era “Uma voz! Era grave, profunda, vibrante, enquanto o homem não parecia capaz nem de um sussurro. Mas ele tinha força suficiente,

sem dúvida fictícia, para praticamente acabar conosco, como vocês vão ver agora” (CONRAD, 2019, p. 185).

Aqui, farei um breve comentário sobre a natureza trágica em relação a Kurtz. Thomas Mann, em *A Montanha Mágica*, faz uma rápida definição do que é tragédia por meio do personagem Settembrini:

Meu caro, a tragédia começa onde a natureza se mostrou bastante cruel para destruir a harmonia da personalidade, ou para torná-la de antemão impossível, associando um espírito nobre e cheio de vitalidade a um corpo pouco apto para a vida. [...] uma alma originalmente grande, mas rebaixada sem cessar pela miséria do seu corpo e arrastada aos abismos da ironia, uma alma cujas lamentações dilaceram o coração (MANN, 2020, p. 118).

A tragédia nasce, portanto, da ironia entre um corpo doente e uma alma brilhante. Em *Coração das Trevas*, essa ironia se dá entre a aparência mítica construída em torno de Kurtz ao longo de todo o livro – “A Europa inteira contribuiu para a criação de Kurtz” (CONRAD, 2019, p. 154) – e a essência exposta quando Marlow encontra-o.

Ele parecia ter mais de dois metros de altura. A coberta tinha caído, e seu corpo emergiu de dentro dela, lamentável, horrendo, como de uma mortalha. Vi a caixa de suas costelas toda agitada, os ossos de seu braço acenando. Era como se uma imagem animada da morte, esculpida em marfim antigo, estivesse sacudindo a mão com ameaças a uma multidão imóvel de homens feitos de bronze escuro e lustroso [...] Uma voz profunda chegou tenuamente até mim. Ele devia estar gritando (CONRAD, 2019, p. 182-184).

Esse trecho apresenta uma forte indicação de que o objetivo de Conrad não é denunciar o imperialismo, mas o determinismo geográfico que degenerou Kurtz. Conrad constrói a ironia trágica em torno desse personagem, a fim de estabelecer laços de empatia entre o leitor e a situação deplorável do colonizador, cujo corpo adoecido somente se impõe agora através da voz. O que restou daquela esperada figura mítica é apenas a voz, representante da relação de poder e da soberania, enquanto direito de matar na guerra colonial, a qual não está sujeita a normas legais e institucionais. (MBEMBE, 2016)

Desse modo, Conrad constrói a África enquanto um campo de batalha metafísico e desumanizado (ACHEBE, 1988). Assim, há uma contraposição entre voz-razão e o corpo calado, bestial, que somente se expressa por meio de barulhos sentimentais, apaixonados, guturais. “Quem vem pra cá não pode ter entranhas” (CONRAD, 2019, p.71), senão elas vão gritar, expressar seus desejos. Quem vai

para África, resta possuir somente voz e razão, pois há risco de se contaminar por esse ambiente desmoralizante e o corpo haveria de se adoecer, tal qual Kurtz.

Dessa maneira, é muito evidente que a obra não procura denunciar os horrores do colonialismo causados ao negro, pelo contrário, reivindica-os enquanto instrumento estético e enquanto motor da degradação do colonizador branco. O racismo não é representado de forma velada, é explícito por meio da estética, das comparações, das descrições, da perspectiva narrativa eurocêntrica, do cunho ideológico positivista, evolucionista e colonial. O racismo foi simplesmente ignorado pelas interpretações feitas sobre a obra, uma vez que estavam mais interessadas em identificar críticas ao capitalismo ou metáforas para a consciência.

