

MARCIO ANTONIO COIMBRA AMED

NOSTROMO: FIGURAÇÕES DO VIRTUAL

Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Letras Modernas, na Área de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr^a. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco

**São Paulo
1997**

Agradecimentos

A meus pais Mostafe e Teresa

À Profª Drª Maria Elisa Cevasco, extremamente competente, extremamente inteligente, e extremamente humana, e para com quem tenho uma dívida de gratidão imensa, difícil de ser paga

A Celina Santos, Gerente da Filial Higienópolis da Cultura Inglesa, uma profissional igualmente extremamente competente, extremamente inteligente e uma pessoa igualmente extremamente humana, para com quem tenho também uma dívida de gratidão imensa, da mesma forma difícil de ser paga

Ao meu irmão Júnior, amigo de infância, e à sua esposa Marta, pela amizade de ambos e consideração, bem como pelo eficiente serviço de consultoria em computadores ofertado, do mais alto padrão em análise de sistemas, sem o qual este trabalho teria ficado muito aquém em termos de qualidade em todos os níveis.

Índice

Introdução	
Porque Conrad	1
Porque Nostromo	8
Considerações sobre o método de abordagem	10
O Levante	14
A Mina de Prata	42
Hernandez, <i>the robber</i>	63
As Comunicações	73
Na Casa Gould	86
No Albergio of United Italy	106
Conclusão	125
Notas de fim de texto	150
Referências Bibliográficas	
Obras de Conrad	156
Obras sobre Conrad	158
Obras de caráter geral	160
Apêndice	
Reproduções de obras pictóricas consultadas	166
Reproduções de obras de pintores impressionistas consultadas	168

INTRODUÇÃO

1. Porque Conrad

Cabe aqui uma justificativa de minha escolha do autor, Joseph Conrad, para cuja obra, *Nostramo*, este trabalho volta a sua atenção. Pois em princípio esta atenção poderia ter-se dirigido às obras de qualquer um dentre vários outros autores da literatura inglesa, por exemplo, para Samuel Richardson, Fielding, Emily Brontë, Charles Dickens, William Shakespeare, Henry James, ou R.L. Stevenson, ou ainda para outros. Ou então rumo à literatura norte-americana: para Mark Twain, Stephen Crane, F.Scott Fitzgerald, Edgar Allan Poe ou Ernest Hemingway. A mim, a leitura de suas obras é motivo de satisfação e de grande prazer, em decorrência da qualidade da técnica narrativa característica de cada um deles, de seu arranjo textual, estilo e trabalho com a linguagem, e temáticas abordadas. Além disso, todos eles são importantes para aquelas duas literaturas, todos eles são muito bem considerados e situados pela crítica em geral. Joseph Conrad - um polonês de nascimento, que se tornou autor da literatura inglesa - faz parte daquele primeiro grupo de minha preferência, dos escritores da literatura inglesa, em meio aos quais ocupa um lugar igualmente de destaque. Em princípio, portanto, poderia aquela escolha ter recaído sobre qualquer um destes autores, inclusive sobre o próprio Joseph Conrad.

A opção por Conrad, especificamente, se deve no entanto a motivos de uma ordem mais ampla do que aquela da qualidade do texto em si, do prazer decorrente de sua leitura e da boa reputação do autor, embora já se constituam estes últimos, a meu ver, em fatores suficientes a justificar o proceder-se a um estudo. A época em que o autor viveu e trabalhou, o final do século XIX e início do século XX, foi um período sem precedentes pelas grandes mudanças e inovações que nele se operaram, que se produziam a um ritmo intenso e jamais até então visto, em todos os terrenos. Nos campos da ciência, da tecnologia, da economia, da administração, da política, do social, do pensamento, da filosofia, das artes. Foi aquela uma época de fundamental importância para todo o nosso século e para o momento em que vivemos. Percebo além disso algumas semelhanças, em alguns pontos, entre aquele período e o momento atual em que vivemos. A reflexão sobre semelhanças entre épocas, mesmo que não tenha sido este o objetivo central deste trabalho, é sempre extremamente proveitosa em casos assim, justamente pela possibilidade de abrir caminho, de quem sabe, deixar portas abertas, a uma posterior maior compreensão de alguns problemas atuais para aquele que venha a empreender tal comparação. A escolha do autor, além dos motivos anteriormente mencionados, deveu-se de início ao fato de sua obra em geral, já de uma primeira leitura, mostrar uma conformação peculiar, que seria sem dúvida devida às influências de época.

Com efeito, mais tarde, com o decorrer deste trabalho, foi tornando-se mais e mais evidente o fato de ter sido ele um homem de seu tempo, de ter sido bastante influenciado por aquela era de grandes mudanças, e de ter captado algumas de suas principais tendências em sua obra, cuja forma mostra-se fortemente marcada por aquele período. A opção pelo autor deveu-se portanto, além do interesse que sua técnica narrativa despertava, a um interesse pela época da qual ele fez parte, e mais do que isto, a um interesse em verificar a maneira pela qual aquele período veio a marcar e a dar um cunho característico à sua narrativa.

Qual a importância daquela época para nós? Eric Hobsbawm¹ acredita que o mundo do fim do século XX ainda seja literalmente moldado pelo século burguês e pela Idade dos Impérios em particular, período que situa entre os anos de 1875 a 1914, que é aquele ao qual me refiro acima. Neste sentido, aponta como uma justificativa os acordos financeiros mundiais que viriam a constituir “o quadro internacional do *boom* global do terceiro quartel deste século, que foram negociados em meados da década de 1940, por homens que já eram adultos em 1914 e que eram totalmente regidos pela experiência dos últimos 25 anos da desintegração da Era dos Impérios.”² Afirma ainda o historiador, que:

“... O mundo em que vivemos é ainda, em grande medida, um mundo feito por homens e mulheres que cresceram no período de que trata este livro [1875-1914], ou imediatamente antes.³ À medida que o século XX vai chegando ao fim, talvez isso esteja deixando de ocorrer - quem pode ter certeza? -, mas sem dúvida era o caso durante os dois primeiros terços de nosso século.”⁴

Eric Hobsbawm apresenta uma “lista de nomes e personalidades políticas que devem ser contadas entre os que impulsionaram e deram forma ao século XX”⁵, todos eles adultos e ativos antes de, ou em, 1914: Lenin, Stalin, Roosevelt, J. Maynard Keynes, Hitler, Adenauer, Churchill, Ghandi, Nehru,

¹ HOBBSAWM, Eric J. - *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

OBS: As referências em algarismos arábicos, como a anterior e aquelas a seguir, constituem-se, conforme se percebe, em notas de rodapé. As referências em algarismos romanos referem-se a notas de fim de texto (decidi posicionar algumas notas ao final do trabalho, por serem mais longas).

² *Id.*, *ibid.*, p.463

³ “A última geração de estadistas ou líderes nacionais que já eram adultos em 1914 morreu na década de 70 (por exemplo, Mao, Tito, Franco, de Gaulle). Porém, o que é mais significativo é que o mundo de hoje foi moldado pelo que poderíamos chamar de paisagem histórica que a Era dos Impérios e sua derrocada deixaram como saldo.” *Id.*, *ibid.*, p.463

⁴ *Id.*, *ibid.*, p.16

⁵ *Id.*, *ibid.*, p.16

Mao Tse-tung, Ho Chi-minh, Tito, Franco, De Gaulle, Mussolini. Afirma também o seguinte:

“Com o nome de “modernismo”, a *avant-garde* desse período dominou a maior parte da produção cultural erudita do século XX. Mesmo hoje, quando algumas *avant-gardes* ou outras escolas já não aceitam essa tradição, elas ainda se definem nos termos daquilo que rejeitam (“pós-modernismo”). Enquanto isso, a cultura da vida cotidiana ainda é dominada por três inovações desse período: a indústria publicitária em sua versão moderna, os modernos jornais e revistas de circulação de massa e (diretamente ou através da televisão) a fotografia em movimento ou filme. A ciência e a tecnologia podem ter percorrido um longo caminho de 1875-1914 a nossos dias, mas nas ciências há uma continuidade evidente entre a era de Planck, Einstein e do jovem Niels Bohr e a atual. No que tange à tecnologia, os automóveis movidos a gasolina que percorrem as ruas e as máquinas voadoras, que surgiram, no período que estudamos, pela primeira vez na história, ainda dominam nosso cenário urbano e rural. As comunicações por telefone, por telégrafo e sem-fio, inventadas à época, foram aperfeiçoadas, mas não superadas. É possível que, vistas retrospectivamente, as derradeiras décadas do século XX não sejam mais vistas como cabendo no quadro estabelecido antes de 1914, mas na maioria das vezes este ainda servirá de referência.”⁶

Meu interesse por aquela época deve-se também a alguns outros fatores. Além de ter-se constituído aquele período como a base para aquele ao longo deste século XX e do momento presente - o que por este ângulo de visão, por si mesmo já vem a justificar a relevância que assume o estudo de um bom autor a ele pertencente -, há a meu ver, num certo sentido, algumas semelhanças entre aquela época e esta em que estamos vivendo, conforme mencionei anteriormente de passagem. Foi aquela uma era de transformações profundas e notáveis, em rápida sucessão, de grandes novidades que alteraram a face do mundo, os padrões e conceitos, deixando os homens de então, com toda a certeza, atônitos, maravilhados, apreensivos, esperançosos, inseguros, captando ou tentando captar ou acompanhar parte daquelas mudanças, mas de qualquer maneira certamente sentindo sua presença e efeitos. Curiosamente, exatamente cem anos depois, igualmente próximos a uma virada de século, também nos sentimos de forma que, em proporções, talvez venha a assemelhar-se àquela através da qual deveriam sentir-se os homens daquele período, quanto ao estar-se ao mesmo tempo encantado, surpreso, seguro, apreensivo ou inseguro, ou temeroso, acreditando e tendo dúvidas.¹ Curiosamente, também estamos passando por um momento de transformações profundas e aceleradas, no

⁶ *Id.*, *ibid.*, p.22

plano das ciências e da tecnologia, no plano do pensamento e das concepções, no plano político, econômico e social.

Pode parecer estranho ou descabido falarmos em mudanças fundamentais e aceleradas ao final de um século que apresentou ao longo de todo o seu transcorrer nada mais do que grandes mudanças, em ritmo intenso e alucinante. O rádio, a televisão, os eletrodomésticos, o avião a motor a explosão, o avião a jato, os modelos de automóveis, as viagens espaciais, os satélites artificiais, a calculadora de bolso⁷, etc. Fomos contudo talvez nos acostumando no decorrer do século, com toda a sorte de transformações e avanços em todos os campos, de tal forma, que os avanços e conquistas que foram sendo conseguidos, ou as mudanças que foram se operando, sem deixar de serem registrados, sem deixar de surpreender, foram provavelmente sendo vistos com mais e mais normalidade, às vezes quase que como eventos corriqueiros, principalmente para aqueles que nasceram depois da segunda guerra mundial, já nos inícios do terceiro quartel do século. Hoje em dia nem mais prestamos atenção se há ou se não há uma cápsula ou estação espacial em órbita ao redor da terra, se há ou se não há astronautas em órbita no espaço no momento. Se surgir alguma máquina voadora ou de transporte revolucionária amanhã mesmo, ficaremos encantados, mas não nos surpreenderemos tanto assim, e o fato de tal máquina ser a seguir produzida em escala comercial será também uma idéia comum, juntamente com o fato de certamente comprarmos um modelo em uma questão de meses. O mesmo para as máquinas e dispositivos ou aparatos em geral e no terreno da eletrônica e da computação, ou das telecomunicações.

No entanto, todos os que vivem e acompanham o momento presente, não podem deixar de perceber que estamos agora vivendo uma época de grandes mudanças, muitas delas estruturais, senão maiores, bastante mais sentidas, que ocorrem a um ritmo intenso, notadamente nesta última década, quando nos achamos a três anos da virada do século, em todos aqueles campos mencionados anteriormente. De tal forma que o quadro geral encontra-se atualmente bastante diverso daquele de há dez anos atrás, sendo que alguns setores ou terrenos passaram por mudanças radicais. Pense-se no campo das ciências, da tecnologia, da informática, da computação, com a utilização em larga escala dos computadores e aplicativos, das redes de computadores; no campo das telecomunicações, no campo da administração, da economia, das finanças, dos conceitos e concepções, do ensino; enfim, em todas as áreas. Procedimentos e conceitos empresariais modificaram-se e muito, juntamente com os procedimentos industriais, de projetos, processos e de manufatura. Muitas empresas e bancos que até há dez anos atrás, ou menos ainda, eram considerados como

⁷ *Id.*, *ibid.*, p.462.

sólidos, e como verdadeiros modelos a serem seguidos, hoje não existem mais, por não terem acompanhado as inovações e evoluções que se operaram, ou por não terem estado atentos aos riscos que rapidamente podem surgir em meio a um cenário totalmente diverso - como foi o caso do mais que centenário e sólido banco inglês Barings, de mais que ótima reputação, que mesmo estando em excelente estado até à véspera de seu desastre, sucumbiu em questão de horas, em meio a negócios mal conduzidos na Ásia, nas bolsas de derivativos, onde os lucros ou prejuízos podem avolumar-se tremendamente, em progressão vertiginosa, ao ritmo instantâneo e à extrema facilidade dos movimentos e cartadas controlados via redes e sistemas de computadores. Muitas outras empresas e bancos, deixaram de existir individualmente para fundirem-se a outras empresas ou casas bancárias, ou em grupos. Outras reduziram-se. Outras ainda, alteraram totalmente seu produto final, mudando completamente de ramo de atividades. Como foi o caso da gigante sueca SKF, tradicional fabricante de rolamentos, que assustadora e inesperadamente viu-se de repente à beira da falência, com a redução brusca da demanda por seu produto, e que salvou-se passando a utilizar seu maquinário de alta precisão - requerido para a fabricação do rolamento, um produto extremamente delicado -, para a fabricação de superfícies e chapas metálicas de alto acabamento.