4. DAS INTERPRETAÇÕES

Normalmente, há duas formas de entender esse romance. Uma delas, a mais superficial, é a crítica ao colonialismo e a denúncia ao genocídio negro. O livro mostraria o arrependimento de Kurtz de dedicar sua vida à ganância e ao capital; o horror de se submeter às mais desgastantes situações para se enriquecer e morrer sem nada, apenas com a memória; o horror de pedir para salvarem o marfim, mas não sua vida; o fetichismo em torno do marfim que sussurra e influencia os homens; a romantização e espetacularização do ganhar dinheiro, do extrair recordes de marfim e morrer sem ver a família pela última vez. De fato, todas essas circunstâncias estão corretamente analisadas, Kurtz é um personagem extremamente reificado, cuja testa se assemelha ao próprio marfim. Kurtz foi idealizado e agia como o representante do capital, embora tenha acabado se tornando vítima dele.

Entretanto, essa mesma interpretação adota a fantasia de que a obra denuncia a violência cometida pelo capitalismo contra as populações africanas. A obra, no máximo, expõe de forma secundária e instrumentalizada em prol de um cenário assustador e misterioso. As políticas racistas coloniais são utilizadas para compor uma estética de terror: as cabeças negras empaladas em frente à moradia de Kurtz; a morte do “negro idiota”; o castigo contra um suposto negro incendiário; os moribundos escondidos na floresta; os canibais, etc. Tudo gira em torno de um “utilitarismo” para desenvolver uma *descrição* que assuste o leitor. O leitor contemporâneo se sensibiliza com o negro e, emocionado, acredita que o livro está criticando essas violências. O leitor do século XIX se sensibiliza com o horror enfrentado pelo homem branco na África para levar-lhe a civilização. São perspectivas completamente distintas. O livro, no máximo, beira uma parcial empatia com o negro escravizado, enquanto os leitores de hoje veem Conrad como um vanguardista que expôs a exploração e o genocídio no Congo.

Outra interpretação é uma perspectiva psicanalítica da estória. O romance, na verdade, seria uma grande metáfora para a descoberta do inconsciente e da loucura. Viajar até o continente africano, explorar seus mistérios sombrios, seria explorar o interior da mente humana.

Desse modo, os conflitos entre luz e sombra seriam representações para os conflitos entre consciência e inconsciência, uma busca pela origem da loucura humana, uma viagem ao interior do coração, o qual é invisível sob as luzes. Assim, o processo de tentar identificar o outro como humano, era uma tentativa de tentar identificar e aceitar esse outro que vive dentro de nós, o qual é o desejo em sua forma mais bestial e inconsciente e que repelimos na superfície racional.

Uma vez que, no século XIX, a loucura era entendida como “forma de alienação, ou seja, de suspensão provisória da capacidade humana de reconhecer-se como uma consciência e de ter consciência de suas próprias alteridades” (DUNKER, 2019, p. 244), a loucura talvez seria a incapacidade de reconhecer esse “outro” interior. Embora, em um trecho, Marlow diz sobre Kurtz: “Mas a alma dele estava louca. Sozinha na mata, tinha olhado para dentro de si mesma e, por Deus!, juro mesmo, tinha enlouquecido.” (CONRAD, 2019, p. 201)

No entanto, é essencial frisar o racismo presente nessa metáfora. Como já apresentado, o negro, no romance, é dotado apenas de corpo, de desejo, de vontade (o próprio Id freudiano) enquanto o branco é a personificação da razão, do consciente. Esse tipo de comparação corrobora a perpetuação do estereótipo, da sexualização dos corpos negros. Esse caso se assemelha até mesmo com a personagem Rita Baiana, de *O Cortiço* de Aluísio Azevedo, a qual corrompe o português Jerônimo. Os dois livros têm cerca de dez anos de diferença de publicação. Ambos recorrem à ideologia positivista, determinista e evolucionista para fazerem essas supostas críticas sociais que aclamamos hoje.

Ao longo da leitura de *Coração das Trevas*, é perceptível que Conrad escreve de tal forma a responsabilizar o ambiente pela corrupção das pessoas, especialmente, do branco europeu. O homem de caráter – apresentado em um trecho acima – conseguiu conservar seus princípios, sua beleza e sua racionalidade vivendo no meio da “grande desmoralização daquela terra”, pois vivia na região litorânea. Quando Marlow vai se interiorizando no território, as pessoas vão se tornando cada vez mais competitivas, suscetíveis aos desejos, à corrupção, à irracionalidade, devido à floresta, ao ambiente selvagem.

Esse determinismo geográfico é evidente neste trecho:

A selva tinha tocado sua cabeça, e, vejam só, ela era como uma bola, uma bola de marfim; a selva tinha acariciado esse homem, e ele... vejam!, tinha murchado; ela [selva] tinha arrebatado, amado, abraçado esse homem, penetrado em suas veias, consumido sua carne e selado sua alma para si com as inconcebíveis cerimônias de alguma iniciação diabólica. Ele era o favorito da selva, mimado e mal-acostumado (CONRAD, 2019, p. 148-149).

Ou neste outro:

Tentei quebrar o feitiço, o feitiço pesado, surdo da mata, que parecia puxar Kurtz para o seu seio impiedoso pelo despertar de instintos esquecidos e brutais, pela lembrança de paixões monstruosas e gratificadas. Eu estava convencido de que apenas isso o levaria ao limiar da floresta, aos arbustos, ao brilho das fogueiras, ao pulsar dos tambores, ao zumbido de estranhos encantamentos; só isso tinha atraído sua alma sem lei para além dos limites de aspirações permitidas. [...] Assim como os negros, eu tinha de invocar a ele, a ele próprio, a sua própria degradação exaltada e incrível (CONRAD, 2019, p. 200).

Dessa forma, é evidente que Kurtz tenha, de certa forma, denunciado a degradação causada pelas relações imperialistas. Mas o personagem não pretende denunciar a consequências da exploração e da degradação para negros, mas sim para os brancos que vão em busca de riqueza e são degenerados convivendo no meio da selva e dos selvagens⁸.

Após a morte de Kurtz, Marlow diz: “afirmo que Kurtz era um homem notável. Ele tinha algo a dizer. E disse.” (CONRAD, 2019, p. 212). Kurtz grita “O horror! O horror!”, para anunciar o horror em que se transformara, uma vez que acabara de reviver “sua vida em cada detalhe de desejo” (CONRAD, 2019, p. 208). Como pode o branco europeu ser moldado pela selvageria até se tornar um horror movido pelo desejo, pela paixão? Como pode o branco europeu ser tão suscetível às determinações ambientais selvagens e às “deploráveis circunstâncias em que ele foi colocado”? (CONRAD, 2019, p. 215). Essa última perturbação, Marlow carrega consigo quando chega na Inglaterra: “[Os ingleses] cujo conhecimento da vida era para mim uma pretensão irritante, porque eu tinha certeza de que não podiam saber as coisas que eu sabia.” (CONRAD, 2012, p. 213-4). Marlow guarda em segredo a decadência do homem branco em contato com os selvagens, em contato com o outro.

⁸ Ressalta-se, aqui, que o uso da expressão “selvagens” e afins é para evidenciar o caráter racista e eurocêntrico perpetuado pela tese central do livro: a decadência do colonizador perante o contato com os povos do Congo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Coração das Trevas é uma obra influenciada pela decadência ideológica da burguesia imperialista, consequentemente a ação humana é transformada em uma descrição pseudocientífica e mistificada. Dessa maneira, aponta-se que não há narração, no sentido lukacsiano, na obra. A instrumentalização da violência contra os negros é pano de fundo para criar um ambiente estético que assuste os brancos europeus, corroborando um discurso mítico, fantasioso e colonial sobre a África e seus nativos.

É necessário frisar que não se trata de livro com personagens ou falas racistas e que o narrador expõe com horror o racismo ao leitor. O livro é estruturalmente atravessado pelo racismo: seu narrador, sua forma de compor os acontecimentos e de construir a figura do nativo, seu léxico e sua ideologia são racistas. Não é um livro sobre racismo, é um livro racista.