O quadro político mundial igualmente apresenta-se profundamente alterado: a URSS não mais existe - algo que seria inimaginável ou inconcebível na prática (a não ser que a hipótese de uma catástrofe nuclear fosse levada em conta), ao menos para a grande maioria daqueles que viveram durante os anos de guerra fria; houve a derrocada dos regimes socialistas do leste europeu; não existe mais o pacto de Varsóvia, e discute-se agora a entrada de países que eram membros daquele pacto, na OTAN; os países da União Européia prepararam-se para a adoção de uma moeda comum; o cenário vigente no Oriente Médio é diverso, assim como o é aquele de outras regiões do globo, por exemplo, na África do Sul, nos Bálcãs, ou na Alemanha, que agora está reunificada.

Havíamos nos acostumado a uma curva de progresso e transformações (mesmo que transformações não diretamente a nível de progresso), ao menos no plano das impressões, marcada e seguramente ascendente ao longo dos anos, mas com uma inclinação mais ou menos constante. Houve a ocorrência, no entanto, de um ponto de inflexão nesta curva, situado há cerca de dez ou quinze anos atrás, a partir do qual ela veio a tornar-se muito mais ascendente, com uma inclinação muito maior. E é isto o que faz com que nos encontremos diante de um mundo em rápida modificação, o que nos coloca em uma situação de certa forma semelhante àquela em que se encontravam os homens da

Era dos Impérios⁸. Curiosamente, repito, também nos encontramos diante de uma virada de século, assim como aqueles homens também se encontravam, embora esta simetria seja no meu entender uma coincidência, pois não acredito que haja alguma lei a reger efeitos cíclicos que se repitam de cem em cem anos⁹.

Há algumas outras semelhanças também. No quadro político mundial, temos novamente uma Rússia não resolvida no plano econômico, político e social. Temos agora, assim como naquele período, os Bálcãs não resolvidos e efervescentes¹⁰, com a Bósnia-Hezergovina voltando à tona nos noticiários mundiais novamente, já de algum tempo. Da mesma forma os Tchecos, Eslovacos, Eslovenos, Croatas, Sérvios, ganham os noticiários, ou os mapas, novamente.

De outra parte, os avanços obtidos no terreno das telecomunicações, com o advento do telégrafo elétrico, do telégrafo sem fio, e do telefone, constituem-se como uma marca característica daquele período do passado; um ponto vital e de destaque. Assim como a existência de um sistema político globalizado é outra característica marcante daquela época. Ambos os fatores são, em um sentido, interligados, sendo aí o segundo fortemente apoiado no primeiro, com a globalização mais viabilizada pela facilidade de comunicação e acesso. De qualquer maneira, igualmente neste final de século, é bastante marcante e realçado o papel extremamente importante e já imprescindível atingido pelas telecomunicações, com os satélites de comunicações, sistemas de telefonia fixo (que existiram ao longo do século, mas que foram aperfeiçoados) e celular, redes de computadores interligados, máquinas de fax, televisões a cabo e por antenas parabólicas, em amplos setores de atividades, senão em todos, assim como é também bastante sentida e realçada a questão da globalização da economia. Duas marcas fortes de nossa década, a meu ver. São estas, semelhanças básicas entre as duas épocas, a Era dos Impérios e aquela que estamos vivendo agora. Naquele período do passado, aqueles elementos do setor das telecomunicações constituíam-se em uma novidade, que viria a transformar o mundo. Da mesma forma agora, mesmo depois de um século de tantos avanços tecnológicos, as últimas inovações naquele terreno também não deixam de constituir-se como novidades, que por sinal já transformaram e que virão a transformar muito mais ainda o mundo atual.

⁸ Estou considerando aqui, por aproximação, aqueles anos finais do século XIX, embora o período tratado cubra todo o intervalo de 1875 a 1914, adotando-se a divisão e o critério de Hobsbawm; da mesma forma, Nostromo foi escrito em 1904, e não em 1897; mas acredito que tal comparação seja perfeitamente viável e aceitável.

⁹ *Id.*, *ibid.*, p.462-463

¹⁰ “[...]Os Bálcãs eram conhecidos como o barril de pólvora da Europa, e foi, de fato, ali que a explosão global de 1914 começou. [...]” *Id.*, *ibid.*, p.419

A questão das telecomunicações é de extrema importância, é vital, pois altera todo o relacionamento e interação do homem com o mundo, seu ângulo de visão, sua leitura do mundo, seu relato e seu resumo do mundo, seus procedimentos administrativos nos mais variados níveis; todos eles, fatores primordiais em suas empreitadas. É esta uma área estratégica em todos os setores e a todos os níveis; estratégica para as nações, para as empresas e para o homem comum no planejamento de sua vida diária. Um progresso marcante neste setor acarreta em uma profunda transformação de conceitos, de padrões administrativos e orgânicos e de desempenho em todos os demais setores. E esta é, em parte, uma questão que este trabalho se propõe a responder: de que maneira os avanços no terreno das comunicações - inclui aí os correios - obtidos ao final do século passado e início do atual, influíram no modo de narrar de Joseph Conrad em *Nostromo*? Mas esta é uma questão que abordarei mais tarde, cabendo observar que ela vem embutida na questão principal deste trabalho - a relação entre a forma de *Nostromo* e sua época.

De todos estes fatores, portanto, o motivo da escolha do autor: a reconhecida qualidade de sua técnica narrativa, seu papel importante e sua posição de destaque na literatura inglesa, unidos a um interesse pela sua época, importante para a atual, apresentando com esta, inclusive, guardadas as proporções e feitas inúmeras ressalvas devido ao longo caminho percorrido, algumas semelhanças. E cujas tendências e movimentos maiores imprimiram uma marca sensível na narrativa do autor. O estudo de uma obra deste autor, unido a uma reflexão sobre alguns pontos de sua era, será, conforme já comentei, bastante proveitoso, tanto do ponto de vista literário, quanto também com vistas a uma reflexão posterior que possa surgir a respeito de algumas questões de nosso próprio momento.

2. Porque *Nostramo*

A escolha de *Nostramo* como objeto deste trabalho deve-se ao fato de, em meio às demais obras do autor, ter-se mostrado esta a mais adequada a todos os interesses comentados anteriormente. Em primeiro lugar, ali a amplitude de horizontes é maior, o espaço dramático abrange todo um país; além do aspecto individual, toda uma sociedade é retratada, os aspectos político, econômico, social e histórico surgem fortemente realçados. É esta sem dúvida a obra do autor que melhor capta as tendências principais de sua época, dentro dos limites demarcados por aqueles aspectos. Nas demais obras, a despeito da boa qualidade técnica, do peso e da importância das temáticas, aqueles horizontes são mais restritos, por exemplo, aos limites de um navio e sua tripulação (*The Nigger of the 'Narcissus'*, "Youth", "Typhoon", *The Shadow-Line*, etc.) ou aos limites de uma ilha ou a portos e localidades esparsas (*Lord Jim*, *The Rescue*, *Victory*, etc.). Em "Heart of Darkness", embora seja esta uma obra fortemente marcada pela Era dos Impérios, tanto pela problemática abordada quanto pela sua própria forma, fica-se no âmbito da companhia exploradora de marfim; em *Lord Jim*, além dos portos e localidades, ao campo da marinha mercante inglesa; em *The Secret Agent*, à circunscrição dos inspetores policiais e à cidade de Londres, abordada ao nível do individual; em *Under Western Eyes*, aos agentes do serviço secreto, a autoridades policiais e aos terroristas, sendo que o espaço na Rússia e na Suíça é restrito. A respeito dos horizontes mais amplos em *Nostramo*, reproduzo a seguir um trecho de Walter Allen¹¹, cuja posição neste sentido é idêntica à minha:

"[...] Before and after it [*Nostramo*], his [de Conrad] concern was with man in isolation: Lord Jim, or Axel Heyst in *Victory* (1915). The environments that hemmed in their isolation and the other human beings threatening it were certainly set down in the concretest detail; there is no question of their reality; yet at the centre of most of Conrad's novels and stories is the solitary man fighting against what is outside him. The characters of *Nostramo* are still in the deepest sense solitaires, but they are not detached from society; indeed, in great part the courses their lives take are dictated by the nature of the particular society in which they have their existence. *Nostramo* is a political novel in the profoundest meaning of the word and - this is the index of Conrad's achievement - it may stand as a picture of the modern world in microcosm."¹²

¹¹ ALLEN, Walter - *The English Novel*.

¹² *Id.*, *ibid.*, p. 196-197

Nostromo, portanto, apresenta-se como um universo muito mais enriquecido, diversificado e denso, muito mais fascinante, a ser estudado, do que o seriam as demais obras do autor.

Em segundo lugar, um fator que também contribuiu para a escolha de *Nostromo* é a boa qualidade de sua prosa. Predomina ali a prosa do narrador em terceira pessoa onisciente. Sua subjetividade e seu lirismo são mais contidos, seu tom é mais sóbrio, menos insistente, menos exaltado e menos reiterativo¹³, à diferença do que ocorre nas obras em que Marlow é o narrador em primeira pessoa, como é o caso com “Heart of Darkness”, *The Nigger of the ‘Narcissus’*, “Youth”, ou com a parte narrada por Marlow em *Lord Jim*. Em *Nostromo* surgem alguns resquícios deste tipo de prosa nos trechos narrados por Mitchell, que da mesma forma que Marlow, apresenta-se como um narrador de viva voz, nos moldes daquele outro. O contraste entre estes trechos e aqueles contados pelo narrador em terceira pessoa é gritante, assim como o é em *Lord Jim*, quando da comparação entre a matéria narrada pelo narrador em terceira pessoa e aquela narrada por Marlow. A maior contenção e a maior sobriedade do narrador em terceira pessoa em *Nostromo* (e também em *Lord Jim*), resultam em uma tonalidade mais grave, que eleva o nível de formalidade do discurso, reduzindo ou eliminando a exaltação e aumentando o peso do conteúdo, o que vem a resultar em uma prosa mais acertada, mais dosada, de qualidade mais alta. Em *Nostromo*, mesmo no caso da narrativa em primeira pessoa de Martin Decoud, esta sobriedade e este acerto se mantêm, e conseqüentemente a qualidade da prosa. Cumpre acrescentar também a boa qualidade, não somente do discurso, mas da técnica narrativa em geral empregada por Conrad em *Nostromo*. A este respeito transcrevo abaixo um outro trecho de Walter Allen:

“...Of the novels, *Nostromo* is undoubtedly the finest; a good case could be made out for considering it the greatest novel in English of this century. It represents a remarkable extension of Conrad’s genius. [...]”¹⁴

Estes, então, os fatores que me levaram à escolha de *Nostromo* para objeto de estudo neste trabalho. Dentro de todas estas colocações e pontos mencionados, nesta parte e na anterior, considero extremamente relevante e mais do que justificado um estudo da referida obra.

¹³ A este respeito também minha posição coincide com aquela de Walter Allen, *Id.*, *ibid.*, p. 295

¹⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 196

3. Considerações sobre o método de abordagem

Já no decorrer da primeira leitura que fiz de *Nostramo* ia tornando-se claro o profundo desvio que a obra apresentava em relação à linearidade, levando-se em conta o espaço, o tempo, a trama, a organização geral da narrativa ou textura da matéria narrada, e quanto à representação, sendo este último fator aquele que mais atraiu a minha atenção. Percebi que estava diante de um objeto de representação que era mantido muitas vezes intocável, cuja presença era mais sentida do que mostrada, às vezes nem mesmo mostrada. Um objeto de representação em geral insistentemente situado em uma zona de transição, de reflexos e nuances, ao invés de posicionado em uma faixa clara e nítida. Passei então, em outras etapas, a um exame atento da forma, para compreender melhor o que realmente se passava, e para bem caracterizar aquele processo.

A idéia de proceder a um estudo da forma, seguido de uma associação desta ao social e ao histórico, a que me referi quando da justificativa da escolha do autor - da época -, e da obra, havia nascido do estudo da *Mimesis* de Erich Auerbach¹⁵. Igualmente, o método de abordagem por mim escolhido para adentrar o universo de *Nostramo*, nasceu do estudo da *Mimesis*. Naquela obra, conforme sabemos, Auerbach analisa minuciosamente fragmentos de textos de Homero, Dante, Cervantes, Shakespeare, Flaubert, dentre muitos outros autores, levanta alguns pontos essenciais de cada trecho estudado, sobre os quais a seguir reflete, chegando a conclusões que estende à obra como um todo, para cada um dos autores, e à época à qual ela pertence.

Escreveu desta maneira uma obra bastante densa, consistente, extremamente interessante, abrangente e plena de observações aprofundadas e de longo alcance, que aborda a representação da realidade na literatura ocidental, cobrindo o período desde Homero, e a Bíblia, até Virginia Woolf. A *Mimesis* constitui-se como um marco no terreno dos estudos literários.

A respeito de seu método de abordagem, Eric Auerbach ali afirma:

“[...] On peut comparer cette technique de certains écrivains modernes avec la démarche de quelques philologues modernes qui pensent que d'une interprétation de quelques passages de *Hamlet*, de *Phèdre* ou de *Faust* on peut tirer plus de choses, et des choses plus essentielles, sur Shakespeare, Racine ou Goethe et leur époque que d'études qui traitent systématiquement et chronologiquement leur vie et leurs oeuvres; le présent ouvrage peut aussi être cité à titre d'illustration. [...]”¹⁶

¹⁵ AUERBACH, Erich - *Mimésis*. Paris, Gallimard, 1987

¹⁶ *Id.*, *ibid.*, p.543

A beleza, a criatividade e a inteligência do método de Auerbach resultam deste procedimento de examinar-se fragmentos de textos, partes da textura do que vem a constituir uma obra literária, levantando-se a partir dali elementos que permitirão que se faça uma estimativa daquilo que ocorre com o todo, situando-o ainda em um contexto maior, que é aquele de sua época. A beleza e a inteligência do procedimento resultam da capacidade de inferência nele empregada, resultam da visão que enxerga muito para lá daquilo que meramente se apresenta aos olhos; que para o leigo constituir-se-ia em um trecho de uma obra literária apenas, uma passagem bonita ou impressionante, mas da qual aquela visão empreende uma leitura que se estende para muito além, adentrando planos aprofundados; e ao mesmo tempo pela valorização que confere e atribui ao texto em si, enquanto material elaborado pelo escritor, em seu trabalho com as palavras.