Ademais, é possível dizer que a crítica literária europeia criou um monumento em torno do livro:

Todos os bens culturais que ele [o materialista histórico] vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. (BENJAMIN, 1940, p. 2)

Desse modo, o monumento desse clássico literário é também um monumento da barbárie, uma vez que a interpretação canonizada ignora o racismo explícito no livro para aplaudir uma pequena crítica ao capitalismo imperialista sob ótica europeia. Essa monumentalização transformou uma narrativa racista em uma suposta denúncia aos horrores cometidos no Congo e que agrada a branquitude acadêmica “anticapitalista”, a qual simplesmente “esquece” a necessidade da luta antirracista na luta anticapitalista. O racismo não está velado, pelo contrário, está tão explícito que fingem não o enxergar.

O livro, afinal, é essencialmente sobre a degradação do homem branco em meio aos nativos africanos. O horror exclamado por Kurtz é assumir a fraqueza da branquitude, que se deixa influenciar pelo determinismo de uma raça misticamente selvagem, em suma, da floresta africana. Marlow percebe isso e, consequentemente, revolta-se com a “estúpida importância” (CONRAD, 2019, p. 214) dos europeus. No entanto, a perspectiva racista nunca foi abandonada. Considerando que o relato da narrativa é feito anos depois da sua expedição à África, Marlow permaneceu mergulhado na ideologia decadente colonial e somente pontuou críticas às relações capitalistas, devido à suposta degeneração branca.

Dessa forma, tentar esconder a narrativa racista é distorcer a obra de seu contexto em prol de um suposto vanguardismo que agrada a branquitude e comete um assassinato das memórias que estão por trás do monumento.

REFERÊNCIAS

- ACHEBE, Chinua. An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness. In: CONRAD, Joseph; *Heart of Darkness: An Authoritative Text, background and Sources Criticism*. 3º ed. Londres: W. Norton and Co., 1988. p. 251-261
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. Imperialismo, colonização e racismo. In: CONRAD, Joseph. *Coração das Trevas*. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Ed. Antofágica, 2019. p. 265-277.
- BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito da história*. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4330350/mod_resource/content/1/w_benjamin_teses_sobre_o_conceito_de_hist%C3%B3ria_1940.pdf. Acesso em: 30 out. 2020.
- COMTE, Auguste. Curso de filosofia positiva. In: COMTE. Coleção *Os Pensadores*. Tradução de José Arthur Giannotti. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 1-39.
- CONRAD, Joseph. *Coração das Trevas*. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Ed. Antofágica, 2019.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. Colonização e Loucura. In: CONRAD, Joseph. *Coração das Trevas*. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Ed. Antofágica, 2019. p. 233-251.
- LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. 1º ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: _____. *Ensaio sobre Literatura*. 1º ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.
- LUKÁCS, György. Friedrich Engels como teórico e crítico literário. In: _____. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. 1º ed. São Paulo: Boitempo, 2016a. p. 63-98.
- LUKÁCS, György. O debate sobre *Sickingen* entre Marx-Engels e Lassalle. In: _____. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. 1º ed. São Paulo: Boitempo, 2016b. p. 17- 61.
- LUKÁCS, György. O Romance como epopeia burguesa. In: _____. *Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. 2º Ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. p. 193- 243.
- LUKÁCS, György. Tragédia e tragicomédia do artista no capitalismo. In: _____. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. 1º ed. São Paulo: Boitempo, 2016c. p. 174-190.
- MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 32. p. 123-151. Dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>. Acesso em: 30 out. 2020.
- SAES, Flávio Azevedo Marques de; SAES, Alexandre Macchione. A Grande Depressão do século XIX, a Segunda Revolução Industrial e as relações entre capital e trabalho (1870-1913). In: _____. *História econômica geral*. São Paulo: Saraiva, 2013. p. 213-236.