A validade científica de tal forma de procedimento é seguramente constatável na própria coerência e consistência da *Mimesis*, assim como o seria sem dúvida no terreno da estatística, através da teoria da amostragem, que trata da representatividade de uma amostra retirada do todo, quanto a uma estimativa a respeito daquele todo.

Em uma outra obra, *Introduction aux Études de Philologie Romane*¹⁷, Auerbach faz algumas considerações mais específicas a respeito do método que emprega:

“[...] Quant aux procédés, leur origine doit être cherchée, à ce qu’il me semble, dans la pratique pédagogique des écoles. Un peu partout, et surtout en France, on faisait faire aux élèves l’analyse de quelques passages des écrivains qu’on lisait en classe; c’était rarement une oeuvre entière, mais des poèmes ou des passages choisis qu’on leur faisait analyser. L’analyse servait d’abord à la compréhension grammaticale; puis, à l’étude de la versification ou du rythme de la prose; ensuite, l’élève devait comprendre et exprimer par ses propres paroles la structure de la pensée, du sentiment ou de l’événement que le passage contenait; enfin, on lui faisait découvrir ainsi ce qu’il y avait dans le texte de particulièrement caractéristique pour l’auteur ou pour son époque, soit en ce qui concerne le contenu, soit en ce qui concerne la forme. Des pédagogues intelligents arrivaient même à faire comprendre aux élèves l’unité du fond et de la forme, c’est-à-dire comment, chez les grands écrivains, le fond se crée nécessairement la forme qui lui convient, et que souvent, en changeant tant soit peu la forme linguistique, on ruine l’ensemble du fond. Ce procédé avait l’avantage de remplacer l’étude purement passive des manuels et des leçons du professeur par la spontanéité de l’élève qui découvrait lui-même ce qui fait l’intérêt et la beauté des oeuvres littéraires. Or, cette méthode a

¹⁷ AUERBACH, Erich - *Introduction aux Études de Philologie Romane*. Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1949.

été considérablement développée et enrichie par quelques philologues modernes (parmi les romanisants, il faut citer surtout M. L. Spitzer), et elle sert chez eux à des fins qui dépassent la pratique des écoles; elle sert à une compréhension immédiate et essentielle des oeuvres; elle n'est plus uniquement, ce qu'elle était pour l'école, une méthode de constater et de voir confirmé ce qu'on savait auparavant, mais un instrument de recherches et de découvertes nouvelles. [...] L'explication littéraire s'applique de préférence à un texte d'une étendue limitée, et elle part d'une analyse pour ainsi dire microscopique de ses formes linguistiques et artistiques, des motifs du contenu et de sa composition; pendant cette analyse, qui doit se servir de toutes les méthodes sémantiques, syntaxiques et psychologiques actuelles, il faut faire abstraction de toutes les connaissances antérieures qu'on possède ou qu'on croit posséder sur le texte et l'écrivain en question, sur sa biographie, sur les jugements et opinions en cours sur lui, sur les influences qu'il peut avoir subies, etc.; il ne faut regarder que le texte lui-même, et l'observer avec une attention intense, soutenue, de sorte qu'aucun des mouvements de la langue et du fond ne vous échappe - ce qui est beaucoup plus difficile que ceux qui n'ont jamais pratiqué cette méthode ne sauraient l'imaginer; bien regarder, et bien distinguer les observations faites, établir leurs rapports et les combiner dans un ensemble cohérent, c'est presque un art, et son développement naturel est encore entravée par le grand nombre de conceptions toutes faites que nous avons accumulées dans notre cerveau et que nous introduisons dans nos recherches. Toute la valeur de l'explication de textes est là: il faut lire avec une attention fraîche, spontanée et soutenue, et il faut scrupuleusement se garder des classements prématurés. Ce n'est que quand le texte en question est entièrement reconstruit, dans tous ses détails et dans son ensemble, qu'on doit procéder aux comparaisons, aux considérations historiques, biographiques et générales; par là, la méthode s'oppose nettement à la pratique des savants qui dépouillent un grand nombre de textes pour y rechercher une particularité qui les intéresse, par exemple "la métaphore dans le lyrisme français du 16e siècle", ou "le motif du mari trompé dans les contes de Boccace". Par une bonne analyse d'un texte bien choisi, on arrivera presque toujours à des résultats intéressants, parfois à des découvertes entièrement nouvelles; et, presque toujours les résultats et les découvertes auront une portée générale qui pourra dépasser le texte lui-même, et fournir des renseignements sur l'écrivain qui l'a écrit, sur son époque, sur le développement d'une pensée, d'une forme artistique, et d'une forme de la vie. [...]"¹⁸

E foi com este espírito que adentrei a obra de Joseph Conrad, *Nostramo*, um espírito de descoberta. Pois de início, não tinha a menor idéia de onde iria chegar. Este trabalho é portanto algo que vai sendo desenvolvido aos poucos. Conforme afirmei mais acima, o procedimento de abordagem nasceu da leitura da *Mimesis*. Mas apenas nasceu de lá, e não tem a pretensão, nem a intenção,

¹⁸ *Id.*, *ibid.*, p.35-36

de tentar imitá-la, nem seria este o caso. O que não impede que tenha sido tomada como fonte de inspiração. Tomei-a portanto como uma fonte de inspiração e aprendizado, e procurei empregar aquilo que ali aprendi - juntamente com o que aprendi com outros autores -, na elaboração deste trabalho, espero que não com muitos erros. Eric Auerbach teria certamente feito sua análise a partir de um único segmento. De minha parte, trabalhei com diversos deles, e trabalhei também com o todo, ou com capítulos.

Assim sendo, este trabalho está estruturado em sete partes, que procuraram dar conta de alguns pontos principais em *Nostramo*, sem pretender esgotar a obra. A primeira parte, **O Levante**, e a segunda parte, **A Mina de Prata**, tratam da questão do objeto de representação intocável ou que não se mostra totalmente. A terceira parte, **Hernandez, the robber**, ocupa-se do objeto que age a partir de um plano distante. A quarta parte, **As Comunicações**, volta-se para a solução inteligente encontrada por Conrad para o problema da representação do espaço. A quinta parte, **Na Casa Gould**, e a sexta parte, **No Albergio of United Italy**, tratam do impressionismo. Na sétima parte, a **Conclusão**, faço algumas considerações sobre as distâncias, as comunicações e o impressionismo, além de algumas considerações gerais sobre o modernismo ou sua presença em *Nostramo*.

Acrescento ao final do trabalho um apêndice contendo uma lista de reproduções de obras pictóricas, as quais examinei com o intuito de buscar uma melhor compreensão geral da evolução a que estiveram sujeitas a representação e a composição através daquela arte, ao longo de alguns séculos, de Giotto até os impressionistas. Sem dúvida alguma a lista parecerá irrisória a um leitor que disponha de um conhecimento razoável de pintura, no sentido de ser bastante incompleta. Igualmente, trata-se de reproduções, o que vem a diminuir em muito o alcance de minhas conclusões, situando-o bastante aquém daquele que poderia e deveria ter sido efetuado em museus, em contato direto com as obras. Não se trata, no entanto, de um estudo minucioso e detalhado, que vise a cobrir o referido período rigorosamente, como deveria ser aquele de uma pesquisa que tivesse por meta um entendimento profundo e extensivo daquilo que foi aquela evolução. Mas este não foi meu objetivo. Busquei apenas uma compreensão intuitiva, que me auxiliasse a perceber melhor as nuances da representação e da composição que ocorrem em um outro texto, o escrito, no caso, *Nostramo*. E para compreender melhor o salto que representou a passagem ao impressionismo, juntamente com algumas características daquela corrente. Utilizei, portanto, apenas aquilo de que dispunha em mãos no momento, e que para os meus propósitos revelou-se suficiente.

O LEVANTE

Nostramo é uma obra profundamente matizada em sua construção de um mundo ficcional, e em sua abordagem dos fatos deste mundo ficcional, apresentando considerável desvio em relação à linearidade. Sua conformação se processa de maneira complexa, não-óbvia, frequentemente não-exaustiva, contendo vazios que podem muito bem ser considerados como intencionais, constituindo-se esta conformação ainda a partir de uma aproximação que é por muitas vezes indireta, periférica, circular e ao mesmo tempo cíclica, com uso de artifícios e efeitos que buscam cumprir, e quem sabe até mesmo ultrapassar, o que tentaria lograr uma exposição única e exclusivamente linear e direta. O que vem a lhe conferir identidade enquanto obra de arte - ou seja, um padrão artístico. Um padrão artístico nuançado, multidirecionado, multidistanciado, e cuidadosamente articulado na sua intenção de compor um todo.

Nostramo é o romance do vazio, daquilo que não está lá. É o romance do virtual. Os vazios existem; conforme veremos mais tarde, propositadamente criados. Se permitisse que estes vazios aparecessem frontal e pura e simplesmente, Conrad não atingiria seus propósitos de tentar alcançar uma representação convincente da realidade, e sua obra ficaria falha, mal conformada, desbalanceada e certamente bastante aquém de seus intuitos. Conrad todavia opera em *Nostramo* uma descentralização que se caracteriza pelo voltar-se marcada e preferencialmente para o virtual ao invés de para o concreto. Com efeito, em *Nostramo*, Conrad frequentemente não aponta sua câmera diretamente para o objeto, mas sim, um pouco mais para cá, ou mais para o lado. E nestas ocasiões capta e mostra os reflexos daquilo que pretende representar, ao invés de representar diretamente. Preenche desta maneira os vazios deixados por aquele concreto que ali não se encontra. Utiliza expedientes, disposições, pontos de tomada e posicionamentos estratégicos que retransmitem os ecos daquilo que não aparece, que não se mostra, e que se encontra deslocado, compensando desta maneira as faltas e logrando assim apresentar um todo coerentemente articulado. Um todo que por esta razão, dentre outras que examinaremos posteriormente, vai se configurar matizado, complexo, multidistanciado, envolvendo a representação do concreto sim, todavia acompanhada da representação do virtual, sendo este último frequentemente apresentado em substituição àquele primeiro.

Toulouse-Lautrec, em um de seus esboços, nos mostra com apenas alguns traços ligeiros, aparentemente feitos um tanto ao acaso - na realidade traçados com grande mestria, propósito e concepção artística - uma charrete dirigida por uma mulher, no instante em que passa por dois cavaleiros que cumprimentam a mulher com o gesto característico de retirar-se o chapéu, soerguendo-o. Não fez ele um desenho cuidadosamente trabalhado e detalhado, com todas as partes constantes, no sentido de tentar copiar fotograficamente a

realidade. Muito ao contrário, seu desenho contém muitas lacunas. Da charrete temos apenas a roda dianteira direita, um pedaço do encosto do banco, e um traço horizontal mais à frente, sugerindo a parte frontal do veículo. Assim mesmo, apenas uma parte da roda é desenhada com um traço firme, sendo que o restante vem delineado em um traço bastante fino e leve, quase apagado. A charrete se configura imaginariamente a partir desta roda, através do posicionamento da figura da mulher que conduz o veículo, situada mais ao alto e num ponto central, e através do posicionamento dos dois cavalos de tração. Não há nenhuma ligação entre os cavalos e a charrete, pois a lança não está desenhada. A ligação torna-se patente a partir do próprio posicionar-se dos animais, a partir de um curto e firme traço horizontal à frente dos dois cavalos, o qual representa a extremidade do varal, e a partir de duas linhas muito finas, que são as rédeas, que a mulher empunha. As partes que estão faltando atingem configuração a partir do posicionamento relativo das partes que estão presentes, sendo que estas, por sua vez, não se encontram totalmente delineadas. A dama, os cavaleiros e os cavalos, encontram-se incompletos, sendo que um dos cavalos tem apenas parte de seu contorno superior desenhado. E no entanto, o esboço atinge artisticamente uma representação da realidade em medida certa, com muita força e com muita expressão, e ao mesmo tempo com apreciável leveza. Seu alto poder de atração advém justamente do fato de apresentar-se coerentemente incompleto, unido à alta qualidade dos traços, à grande elegância, beleza e originalidade dos mesmos, à impressão de ligeireza por eles transmitida, o que vem a compor um resumo inteligente, eficiente e atraente de uma situação de vida. A alta capacidade de que este resumo dispõe, de captação instantânea de um momento fugaz, aumenta ainda mais aquele poder de atração. Dentro daquilo a que se propôs, e dentro da esfera de sua concepção artística, algumas linhas a mais ou a menos o teriam, sem dúvida alguma, estragado. E se alguém não dotado da habilidade do artista francês, de seu talento, de sua capacidade de síntese e de composição, fizesse um desenho de um todo com partes faltantes, este desenho certamente se reduziria a um desenho incompleto e falho, que, diríamos, o autor não soube ou não quis concluir.

Assim como Toulouse-Lautrec, em seu esboço, ou nos muitos de seus quadros, Conrad, em *Nostromo*, encontrou o traço em uma medida certa, dentro de sua concepção ficcionalⁱⁱ, para abordar o que está presente e o que está faltando. E para selecionar dentro do que está presente, aquilo que realmente convém mostrar.

Vejamos então a forma pela qual todo este processo se opera em *Nostromo*. Começemos nossa abordagem a partir do exame da passagem abaixo¹⁹,

¹⁹ Adotei um determinado tamanho de fonte para o relato de Martin Decoud, e um tamanho maior para o trecho do narrador, e também introduzi um espa-

que surge ao início do capítulo 7²⁰ da segunda parte (The Isabells) de *Nostramo* após uma breve introdução. Nela, Martin Decoud, no albergue de Giorgio Viola, situado a meio caminho entre o porto e a cidade de Sulaco, escreve um relato a ser enviado à sua irmã, em Paris. Conta sobre o levante popular ocorrido em Sulaco, desencadeado a partir da chegada de notícias da vitória obtida pela facção revoltosa monterista, numa batalha praticamente decisiva travada nos arredores de Sta Marta, a qual culminou com a fuga e o desaparecimento do presidente Ribiera, a quem Decoud e seus amigos apoiam. O relato de Decoud é intercalado em alguns pontos por partes narradas pelo narrador na terceira pessoa, e o conjunto todo faz parte de um trecho maior²¹:

“Prepare our little circle in Paris for the birth of another South American Republic. One more or less, what does it matter? They may come into the world like evil flowers on a hotbed of rotten institutions; but the seed of this one has germinated in your brother’s brain, and that will be enough for your devoted assent. I am writing this to you by the light of a single candle, in a sort of inn, near the harbour, kept by an Italian called Viola, a protégé of Mrs Gould. The whole building, which, for all I know, may have been contrived by a Conquistador farmer of the pearl fishery three hundred years ago, is perfectly silent. So is the plain between the town and the harbour; silent, but not so dark as the house, because the pickets of Italian workmen guarding the railway have lighted little fires all along the line. It was not so quiet around here yesterday. We had an awful riot - a sudden outbreak of the populace, which was not suppressed till late today. Its object, no doubt, was loot, and that was defeated, as you must have learned already from the cablegram sent via San Francisco and New York last night, when the cables were still open. You have read already there that the energetic action of the Europeans of the railway has saved the town from destruction, and you may believe that. I wrote out the cable myself. We have no Reuter’s agency man here. I have also fired at the mob from the windows of the club, in company with some other young men of position. Our object was to keep the Calle de la Constitución clear for the exodus of the ladies and children, who have taken refuge on board a couple of cargo ships now in the harbour here. That was yesterday. You should have learned from the cable that the missing President, Ribiera, who had disappeared after the battle of Sta Marta, has turned up here in Sulaco by one of those strange coincidences that are almost incredible, riding on a lame mule into the very midst of the street fighting. It appears that he had fled, in company with a muleteer called Bonifacio,

çamento entre os dois textos, procurando manter o *layout* adotado em minha edição de *Nostramo*.

²⁰ CONRAD, Joseph - *Nostramo*. London, Penguin, 1990, p.205. OBS: deste ponto em diante as referências a esta obra aparecerão notadas por N.

²¹ Adotei o *layout* empregado na obra citada, para a transcrição deste trecho, por uma questão de fidelidade à referida obra. Daí o fato de a parte correspondente ao relato ter sido transcrita com um tamanho de fonte menor.

across the mountains from the threats of Montero into the arms of an enraged mob.

The Capataz of Cargadores, that Italian sailor of whom I have written to you before, has saved him from an ignoble death. That man seems to have a particular talent for being on the spot whenever there is something picturesque to be done.

He was with me at four o'clock in the morning at the offices of the *Porvenir*, where he had turned up so early in order to warn me of the coming trouble, and also to assure me that he would keep his *cargadores* on the side of order. When the full daylight came we were looking together at the crowd on foot and on horseback, demonstrating on the Plaza and shying stones at the windows of the Intendencia. Nostromo (that is the name they call him by here) was pointing out to me his *cargadores* interspersed in the mob.

The sun shines late upon Sulaco, for it has first to climb above the mountains. In that clear morning light, brighter than twilight, Nostromo saw right across the vast Plaza, at the end of the street beyond the cathedral, a mounted man apparently in difficulties with a yelling knot of *leperos*. At once he said to me, 'That's a stranger. What is it they are doing to him?' Then he took out the silver whistle he is in the habit of using on the wharf (this man seems to disdain the use of any metal less precious than silver) and blew into it twice, evidently a preconcerted signal for his *cargadores*. He ran out immediately, and they rallied round him. I ran out, too, but was too late to follow them and help in the rescue of the stranger, whose animal had fallen. I was set upon at once as a hated aristocrat, and was only too glad to get to the club, where Don Jaime Berges (you may remember him visiting at our house in Paris some three years ago) thrust a sporting gun into my hands. They were already firing from the windows. There were little heaps of cartridges lying about on the open card-tables. I remember a couple of overturned chairs, some bottles rolling on the floor amongst the packs of cards scattered suddenly as the *caballeros* rose from their game to open fire upon the mob. Most of the young men had spent the night at the club in the expectation of some such disturbance. In two of the candelabra, on the consoles, the candles were burning down in their sockets. A large iron nut, probably stolen from the railway workshops, flew in from the street as I entered, and broke one of the large mirrors set in the wall. I noticed also one of the club servants tied up hand and foot with the cords of the curtain and flung in a corner. I have a vague recollection of Don Jaime assuring me hastily that the fellow had been detected putting poison into the dishes at supper. But I remember distinctly he was shrieking for mercy, without stopping at all, continuously, and so absolutely disregarded that nobody even took the trouble to gag him. The noise he made was so disagreeable that I had half a mind to do it myself. But there was no time to waste on such trifles. I took my place at one of the windows and began firing.

I didn't learn till later in the afternoon whom it was that Nostromo, with his *cargadores* and some Italian workmen as well, had managed to save from those drunken rascals. That man has a peculiar talent when

anything striking to the imagination has to be done. I made that remark to him afterwards when we met after some sort of order had been restored in the town, and the answer he made rather surprised me. He said quite modestly, 'And how much do I get for that *señor*?' Then it dawned upon me that perhaps this man's vanity had been satiated by the adulation of the common people and the confidence of his superiors!

Decoud paused to light a cigarette, then, with his head still over his writing, he blew a cloud of smoke, which seemed to rebound from the paper. He took up the pencil again.

That was yesterday evening on the Plaza, while he sat on the steps of the cathedral, his hands between his knees, holding the bridle of his famous silver-grey mare. He had led his body of *cargadores* splendidly all day long. He looked fatigued. [...]²²

Façamos primeiramente um resumo geral daquilo que ali acontece. Decoud menciona de início o surgimento de mais uma república no continente sul-americano, fazendo contudo a ressalva de que a concepção desta nova república é dele. Conta que está escrevendo à luz de uma única vela, numa espécie de hospedaria próxima ao porto, aludindo ao completo silêncio e à escuridão reinantes. Os trabalhadores italianos da ferrovia, que montam guarda ao longo da linha, acenderam fogos, o que vem a atenuar um pouco a escuridão no trecho de planície que vai do porto à cidade de Sulaco. Houve uma revolta no dia anterior, já debelada, conforme a esta altura a irmã certamente já deva ter tomado conhecimento através da mensagem por cabo emitida via Nova Iorque e São Francisco, quando os cabos ainda estavam abertos. Foi ele mesmo quem redigiu o cabograma, uma vez que não há ali em Sulaco um homem de agência noticiosa. Segundo Decoud o objetivo dos revoltosos era o saque. Conta que os europeus da ferrovia salvaram a cidade da destruição. E juntamente com outros companheiros seus, Decoud abriu fogo contra a multidão insurreccionada, para manter a Calle de la Constitución livre e garantir a retirada das mulheres e crianças rumo aos navios cargueiros ancorados no porto. Relata também que o presidente Ribiera, tido como desaparecido, acabou por surgir em Sulaco, montado em uma mula que estava mancando, tendo ido parar justamente em pleno centro do conflito de rua, acabando por ser salvo por Nostromo e seus estivadores. Decoud prossegue, contando que ele e Nostromo presenciavam o início das hostilidades quando a um dado momento o capataz, ao avistar um homem que, montado, encontrava-se em perigo em meio aos revoltosos, partiu em direção a ele para salvá-lo, numa ação conjunta com seu grupo de estivadores. Não tendo logrado manter-se junto a Nostromo e seu

²² N. p.205-207

grupo na ação de resgate, Decoud viu-se ameaçado pelos amotinados quando estes o identificaram como um aristocrata. Conseguiu contudo chegar até o Amarilla Club, de onde juntamente com outros jovens membros do clube, que haviam passado a noite ali à espera dos acontecimentos, atirou contra os revoltosos. Ao final da tarde ficou sabendo que o homem em dificuldades, que havia sido salvo por Nostromo, era nada mais nada menos que o próprio presidente Ribiera, tido como desaparecido após o desastre de Sta Marta. Fez uma observação a Nostromo, exaltando o talento, a presteza e a presença oportuna do capataz quando da resolução de situações complicadas, ao que este retrucou dando a entender que no fim das contas nada recebia pelos serviços prestados. Há uma interrupção do narrador, que assinala uma pausa de Decoud para acender um cigarro e em seguida recommençar a escrever. Decoud prossegue, relatando que a conversa entre ele e o capataz ocorrera nos degraus em frente à catedral, onde o capataz estava sentado.

Passemos agora a analisar a passagem. Martin Decoud escreve sobre um grande levante que irrompeu de súbito, cujo objetivo, segundo afirma, era certamente o saque. Cita dentre outros pontos no primeiro parágrafo, a ação enérgica dos europeus, a retirada de mulheres e crianças - coberta por ele e outros companheiros, que atiraram das janelas do clube - os conflitos de rua, a multidão enraivecida, pontos estes que caracterizam o conflito em si mesmo. O que vem contudo a transmitir apenas uma idéia geral do que ocorreu. De que maneira se deu o saque ou de que maneira se mostrou pronunciada uma disposição para saquear? Como se efetivou a ação enérgica dos europeus? De que forma se procedeu à retirada das mulheres e crianças, e de que maneira se portaram estes? Martin Decoud não entra em pormenores. O que vem a ser sem dúvida perfeitamente adequado por ser este com efeito o procedimento usual em tratando-se do primeiro parágrafo de uma carta. Não fornecerá ele os pormenores, no entanto, nem mais à frente e não menos ao longo do restante da carta. Voltará a referir-se ao que se passou no clube, conforme veremos, assim como explicará que o objetivo principal dos revoltosos era apoderar-se da prata proveniente da mina de San Tomé, guardada na alfândega, além do saque das residências dos ricos, mas não de modo a fazer uma descrição ou uma narrativa mais acabadas daquelas ocorrências.

Somos informados que o presidente encontrava-se em perigo em meio a um grupo de revoltosos e que foi salvo por Nostromo de uma morte desonrosa, mas apenas disto. Temos que deduzir ou imaginar o que acontece, pois não há nenhuma descrição da maneira pela qual aqueles manifestantes o ameaçavam, nem de gestos de ataque ou defesa. Não faz Martin Decoud a descrição de um único rebelde sequer, nem de movimentos ou gestos, ou de expressões faciais, nem do que gritavam ou diziam os manifestantes. Apenas Nostromo havia sido

mostrado um pouco mais detidamente, tendo chegado mesmo a falar (“That’s a stranger. What is it they are doing to him?”), mas nada mais além disso. Também não temos acesso à cena em que o presidente foi salvo por Nostromo, e nem somos informados da maneira como isto ocorreu. Não há descrição de luta, nem de golpes, nem de empurrões ou atropelos, nem se algum insurrecionado ou estivador foi morto ou ferido neste incidente.

Logo mais mais adiante, na cena em que Decoud se perde de Nostromo e seu grupo de estivadores (*I ran out, too, but was too late to follow them...*), temos que inferir o que ali aconteceu, ou seja, que devido ao grande número de revoltosos na rua, e devido ao grande tumulto existente, Decoud não conseguiu acompanhar Nostromo. Decoud não menciona explicitamente este motivo. O fato de termos que deduzir a respeito, e o fato de ele não ter, com referência àquele instante, mencionado os revoltosos, nem mesmo no trecho subsequente, em que o uso da voz passiva (*I was set upon at once as a hated aristocrat*) sem menção ao agente indetermina o sujeito da ação na voz ativa, que no caso são os revoltosos, faz com que estes não ganhem configuração. O que vem a gerar um vazio pronunciado, acompanhado ainda de um grande silêncio a respeito, fazendo além disso com que nós, embora saibamos que eles ali se encontrem, tenhamos ao mesmo tempo a estranha impressão de que não estejam presentes, além de estranharmos também aquela falta de alusões. Não são estas contudo as únicas ocorrências de ausência que a passagem contém.

Se com efeito examinarmos este trecho, e o restante do relato em sua totalidade, mais detidamente, nele constataremos a existência de um grande vazio. Apesar de o levante ter sido uma das causas, senão a causa principal que o levou a ter sido escrito, a matéria da qual ele se ocupa e a que se refere a todo instante, transmitindo a nós leitores a forte impressão de que a insurreição tenha com efeito ocorrido, esta insurreição em si mesma não é de fato narrada, não é mostrada abrangentemente de forma a ganhar uma materialização frontal e nítida, palpável, possível de ser alcançada dentro dos limites da ficção realista. Ela não aparece. E nem os rebeldes aparecem tampouco - veja-se a este respeito, no que se constitui em um exemplo altamente significativo, um dado instante, narrado mais adiante no relato, em que Decoud, num momento de pausa durante os combates, vai beber água: *I walked off to drink some water at the fountain, and I was shot at from the Alameda by somebody hiding behind a tree.*²³

Não temos, da mesma forma, uma descrição detalhada da ação no Amarilla Club, envolvendo os atos, comportamentos, gestos, comentários, falas (com exceção de *I have a vague recollection of Don Jaime assuring me hastily that the fellow had been detected putting poison into the dishes at su-*

²³ N. p.213

pper., que mesmo assim, ao caracterizar-se como breve afirmação, nada mais que uma vaga recordação, vem a mostrar-se um tanto quanto diluída) ou gritos de seus membros. Martin Decoud não faz consideração alguma a respeito daquilo que seus companheiros pudessem estar sentindo, ou se estavam com medo ou apreensivos. Ninguém é descrito atirando sobre os revoltosos, acertando ou errando, nem sendo ferido; apenas sabemos que atiram. Na cena que se passa no Amarilla Club, em termos de combate, temos apenas que os membros do clube estavam atirando contra a multidão de revoltosos, e que Decoud se postou a uma das janelas e começou a atirar; unicamente isto. O fato de Decoud não ter tido tempo para amordaçar o empregado do clube (*But there was no time to waste on such trifles*), que havia sido amarrado por ter estado colocando veneno na comida, nos leva a concluir que havia um grande número de revoltosos avançando, ou então que se encontravam em grande atividade. À parte estes elementos, temos a alusão às cadeiras reviradas, às garrafas rolando no chão em meio às cartas de jogo que haviam sido repentinamente espalhadas no instante em que os membros do clube se levantaram para abrir fogo contra os insurgentes - cena esta, atente-se bem, que não é mostrada, e que se efetiva através da descrição das garrafas rolando pelo chão, etc. -, às velas queimando nos suportes. O único projétil a que Decoud se refere é a porca de metal de tamanho considerável, que literalmente voou de lá de fora, sem menção a quem a tenha arremessado (*a large nut, probably stolen from the railway workshops flew in from the street*, onde temos uma indeterminação do autor do arremesso, obtida através da colocação de *nut* como sujeito da sentença), passou porta adentro e quebrou um dos espelhos da parede. Os elementos gerais que se apresentam na passagem sobre o Amarilla Club mal chegam a constituir uma cena, são nada mais que um esboço de cena, e não temos uma visão nítida e largamente organizada daquilo que está ocorrendo, com maior riqueza de detalhes. A insurreição, de fato, e os rebeldes, não aparecem, não se materializam plenamente dentro dos limites da ficção, o que vem a caracterizar a existência de um vazio considerável, de uma grande ausência.

Esta ausência não se restringe apenas ao trecho por nós examinado, mas estende-se ao longo de todo o relato. O levante não ganha configuração plena nem quanto à distribuição, caracterização e movimentação das forças envolvidas, nem quanto à sua magnitude. Não nos é apresentada uma clara e bem delineada disposição das forças em conflito, passo a passo com uma bem delimitada definição do espaço ocupado, com as ruas organizadamente nomeadas e situadas quanto ao seu posicionamento relativo, acompanhada de uma descrição, mesmo que ligeira, ou enumeração, sistematizadas, dos edifícios ocupados. Não é feita uma estimativa do número de revoltosos e de europeus envolvidos nos choques, seguida de uma avaliação do potencial de destruição daque-

las forças, ao menos a partir de indícios tais como o tipo ou o porte das armas empregadas, nem uma descrição mais detalhada daquelas armas ou uma enumeração das mesmas; as partes em conflito não são descritas amplamente em sua autoconformação; tampouco uma descrição da indumentária ou dos calçados é fornecida. Não são objetivamente assinalados os principais deslocamentos feitos pelas forças em combate, juntamente com uma indicação dos horários em que foram executados e da intensidade atingida pelos ataques efetuados. Não é feita uma estimativa do número de mortos e feridos, e tampouco é feita uma avaliação sistemática das perdas e danos materiais.

A insurreição não ganha configuração plena tampouco a nível cênico e a nível pessoal. Não são mostradas cenas de batalha, de ataque ou defesa, de pessoas ou grupos se movimentando em ação, de choques, de correrias, de gritaria (à exceção de ...*we were looking together at the crowd on foot and on horseback, demonstrating on the Plaza and shying stones at the windows of the Intendencia.* e de, mais adiante, numa parte não transcrita por mim, '*Viva la libertad!, etc.*', que assim mesmo se afiguram breve, indistinta e distanciadamente); não há menção a estampidos, a detonações, não são mostradas ordens sendo proferidas. O relato não adentra também, a nível ficcional, o plano do elemento pessoal com maior riqueza de detalhes. Não são feitas individualizações durante o combate, não são mostrados indivíduos que estejam ferindo ou matando, sendo feridos ou sendo mortos, nem temos acesso ao que estão sentindo ou pensando, falando ou gritando.

Além disso, o levante não é narrado como um todo, a partir de um acompanhamento concentrado e ao mesmo tempo abrangente, que compreenda o evoluir de um plano geral intercalado ao evoluir das partes nele envolvidas, desde os momentos que o antecedem, ao longo de seu desenrolar, e até o seu término. De que maneira eclodiu a revolta? De que forma os insurgentes foram parar às ruas? Quem os liderou ou instigou? De que forma os europeus tomaram conhecimento dos fatos e de que forma reagiram de início? Como se movimentaram, quem os liderava e de que modo? Qual era o quadro geral de distribuição das forças no início, e de que maneira foi se alterando no decorrer dos dois dias?

Poderíamos pensar que as limitações quanto a uma caracterização mais extensa, mais completa, mais nítida, do conflito, sejam decorrentes do fato de ser esta tão-somente uma carta que Decoud escreve à irmã. Mas se examinarmos uma outra narrativa do levante, feita pelo narrador em terceira pessoa, ao início de *Nostromo*, verificaremos que o mesmo padrão também prevalece.

Lá, da mesma maneira, a cena do salvamento do presidente não é mostrada. Ficamos sabendo apenas que Nostromo o levou do local onde se encontrava em perigo, que Mitchell retirou o presidente e as autoridades ameaçadas pelos revoltosos, do prédio da companhia de navegação, fazendo uso de uma

corda, e que Nostromo deu cobertura ao embarque. Mas a maneira pela qual esta cobertura foi dada, e a luta que então se travou, não são mostradas; apenas são mencionados pedaços de pau, pedras, tiros e facas, e uma cicatriz no rosto de Mitchell.

A multidão é mencionada como um todo, deixando a cidade e espalhando-se pela região do porto; sua movimentação pelas ruas é aludida, porém não é mostrada, e nenhum dos revoltosos ganha individualidade. O espaço é apenas nomeado mas não é descrito mais detalhadamente, tampouco os prédios e o embarcadouro. Temos uma breve noção do espaço em que a ação se desenrola, pela nomeação de pontos chave e sua situação geral. O conflito é narrado em linhas gerais, e a partir de uma distância que não permite a individualização. Da mesma forma que no relato de Martin Decoud, aqui também não temos acesso a pessoas tomando parte nos combates, a gestos, a expressões faciais, falas, gritos ou pensamentos; ninguém é mostrado de perto, e nem mesmo Nostromo, o presidente e as autoridades, ou Mitchell, são mostrados com proximidade, à exceção de quando Mitchell embarca os políticos no navio. Mas mesmo assim, a cena é mostrada rapidamente e à distância; ninguém é acompanhado em uma ação de maior duração com um desenrolar e com uma evolução gradual. Também aqui, da mesma forma que no relato, a conflagração não se materializa nitidamente:

“Early on the morning of that day the local authorities of Sulaco had fled for refuge to the O.S.N. Company’s offices, a strong building near the shore end of the jetty, leaving the town to the mercies of a revolutionary rabble; and as the Dictator was execrated by the populace on account of the severe recruitment law his necessities had compelled him to enforce during the struggle, he stood a good chance of being torn to pieces. Providentially, Nostromo - invaluable fellow - with some Italian workmen, imported to work upon the National Central Railway, was at hand, and managed to snatch him away - for the time at least. Ultimately, Capitain Mitchell succeeded in taking everybody off in his own gig to one of the Company’s steamers - it was the *Minerva* - just then, as luck would have it, entering the harbour.

He had to lower these gentlemen at the end of a rope out of a hole in the wall at the back, while the mob which, pouring out of the town, had spread itself all along the shore, howled and foamed at the foot of the building in front. He had to hurry them then the whole length of the jetty; it had been a desperate dash, neck or nothing - and again it was Nostromo, a fellow in a thousand, who, at the head, this time, of the Company’s body of lightermen, held the jetty against the rushes of the rabble, thus giving the fugitives time to reach the gig lying ready for them at the other end with the Company’s flag at the stern. Sticks, stones, shots flew; knives, too, were thrown. Capitain Mitchell exhibited willingly the long cicatrice of a cut over his left ear and temple, made by a razor-blade fastened

to a stick - a weapon, he explained, very much in favour with the 'worst kind of nigger out here.'²⁴

Observa-se o mesmo na passagem a seguir, onde é fornecida uma descrição da alfândega, e onde são apontadas as forças em luta contra os revoltosos. A mesma distância cênica é contudo mantida:

"The *Minerva* never let go her anchor that call. The superintendent ordered her out of the harbour at once. No cargo could be landed, of course, and the passengers for Sulaco naturally refused to go ashore. They could hear the firing and see plainly the fight going on at the edge of the water. The repulsed mob devoted its energies to an attack upon the Custom House, a dreary, unfinished-looking structure with many windows two hundred yards away from the O.S.N. Offices, and the only other building near the harbour. Captain Mitchell, after directing the commander of the *Minerva* to land 'these gentlemen' in the first port of call outside Costaguana, went back in his gig to see what could be done for the protection of the Company's property. That and the property of the railway were preserved by the European residents; that is, by Captain Mitchell himself and the staff of engineers building the road, aided by the Italian and Basque workmen who rallied faithfully round their English chiefs. The Company's lightermen, too, natives of the Republic, behaved very well under their Capataz. [...]"²⁵

Compare-se esta forma de narrar um conflito, com aquela utilizada por Tolstoy, o grande mestre da narrativa de batalhas - e da narrativa em geral -, em uma passagem de *Guerra e Paz*. Examinemos, por exemplo, a maneira pela qual é conduzida a narrativa da travessia de um rio, na Áustria, pelo exército russo, que bate em retirada durante a campanha contra Napoleão em 1805.

Tolstoy escreve que ao meio-dia de 23 de outubro, as tropas de Kutuzov estão atravessando a ponte sobre o rio Enns na pequena cidade que leva o mesmo nome. Carros porta-bagagem, artilharia e soldados, formam uma coluna que se estende para ambos os lados da ponte.

É um dia quente de outono, com pancadas de chuva ocasionais. As baterias russas que estão cobrindo a ponte encontram-se no cimo de uma colina, no lado oposto àquele em que se encontra o inimigo em relação ao rio. Tem-se dali uma visibilidade ampla de toda a região, reduzida no entanto de quando em quando pela chuva esporádica. Lá embaixo pode-se ver a cidadezinha, com suas casas brancas de telhado vermelho e a catedral, a curva do Danúbio, onde há alguns barcos, uma ilha, um castelo com um parque cuja orla é demarcada pelas águas dos dois rios, florestas, e para além das florestas, montanhas. As

²⁴ N. p. 45

²⁵ N. p. 47

torres de um convento podem ser também avistadas. Algumas patrulhas de soldados inimigos a cavalo são visíveis, movimentando-se ao longe.

Junto à bateria, na colina, o general que comanda a retaguarda observa o campo com uma luneta, tendo a seu lado um oficial de seu estado-maior. Um pouco mais atrás deles o príncipe Nesvitsky, enviado ali para a retaguarda pelo comandante em chefe, conversa com alguns oficiais. Comem algumas tortas que Nesvitsky ofereceu a eles. Comentam sobre a beleza do castelo, e também de uma casa situada no parque, que haviam visto anteriormente. Um deles chama a atenção dos demais para três soldados russos de infantaria que se movimentam ao longe, arrastando algo, e brinca, dizendo que logo, logo, aqueles três acabarão por saquear o castelo. Nesvitsky concorda, e acrescenta em tom de brincadeira que gostaria mesmo era de fazer uma visita ao convento. Os oficiais riem. Nesvitsky ressalta que ao que dizem, as freiras são italianas, algumas delas jovens e bonitas. Um dos oficiais julga que as freiras devam estar bem entediadas.

Enquanto isso, o oficial de estado-maior faz uma observação ao general sobre a lentidão das tropas russas que atravessam a ponte, com o que o general concorda, dizendo com raiva que daquela maneira acabarão por serem atingidos em plena ponte.

Do outro lado, para lá do rio, o inimigo pode ser visto a olho nu. Uma pequena nuvem de fumaça branca surge de suas baterias, seguida de um estampido distante, e os soldados russos começam a apressar-se na travessia da ponte.

Nesvitsky oferece comida ao general, mas este nada responde, reclamando contudo a seguir, da lentidão das tropas russas. Nesvitsky oferece-se então para ir até à ponte e o general diz a ele que por favor vá. Repete as ordens anteriormente dadas em detalhes e acrescenta que os hussardos deverão atravessar por último, e em seguida atear fogo à ponte.

Nesvitsky diz aos oficiais com quem conversava, que está indo visitar as freiras. Os oficiais sorriem para ele, que parte em direção à ponte.

O general ordena então ao capitão artilheiro testar o alcance dos canhões. Os municidores carregam os canhões. Uma voz de comando grita “Um!” e o canhão número um dispara, fazendo um som metálico ensurdecidor. A granada passa assobiando por sobre os soldados russos aos pés da colina, indo entretanto cair bastante aquém do inimigo.

Tolstoy narra a seguir a enorme dificuldade do príncipe Nesvitsky em atravessar a ponte no contrafluxo, em meio ao grande número de soldados, que juntamente com os carros porta-bagagem, ali se comprimem, formando um congestionamento. Dois tiros de canhão haviam já sido disparados pelos franceses, passando por sobre os soldados e a ponte. Tolstoy mostra diferentes

conversas de diferentes soldados, registrando sua fala simples, sobre assuntos banais, que para eles, naquele momento, têm grande importância. Intercala trechos em que Nesvitsky ouve algumas daquelas conversas, trechos em que ele pensa a respeito de algum incidente, além de registrar também algumas de suas reações. Alude às mochilas, mosquetes, baionetas, faces, expressões de rostos, à lama que, depositada sobre as pranchas de madeira da ponte, gruda nos pés. Vasska Denisov surge montado a cavalo, abrindo caminho com grande dificuldade em meio à massa de soldados que se desloca, junta-se a Nesvitsky, a quem conhece, e ambos cruzam para a outra margem.

Finalmente, o restante da infantaria atravessa a ponte, e o esquadrão de hussardos de Denisov permanece por último, do lado da ponte voltado para o inimigo. Este pode ser visto do topo da colina onde as baterias russas estão alojadas, mas não pode ainda ser visto por aqueles que se acham ao nível da ponte, pois a elevação do terreno limita a linha do horizonte a meia milha (800 m) de distância (o terreno onde a ponte e a cidade estão situados tem a configuração do côncavo da palma da mão para um observador situado na colina).

De repente, na elevação do terreno, as tropas francesas, em uniformes azuis, acompanhadas de artilharia, aparecem para os hussardos. Os homens do esquadrão de Denisov tentam falar de outras coisas, olhar para outra direção, mas pensam apenas naquilo que se aproxima do alto das colinas, e seus olhos se voltam constantemente para aquelas manchas que eles sabem ser as tropas inimigas. Não há vento, e de quando em quando os gritos do inimigo chegam aos ouvidos dos hussardos. Em instantes, o espaço que os separa é de 700 jardas (640 m). Uma nuvem de fumaça surge do alto da elevação de onde os franceses avançam e uma bala de canhão assobia por sobre as cabeças dos soldados do esquadrão de hussardos. Os soldados olham atentamente ora para o inimigo ora para seu comandante, aguardando ordens.²⁶

Pouco mais tarde, após alguns incidentes que não relatarei aqui, o esquadrão atravessa a ponte e coloca-se fora do alcance dos canhões franceses. Nesvitsky, que estava com eles, comunica ao coronel chefe do esquadrão a ordem para atear fogo à ponte. Este envia um grupo de hussardos para cumprir a tarefa, ao mesmo tempo em que Nesvitsky junta-se aos demais no topo da colina. Vejamos o trecho a seguir, em que Nesvitsky acompanha os movimentos dos hussardos:

“‘There now,’ said the officer of the suite. ‘Here comes the grape-shot.’

He pointed to the French field-pieces, which were being unlimbered and hurriedly brought into action.

²⁶ TOLSTOY, Leo - *War and Peace*. Middlesex, Penguin, 1982, p.154-162

On the French side, amid the groups with cannon, a puff of smoke arose, then a second and a third, almost simultaneously; and by the time the report of the first had reached their ears, the smoke of a fourth was seen. Then two reports, one after another, and a third.

'Oh! Oh!' moaned Nesvitsky, as if in excruciating pain, clutching at the staff-officer's arm. 'Look, a man has fallen! One is down, one fallen!'

'Two, I think?'

'If I were Tsar I would never make war,' said Nesvitsky, turning away.

The French guns were speedily reloaded. The infantry in their blue uniforms advanced towards the bridge at a run. Smoke appeared again, but at irregular intervals, and grape-shot pattered and rattled on the bridge. But this time Nesvitsky could not see what was happening there. A dense cloud of smoke poured from the bridge. The hussars had succeeded in setting fire to it, and the French batteries were now firing at them, no longer to hinder them but because the guns were trained and there was someone to shoot at.²⁷

Observe-se que Tolstoy fornece nitidamente a disposição geral das tropas e a topografia do terreno, juntamente com as construções e localidades próximas. Sabemos perfeitamente onde se encontram os franceses, a bateria russa, a infantaria e os hussardos, em relação ao rio, à ponte, à cidade de Enns, às colinas.

Além disso, ele narra o conflito em seu todo, desde os momentos que o antecedem até ao final. No episódio acima tivemos acesso ao que se passava na retaguarda, onde a bateria estava postada, depois à ponte e aos soldados que a atravessavam, ao regimento de hussardos, que atravessou por último, perseguido pelos franceses, à bateria, de onde Nesvitsky assistiu à operação de atear-se fogo à ponte, e a esta última ação.

Tolstoy narra gradual e compassadamente, com alternância de cenas nítidas em progressão, num encadeamento uniforme, claro, e fluente, demonstrando ainda um grande cuidado para com os deslocamentos e o tempo. Observe-se, por exemplo, o excelente sequenciamento do trecho em que o general observa o campo à sua frente com a luneta: Nesvitsky conversa com os oficiais, o oficial de estado-maior chama a atenção do general para a lentidão das tropas, o inimigo, que pode ser visto a olho nu ao longe, faz um disparo de canhão, Nesvitsky oferece comida ao general, Nesvitsky é enviado à ponte com uma mensagem, o general ordena que testem o canhão. Veja-se que cada parte vem a seu tempo, e que há tempo suficiente para que cada uma delas se constitua; nenhuma das partes apresenta-se a mais e não há nada que apresente-se a menos, o balanceamento é perfeito, o fluxo é contínuo e compassado. Da

²⁷ *Id., ibid., p.168*

mesma forma, o trecho em que os franceses são visíveis apenas para os que estão na colina, surgindo pouco depois na linha do horizonte para aqueles que se encontram ao nível da ponte, seguido das reações dos hussardos e do aproximar-se cada vez mais dos franceses, tendo a distância reduzido-se a 700 jardas, e finalmente a ponte sido incendiada justamente a tempo. Este tratamento permite que o conflito vá se descortinando passo a passo em seu todo, tanto no plano geral quanto nos diversos planos pessoais, pormenorizadamente. E desta maneira ele atinge uma configuração plena.

Em suas narrativas de batalhas Tolstoy descreve a movimentação das tropas e os combates, fornece distâncias. Mostra generais e oficiais de estado-maior, e mensageiros. Mostra ordens sendo proferidas ou enviadas, recebidas e executadas. Mostra cenas de combate. Narra o barulho dos disparos, dos tiros de canhão, os gritos dos soldados. Mostra soldados sendo feridos ou mortos. No episódio acima veja-se a movimentação dos soldados de infantaria e dos hussardos a cruzar a ponte, e a aproximação dos soldados franceses; o general, comandante da retaguarda, que observa a retirada sobre a ponte, reflete a respeito, e envia uma ordem através de Nisvitsky, que a transmite ao comandante dos hussardos; a cena da aproximação dos franceses e de atear-se fogo à ponte; os disparos de canhão - atente-se para o cuidado em narrar a sincronia entre a fumaça dos disparos e o ruído que chega mais tarde -; os gritos dos soldados franceses; os hussardos atingidos pelo tiro de canhão. Tolstoy, então, narra os diferentes embates e incidentes que compõem uma batalha, com seus deslocamentos linearmente situados no tempo e no espaço.

No trecho acima, ele descreve rapidamente - e quando não descreve, não deixa de mencionar - rostos, expressões faciais, uniformes. Cita o armamento utilizado, mosquetes, baionetas, peças de artilharia, além dos equipamentos, veículos, cavalos. As tropas em combate são tangíveis, e ganham portanto configuração clara.

Trechos de situação e posicionamento geral das tropas e desenrolar do conflito são intercalados a trechos mostrando cenas específicas de batalha, mostrando ações, conversas, comentários, ou o que está se passando na cabeça de algum personagem, proporcionando uma abordagem bastante ampla a nível geral, específico - o que está se passando em determinado local - e pessoal.

Neste sentido, muitos dos combatentes de Tolstoy ganham individualidade. Ficamos sabendo o que muitos deles pensam ou sentem, imaginam, planejam, ou as conclusões a que vão chegando, pois muitos deles realizam descobertas, aprendem através da experiência. Captamos seus medos, apreensões e esperanças. Escutamos suas conversas antes e durante a batalha.²⁸ Os perso-

²⁸ Exceção feita aqui aos franceses, que não são, via de regra, individualizados, não deixando no entanto, absolutamente, de concretizar-se na narrativa.

nagens de Tolstoy são dotados de um conteúdo humano bastante profundo e muitos são dotados de alta dose de simpatia. Tanto que nós a eles nos afeiçãoamos, e por eles tememos quando vão a uma batalha. Tolstoy possuía o dom de em poucas linhas transmitir muito da essência de seus personagens, a ponto de muitos deles nos darem a impressão - utilizando-se um lugar-comum - de estarem quase que a ponto de saltar para fora da folha de papel, ganhando existência real.

Suas descrições não são minuciosas e exaustivas. Ao contrário, são breves - veja-se a cidadezinha de Enns, que se limita a *casas brancas com telhados vermelhos, a catedral e a ponte*. Observe-se que esta descrição da cidadezinha, feita a partir de apenas quatro tópicos, aproxima-se, num certo sentido, em sua técnica, daquela utilizada no desenho da charrete de Toulouse-Lautrec. O mesmo com relação a ... *a milk-white puff of smoke arose from their battery, followed immediately by a distant report, and our troops could be seen hurrying to get across the river.* e ... *Nesvitsky heard a sound that was new to his ears - the sound of something swiftly approaching ... something that splashed into the water.*, etc. Apenas em *Nostromo* este efeito é muito mais pronunciado, ao passo que Tolstoy utiliza o padrão acima como um item que aparece disposto em meio a um padrão final que obedece a um arranjo linear.

Tolstoy aponta sua câmera para a colina, para o campo que dali se estende, para a cidadezinha, para a ponte. E faz uma seleção, que julga ser a melhor possível dentro de sua concepção de criação artística e dentro de sua concepção de mundo, de tomadas de longa, média, curta e curtíssima distância, visando a cobrir o mais amplamente possível os lances e embates dramáticos vividos por um grupo de seres humanos com eles envolvidos num determinado dia e hora. Tolstoy aponta sua câmera diretamente para o objeto de representação.

Esta comparação é muito proveitosa, na medida em que permite uma confrontação entre a narrativa matizada e descentralizada de Conrad em *Nostromo*, e a narrativa linear e abrangente de Tolstoy, para que, tomando como parâmetro estável o modelo deste último, possamos avaliar em extensão e alcançar até certo ponto, uma medida das distorções e deflexões apresentadas pelo modelo daquele primeiro. Feita esta última colocação, voltemos agora a *Nostromo*.

Vimos que o levante ocorrido em Sulaco é narrado por Martin Decoud em sua carta, e também pelo narrador na primeira pessoa, no início da obra. Logo após esta primeira narrativa, no entanto, o conflito volta a ser abordado, desta feita narrado do ponto de vista da família Viola (Giorgio, a mulher Teresa e as duas filhas do casal), que se encontra dentro de casa. A narrativa passa então ao terreno do pessoal, com Giorgio Viola individualizado, mostrado

dentro de sua hospedaria. Temos acesso a movimentos seus, a gestos e pensamentos:

“The old man, full of scorn for the populace, as your austere republican so often is, had disregarded the preliminary sounds of trouble. He went on that day as usual pottering about the *casa* in his slippers, muttering angrily to himself his contempt of the non-political nature of the riot, and shrugging his shoulders. In the end he was taken unawares by the out-rush of the rabble. It was too late then to remove his family, and, indeed, where could he have run to with the portly Signora Teresa and two little girls on that great plain? So, barricading every opening, the old man sat down sternly in the middle of the darkened café with an old shot-gun on his knees. His wife sat on another chair by his side, muttering pious invocations to all the saints of the calendar.”²⁹

Sua família é mostrada, e tomamos conhecimento de pensamentos e sentimentos, além de captarmos a angústia, apreensão e medo que sentem com relação ao desenrolar da revolta. Surgem aqui, então, personagens que conversam plenamente, numa cena de longa duração, com desenvolvimento gradual:

“[...] His two girls, the eldest fourteen, and the other two years younger, crouched on the sanded floor, on each side of the Signora Teresa, with their heads on their mother’s lap, both scared, but each in her own way, the dark-haired Linda indignant and angry, the fair Giselle, the younger, bewildered and resigned. The Padrona removed her arms, which embraced her daughters, for a moment to cross herself and wring her hands hurriedly. She moaned a little louder.

‘Oh! Gian’ Battista, why art thou not here? Oh! why art thou not here?’

She was not then invoking the saint himself, but calling upon Nostro, whose patron he was. And Giorgio, motionless on the chair by her side, would be provoked by these reproachful and distracted appeals.

‘Peace, woman! Where’s the sense of it? There’s his duty,’ he murmured in the dark; and she would retort, panting:

‘Eh! I have no patience. Duty! What of the woman who has been like a mother to him? I bent my knee to him this morning; don’t you go out, Gian’ Battista - stop in the house, Battistino - look at those two innocent children!’³⁰

A narrativa passa portanto do campo aberto para o interior de uma casa. Mas uma casa completamente fechada, barricada, e com as janelas trancadas. Se por um lado temos acesso próximo a pessoas, no caso as que ali se acham, e podemos dizer que a narrativa agora tenha descido ao nível do individual,

²⁹ N. p. 48

³⁰ N. p. 48-49

com a distância cênica bastante encurtada, por outro lado, todavia, não temos acesso visual ao que se passa fora da moradia, ao conflito e aos indivíduos da multidão. Tudo o que é mostrado do levante são o barulho do combate que se desenrola lá fora, gritos e tiros intercalados com intervalos de silêncio, o ruído dos passos das pessoas, o som da respiração de alguém que corre lá fora, sussurros, maquinações abafadas dos revoltosos para atear fogo à casa, som de disparos, som de correria. Mais uma vez, portanto, a insurreição não atinge uma conformação plena, percebendo-se uma insistência de Conrad em não mostrá-la:

“Bursts of great shouting rose and died away, like wild gusts of wind on the plain round the barricaded house; the fitful popping of shots grew louder above the yelling. Sometimes there were intervals of unaccountable stillness outside, and nothing could have been more gaily peaceful than the narrow bright lines of sunlight from the cracks in the shutters, ruled straight across the café over the disarranged chairs and tables to the wall opposite. Old Giorgio had chosen that bare, whitewashed room for a retreat. It had only one window, and its only door swung out upon the track of thick dust fenced by aloe hedges between the harbour and the town, where clumsy carts used to creak along behind slow yokes of oxen guided by boys on horseback.

In a pause of stillness Giorgio cocked his gun. The ominous sound wrung a low moan from the rigid figure of the woman sitting by his side. A sudden outbreak of defiant yelling quite near the house sank all at once to a confused murmur of growls. Somebody ran along; the loud catching of his breath was heard for an instant passing the door; there were hoarse mutters and footsteps near the wall; a shoulder rubbed against the shutter, effacing the bright lines of sunshine pencilled across the whole breadth of the room. Signora Teresa's arms thrown about the kneeling forms of her daughters embraced them closer with a convulsive pressure.

The mob, driven away from the Custom House, had broken up into several bands, retreating across the plain in the direction of the town. The subdued crash of irregular volleys fired in the distance was answered by faint yells far away. In the intervals the single shots ran feebly, and the low, long, white building blinded in every window seemed to be the centre of a turmoil widening in a great circle about its closed-up silence. But the cautious movements and whispers of a routed party seeking a momentary shelter behind the wall made the darkness of the room, striped by threads of quiet sunlight, alight with evil stealthy sounds. The Violas had them in their ears as though invisible ghosts hovering about their chairs had consulted in mutters as to the advisability of setting fire to this foreigners's *casa*.

It was trying to the nerves. Old Viola had risen slowly, gun in hand, irresolute, for he did not see how he could prevent them. Already

voices could be heard talking at the back. Signora Teresa was beside herself with terror.”³¹

O levante é então basicamente narrado três vezes em *Nostromo*, e em cada uma delas o ocultamento do epicentro da conflagração se torna patente. A primeira delas é feita em campo aberto, mas em linhas gerais e distanciadamente, pelo narrador em terceira pessoa e por Mitchell. A segunda, pelo narrador onisciente, narrando com proximidade, mas a partir de uma casa fechada, conforme verificamos: tudo a que se tem acesso são os sons da revolta, além do medo e angústia vividos pelos que se encontram ali dentro. E a terceira delas através de um narrador protagonista em primeira pessoa - o que vem a reduzir a amplitude de seu foco - narrando em forma de carta.

Observe-se que a primeira narrativa vinha sendo feita pelo narrador em campo aberto, e de longa distância. Quando decide-se a encurtar aquela distância, o faz no interior de uma casa barricada, tendo sido este um procedimento estratégico, a nível da narrativa, no sentido de obter-se um ocultamento. Da mesma forma, até o momento em que Martin Decoud conta a Mrs Gould sobre a derrota das tropas de Don Vincente Ribiera frente às tropas de Montero, a narrativa vinha sendo conduzida basicamente pelo narrador onisciente. Mas um pouco adiante deste ponto, no momento em que aquele narrador deveria abordar a eclosão e desenvolvimento da revolta popular em Sulaco, produz-se uma ruptura, dá-se um salto no tempo, e a narrativa do levante passa a ser feita por Decoud, o qual conta em sua carta sobre os incidentes ocorridos. Em ambos os casos produziu-se um estreitamento do ângulo de visão. Ambos os movimentos caracterizam-se por uma atitude de esquiwa e tomada de um ângulo indireto ou periférico.

De que maneira então a insurreição se mostra? Contrapusemos o texto de Conrad àquele de Tolstoy, e constatamos as ausências e faltas que ocorrem naquele primeiro, quanto a uma representação da realidade que se cumpra quanto à abrangência de captação. Se há elementos em falta, será preciso então que ofereça algo em troca, para compensar aquilo que omitiu, para que sua representação da realidade também se cumpra, embora a partir de outros parâmetros, e dentro de uma outra concepção artística e de mundo.

Neste sentido, examinemos o relato de Martin Decoud passo a passo, mais uma vez. Começamos pelo trecho inicial. A sentença *I am writing this to you, etc.*, através de um encadeamento de adverbiais (*by the light of a single candle, in a sort of inn, near de harbour*) e orações adjetivas reduzidas de participio (*kept by an Italian / called Viola / a protégé of Mrs Gould*), fornece de maneira bastante compacta e objetiva, informações precisas de ação, modo,

³¹ N. p. 50

lugar, identificação pessoal e de posse (*kept by an Italian called*), condição e relacionamento (*a protégé of*). Seu ritmo preciso, regular e compassado, é marcado pelos próprios encadeamentos sucessivos. Sua entonação, caracterizada por aquele ritmo, é de certeza e precisão, sendo descendente no final da sentença, imprimindo a esta um tom definitivo. Este ritmo compassado, esta entonação e este tom, estendem-se ao longo do restante do parágrafo. Colocam em evidência a lucidez da mente daquele que escreve, justamente quando frente a uma situação difícil; ressaltam sua aceitação daquela situação e coragem diante dela, bem como determinação. Quando associados ao conteúdo amplo da sentença - Martin Decoud, um homem rico, acostumado a viver em Paris com os pais e a irmã em uma casa elegante e em meio ao conforto, encontra-se a cerca de 9000 km de casa, em um ponto isolado, entre o porto e a cidade de Sulaco, em meio a um conflito, escrevendo à luz de uma única vela, e conforme se ficará sabendo mais adiante, em uma habitação rústica cujo chão é de areia - produzem um efeito bastante dramático. A sentença seguinte, *The whole building, etc.*, através do recurso coesivo da anáfora, retoma *inn*, da sentença anterior, e o expande. Consiste ela numa proposição principal (*The whole building is perfectly silent.*), a que se intercalou uma oração subordinada adjetiva explicativa (*which...may have been, etc.*). O ritmo deste último período se harmoniza com aquele do período precedente, e os conteúdos se complementam. Sua estruturação, com o início da proposição principal seguido de uma intercalação contendo uma oração subordinada adjetiva explicativa, seguida por sua vez do restante da proposição principal contendo a informação mais importante, é bastante característica dos textos de noticiários. Este tipo de construção é elegante e econômico, ao evitar a ruptura causada por duas orações justapostas, e ao fornecer num único movimento, duas (ou mais) informações a respeito do sujeito da oração principal, sendo ainda a mais importante delas adiada para o final, deixando desta forma o ouvinte ou leitor em suspense. O mesmo modelo se repete mais adiante em *...the missing President, Ribiera, who had disappeared after the battle of Sta Marta, has turned up here in Sulaco...* Se sintonizarmos o rádio em qualquer boletim de notícias da BBC de Londres, por exemplo, emitidos de hora em hora durante a maior parte do dia, ouviremos muitas vezes o ritmo da sentença acima em diversas outras sentenças com a mesma estruturação, e identificaremos seu modelo de construção (com exceção contudo da frase *for all I know*, que para este fim deve obviamente ser retirada). O emprego destes recursos confere dramaticidade ao relato.

De outra parte, o movimento iniciado com *It was not so quiet round here yesterday. We had an awful riot* (com a não utilização de uma conjunção subordinativa adverbial de causa que viria unir as duas sentenças justapostas em um único período composto por subordinação), seguido por "Its object, no

doubt, was loot, and that was defeated, [...] and you may believe that. I wrote out the cable myself. We have no Reuter's agency man here. I have also fired [...] Our object was to keep the Calle the la Constitución clear [...] That was yesterday.”, é fortemente paratático. Esta justaposição de orações, quase que sem a utilização do recurso de organização por subordinação, sem além disso valer-se de articuladores textuais (à exceção de *also*), e ao que se acrescenta o emprego, no caso específico em questão, de sentenças curtas como *It was not so quiet around here yesterday. / I wrote out the cable myself. / We have no Reuter's agency man here. / That was yesterday.*, caracteriza-se por blocos que vão se acrescentando acumulativamente, contendo cada um deles, em sequência, um novo elemento de informação, e que vão gradualmente compondo um texto cujo tom é bastante dramático. Atente-se também para a dramaticidade de *cablegram sent via San Francisco and New York last night, when the cables were still open*, pela menção às duas cidades importantes na escala mundial, pela amplitude do espaço projetado, não fosse por uma delas apenas, ainda mais pelo fato de cada uma estar situada em uma costa dos Estados Unidos, de *Reuter's agency*, pela menção a uma agência noticiosa (que neste contexto evoca aquela característica das agências de notícias, de cobrirem distúrbios, guerras e catástrofes, a partir dos mais distantes pontos do planeta) e de *silent/dark/fires/ guarding the railway/awful riot/sudden outbreak of the populace/loot/ destruction/fired against the mob/exodus of the ladies and children/ taken refuge on board a couple of cargo ships/missing president/disappeared/street fighting/enraged mob* por seu conteúdo extremamente preocupante.

O tom de noticiário, o conteúdo, o arranjo geral, o estilo, as circunstâncias em que foi escrita, fazem desta primeira parte da carta um despacho de correspondente de guerra. Acrescente-se ainda a este respeito, a título de afinidade, indícios como *cablegram sent via San Francisco and New York/Reuter's*, e o próprio fato de Martin Decoud ser um jornalista. E esta é uma forma através da qual a insurreição se configura: como um fato noticioso de impacto, transcrito em linhas gerais, ocorrido em um ponto distante do planeta, e que será lido com a atenção em suspense por alguém a milhares de quilômetros dali. E esta é também, em si mesma, uma compensação que o modelo oferece, pelo desvio que apresenta em relação à linearidade: uma maneira diversa de mostrar um determinado acontecimento, a partir de uma mudança de ângulo de abordagem, a qual por sua vez acarreta na utilização de um determinado estilo, produzindo uma carga dramática sensível, surgida a partir deste estilo e de um conteúdo que o acompanha.

Prossigamos em nossa análise, examinando agora o restante da parte do relato de Martin Decoud, transcrita ao início deste trabalho. Ao princípio deste trecho subsequente, Decoud narra em linhas gerais o início da insurreição e o

surgimento, dificuldades e posterior resgate do presidente. Conforme já verificamos, os rebeldes não são mostrados. As únicas imagens que deles temos são *the crowd on foot and on horseback, demonstrating on the Plaza and shying stones at the windows of the Intendencia. / the mob* e “a yelling knot of lepers”. Da mesma forma, *ignoble death* não nos conta precisa e abertamente o tipo de perigo que o presidente estava correndo, e nem *a mounted man apparently in difficulties* e *‘That’s a stranger. What is it they are doing to him?’*. O levante, então, conforme estamos vendo, apenas deixa-se vislumbrar pela metade, esporadicamente e à meia-luz, através de uma câmera que aponta mais para o lado, ao invés de abordar seu objeto frontal e panoramicamente. Ficasse a narrativa nestes termos e estaríamos diante de uma imperfeição ou falha. No entanto, os rebeldes de alguma forma se configuram. E a partir das ações de Nostromo e Decoud, pois conforme já verificamos, são os atos destes últimos que nos levam a inferir a presença daqueles. Nostromo e Decoud atuam então como sinalizadores, como espelhos, daquela presença que não se mostra. Os rebeldes não são mostrados, mas sua presença é sentida, e é isto que faz com que não estejamos diante de uma imperfeição ou simples lacuna, mas diante de uma mudança de traço estilístico, de uma mudança de forma de representação, que opta por fazer uma presença sentida, ao invés de mostrada. É isto que chamo de descentralização, de mudança de ponto de captação, ou de utilização de pontos estratégicos de tomada.

Quanto àquilo que oferece em troca pela perda sofrida devido à distorção em relação ao padrão linear, uma compensação é aquela constituída pelo próprio traço modificado, ou seja, pela mudança de traço de representação artística. O emprego de uma outra forma, que cumpre seus propósitos de maneira diferenciada e dentro de um padrão esteticamente coerente, e que por estas razões atinge o seu grau de beleza e atratividade. Em outras palavras, o ofertar de um novo padrão artístico, de uma nova forma de organização artística.

Uma outra compensação que este padrão alterado oferece, é o elemento emocional que o acompanha, composto pelos nossos sentimentos, nossa reação de certa surpresa e de certo choque, diante desta descentralização, diante destas lacunas supridas de outra maneira. Diante de uma distorção matizada ainda pelas presenças esporádicas e nuançadas das únicas imagens dos rebeldes, que apenas se deixam vislumbrar em meio a este padrão distorcido, em que a fala isolada de Nostromo, clara, nítida e pronunciada, marca um contraste que não faz que acentuar aquele desvio. Ainda neste mesmo sentido, os conteúdos pre-ocupantes das frases e sentença com relação ao presidente, principalmente da primeira frase e da fala de Nostromo, que sugerem um ato brutal qualquer contra ele, não têm seus limites claramente delimitados, permanecendo até certo ponto em aberto, o que vem a dar margem a especulações e a gerar inquietação, pois não sabemos exatamente o que se passa com o presidente.

Uma inquietação que do ponto de vista da representação artística e seus efeitos, vem a se acrescentar aos sentimentos de surpresa e choque decorrentes da distorção causada pelo meio de representação, bem como ao sentimento de admiração suscitado pelo estar-se diante de um novo estilo e de uma nova arte.

A própria maneira como este relato se insere no corpo da narrativa em seu todo, a maneira brusca com que surge, constitui-se também em um motivo de choque, em uma causa de inquietação e ansiedade. A narrativa havia sido interrompida logo após o término da conversa entre Martin Decoud e Mrs Gould, quando a voz de Martin Decoud chega aos ouvidos daquela mulher, no momento em que, de saída, ele passava pelo pátio da Casa Gould³². Dizia ele então a Basílio, em voz alta, que havia encontrado o leque de Antonia, tendo assim o problema que o teria trazido até ali sido resolvido. Encerra-se assim aquele capítulo. Ao iniciar-se o novo, porém, após uma breve introdução, nos deparamos com o relato, sem que aquela introdução o tivesse em absoluto renunciado em toda a sua extensão. À medida em que o vamos lendo vamos nos dando conta de que ocorreu uma revolta popular, e de que houve um salto no tempo. Mais ainda, esta revolta popular já foi, pelo menos temporariamente, debelada. O que quer que tenha ocorrido entre a saída de Martin Decoud da Casa Gould, e o momento em que o levante teve início, não nos é dado conhecimento. E nem somos informados de quantos dias se passaram; apenas inferimos a partir de alguns dados, que foram uns poucos dias. Toda esta incerteza, o inesperado daquela narrativa, a mudança brusca e inesperada de narrador, produzem um choque, e causam inquietação e ansiedade. O que vem a se constituir em um outro componente a reforçar os efeitos intensos de ordem emocional provocados por aquela narrativa em si mesma, reforçando assim a compensação mencionada anteriormente.

Prosseguindo ainda no exame do restante do relato de Martin Decoud, examinemos a passagem do Amarilla Club, que vem em seguida à narrativa do resgate do presidente. A impressão que ela nos passa é forte. A parataxe iniciada a partir de *They were already firing from the windows. There were little heaps of cartridges lying about on the open card-tables. I remember a couple of overturned chairs, some bottles rolling on the floor amongst the packs of cards/* e depois retomada com *Most of the young men had spent the night at the club in the expectation of some such disturbance. In two of the candle-bra, on the consoles, the candles were burning down in their sockets. I noticed also one of the club servants/* imprime um ritmo dramático à passagem, através do acúmulo de informações e impressões justapostas, ao invés de organizadas logicamente pela subordinação, e ao mesmo tempo passando ao leitor a impressão da velocidade e precipitação com que as coisas iam acontecen-

³² N. p.205

do; o uso da anáfora em *I noticed also...* e *I have a vague recollection...* com a ruptura em *But I remember distinctly...*, o que por sua vez vem a salientar e a reforçar a anáfora, intensifica a dramaticidade da passagem, juntamente com a impressão de precipitação e vertiginosidade transmitidas. Este trecho é todo ele um retrato do funcionamento da mente de Martin Decoud naquele momento em que lá se encontrava tomando parte no combate, e que mais tarde o relata. Nos dá uma idéia de seu estado emocional naquele momento.ⁱⁱⁱ

As imagens suscitadas por *little heaps of cartridges lying on the open card-tables / a couple of overturned chairs / some bottles rolling on the floor / amongst the packets of cards scattered suddenly / as the caballeros rose from their game to open fire upon the mob*, são de um realismo brutal, tanto pelo potencial de violência contido naquelas pequenas pilhas de cartuchos sobre as mesas de jogo, quanto pelo movimento brusco pressuposto pelas duas cadeiras reviradas, pelas garrafas rolando pelo chão por entre as cartas subitamente espalhadas quando os membros do clube se levantaram para abrir fogo contra os insurretos. Podemos reconstituir vivamente em nossa imaginação a cena dos homens se levantando bruscamente - veja-se que Conrad não nos apresenta esta cena -, a ponto de revirar as cadeiras, arremessando as cartas de jogo ao chão e derrubando as garrafas que começaram a rolar, para em seguida atirar contra a multidão, que a julgar pela rapidez com que estes gestos certamente devem ter sido executados, atacou repentinamente; *bottles rolling e the candles were burning down in their sockets*, através das imagens muito vivas suscitadas pelo seu conteúdo, e pela idéia de movimento, presentificam a cena narrada. A impessoalidade de *little heaps of cartridges lying about on the open card-tables*, a evidência conferida a *cartridges, card-tables, chairs, bottles, packs of cards, candelabra, consoles, candles*, o fato de termos que reconstituir a cena em que os homens se levantam das cadeiras para atirar na multidão, sem que contudo tenhamos tido acesso direto a esta cena - o que vem a marcar uma falta, suprida pelas indicações que nos proporcionam a possibilidade de imaginarmos o que ocorreu - transmitem uma impressão de distanciamento do elemento humano e de seus sentimentos, além de uma impressão de ausência, vazio e solidão. A lembrança vaga da fala de Don Jaime (*I have a vague recollection of Don Jaime assuring me hastily that...*) também produz um efeito de distanciamento do elemento humano, ao situar a passagem em um plano longínquo, quase evanescente.

Não chegamos a ver o que ocorreu no clube, nem temos notícia do que aconteceu com seus membros, mas podemos deduzir que a ação ali foi intensa, conforme observei acima, e também conforme nos dá a entender a sentença *As I came out to sit with Nostromo on the cathedral steps the club was busy considering a proper reply in the principal room, littered with exploded cartridges, with a lot of broken glass, blood smears, candlesticks, and all sorts of*

wreckage on the floor.³³, em que *blood smears* é uma indicação de que houve ali feridos ou talvez mortos, assim como *all sorts of wreckages on the floor* indica que houve ação intensa ali dentro. Há na sentença um silêncio a este respeito, um silêncio agonizante, por oferecer margem a especulações. A mera apresentação de indícios evidentes de que algo terrível tenha ocorrido, não seguida de maiores explicações, conforme é o caso em questão, ou então, em outros casos, a revelação de algo terrível através de uma mensagem curta, lacônica, não acompanhada de maiores esclarecimentos, é de um impacto contundente.

Todas as emoções suscitadas pela narrativa do combate no Amarilla Club, toda a força do texto, todos os seus efeitos, são a contrapartida ofertada para suprir a perda resultante da não-utilização de um processo linear, panorâmico e abrangente de representação. Assim como o seu próprio constituir-se como um padrão divergente, produto de uma tomada de posição a partir de uma concepção estética, e que lhe confere portanto um padrão artístico, um estilo, também acha-se incluído naquela contrapartida.

Conrad, recaptulando, não aponta sua câmera diretamente para o levante. Constrói sua narrativa a partir de pontos de tomada periféricos, que captam reflexos do centro, que desta maneira se deixa intuir. Neste sentido, a passagem a seguir, encontrada mais à frente no relato de Decoud, numa parte não transcrita por mim, fornece uma boa medida da intensidade, seriedade e violência da revolta, captada assim, de modo indireto:

“[...] I was ready to sleep, but when I got as far as the Casa Gould I found the patio full of wounded laid out on straw. Lights were burning, and in that enclosed courtyard on that hot night a faint odour of chloroform and blood hung about. At one end Dr Monygham, the doctor of the mine, was dressing the wounds; at the other, near the stairs, Father Corbelán, kneeling, listened to the confession of a dying cargador. Mrs Gould was walking about through these shambles with a large bottle in one hand and a lot of cotton wool in the other. She just looked at me and never even winked. Her camerista was following her, and also holding a bottle, and sobbing gently to herself.

I busied myself for some time in fetching water from the cistern for the wounded. Afterwards I wandered upstairs, meeting some of the first ladies of Sulaco, paler than I had ever seen them before, with bandages over their arms. Not all of them had fled to the ships.”³⁴

Cumprida a mesma função a narrativa de cenários de destruição abaixo, também pertencente à carta:

³³ N. p.208

³⁴ N. p.213

“A fire of broken furniture out of the Intendencia saloons, mostly gilt, was burning on the Plaza, in a high flame swaying right upon the statue of Charles IV. The dead body of a man was lying on the steps of the pedestal, his arms thrown wide open, and his sombrero covering his face - the attention of some friend, perhaps. The light of the flame touched the foliage of the first trees on the Alameda, and played on the end of a side-street near by, blocked up by a jumble of ox-carts and dead bullocks. Sitting on one of the carcasses, a *lepero*, muffled up, smoked a cigarette. It was a truce, you understand. The only other living being on the Plaza besides ourselves was a *cargador* walking to and fro, with a long, bare knife in his hand, like a sentry before the Arcades, where his friends were sleeping. And the only other spot of light in the dark town were the lighted windows of the club, at the corner of the Calle.”³⁵

Portanto, acha-se incluído também naquela contrapartida a que estávamos nos referindo, o organizar-se coerentemente de todas as partes e indícios esparsos apresentados pela narrativa e que a compõem, o qual permite o sentir-se a presença daquilo que ali não é mostrado frontalmente.

Conrad, através de uma alternância entre conteúdos abertos e conteúdos delimitados, vazios, presenças e ocultamentos, gradação de presentificação, silêncios, e arranjo textual, opera a nível do significante uma distorção em relação à linearidade, marcada pela descentralização do objeto de representação a partir de abordagens periféricas, visando captar desta maneira aquele objeto, juntamente com os sentimentos que o acompanham, no caso em questão, a ansiedade, a dramaticidade, a brutalidade, frieza e distanciamento do elemento humano, presentes em um conflito armado.

Ainda quanto à distorção em relação à linearidade, observe-se que a primeira narrativa da revolta, conforme já comentei, ocorre logo ao início de *Nostromo*. Pouco mais adiante, dá-se um *flashback*, e volta-se ao tempo em que Don Vincente Ribiera, recém-empossado, visita Sulaco, quando há então o jantar a bordo do navio da O.S.N. Ocorre em seguida um novo *flashback* em relação ao anterior, e volta-se ao tempo em que o pai de Charles Gould havia sido obrigado a aceitar a concessão de exploração da mina de prata. Seguem-se os eventos envolvendo os estudos de Charles Gould, seu casamento e ida para Sulaco após a morte do pai, a obtenção de financiamento e reconstrução da planta da mina e sua exploração bem sucedida, e a ascensão do ribierismo. Volta-se então ao plano do primeiro *flashback*, ao jantar a bordo do navio, e a seguir passa-se à revolta monterista e aos incidentes dela decorrentes, aproximando-se a narrativa, mais e mais, do plano temporal que compreende a primeira narrativa do levante. Culmina com o momento em que Decoud escreve seu relato, no Albergio d'Italia Una, com uma diferença de horas adiante do

³⁵ N. p. 208

momento difícil passado por Giorgio Viola e sua família, ali naquele mesmo local, quando então sua casa encontrava-se cercada por rebeldes que chegaram a pensar em incendiá-la. Volta-se assim a um ponto de partida. Este procedimento imprime a *Nostromo* um cunho circular.

Neste sentido, a rigor, o levante é narrado cinco vezes, e não unicamente três, se levarmos em conta duas outras narrativas que ocorrem posteriormente em relação àquela do relato de Decoud. A primeira delas ocorre quando Decoud, juntamente com Nostromo, encontra-se a bordo do barco que transporta o carregamento de prata que, de acordo com seus planos, será utilizado para financiar uma contra-revolta, visando a derrotar os monteristas. Em um dado momento, os dois deparam-se com um clandestino a bordo, o comerciante Hirsch. É feita então, pelo narrador, uma rápida recapitulação dos momentos passados por Hirsch até antes de embarcar, quando, para se proteger, resolve esconder-se naquele barco que, sem que soubesse, pouco depois partiria com o carregamento de prata. Esta recapitulação faz uma retomada de alguns lances restritos da revolta, não narrados anteriormente, ao contar a fuga precipitada de Hirsch, que se achava hospedado na casa do comerciante Anzani, tendo ido parar no arruinado convento franciscano, onde ficou o dia todo, tendo à noite, após alguns incidentes, conseguido chegar ao porto e esconder-se no barco ali ancorado.

A segunda delas se dá quando o narrador retoma a questão dos acertos entre Padre Corbelán e Hernandez, o bandido, visando a um perdão, e à incorporação deste último no exército, juntamente com seu bando. Transcrevo o trecho, a seguir:

“Father Corbelán’s efforts in the cause of that most pious robber had not been altogether fruitless. The political chief of Sulaco had yielded at the last moment to the urgent entreaties of the priest, had signed a provisional nomination appointing Hernandez a general, and calling upon him officially in this new capacity to preserve the order in the town. The fact is that the political chief, seeing the situation desperate, did not care what he signed. It was the last official document he signed before he left the palace of the Intendencia for the refuge of the O.S.N. Company’s office. But even had he meant his act to be effective it was already too late. The riot which he feared and expected broke out in less than an hour after Father Corbelán had left him. Indeed, Father Corbelán, who had appointed a meeting with Nostromo in the Dominican Convent, where he had his residence in one of the cells, never managed to reach the place. From the Intendencia he had gone straight on to the Avellanos’s house to tell his brother-in-law, and though he stayed there no more than half an hour he had found himself cut off from his ascetic abode. Nostromo, after waiting there for some time, watching uneasily the increasing uproar in the street, had made his way to the offices of the *Porvenir*, and stayed there till

daylight, as Decoud had mentioned in the letter to his sister. Thus the Capataz, instead of riding towards the Los Hatos woods as bearer of Hernandez's nomination, had remained in town to save the life of the President-Dictator, to assist in repressing the outbreak of the mob, and at last to sail out with the silver of the mine."³⁶

No plano temporal da narrativa principal, quando surge este trecho, o barco que transporta Martin Decoud, Nostromo e o carregamento de prata, juntamente com Hirsch, já foi abalroado pelo navio que transporta Sotillo e sua tropa. Os dois primeiros já desembarcaram a prata na ilha Grande Isabel, Nostromo já deixou a ilha e pôs o barco cargueiro a pique, tendo a seguir nadado em direção à praia, onde chegou. Sotillo já desembarcou com seus soldados em Sulaco. O capitão Mitchell e o doutor Monygham já foram aprisionados e interrogados. Giorgio Viola e o engenheiro chefe da ferrovia também já foram presos e serão soltos logo após. Teresa Viola já está morta. Trata-se de um *flashback* já distanciado, então. Isto para que se tenha uma idéia da amplitude do curso de retomada.

Estas duas últimas passagens acrescentam-se então às outras três, recuperando instantes e reforçando o cunho circular que é impresso a uma parcela da matéria narrada. Como índices deste retornar a um determinado ponto, podemos pensar por exemplo na narrativa da chegada do presidente a Sulaco em meio aos choques de rua, feita na primeira narrativa e na carta de Decoud; ou quando aquele é salvo por Nostromo, contada na primeira narrativa, na carta, e mencionada no trecho acima. Ou o palácio da Intendência, que aparece nas três passagens, sendo seu apedrejamento mencionado nas duas primeiras. Ou a própria presença de Nostromo e seu deslocar-se, narrados nas três passagens. Isto vem a conferir também um caráter de interligação e entrelaçamento à obra.

Igualmente com relação aos demais fatores mais anteriormente comentados, constituem-se estas cinco narrativas da revolta em cinco pontos também estratégicos de captação da mesma. Estratégicos, pois a partir de um particular posicionamento de cada um deles, conseguem captar indícios e partes, de cuja confluência e intersecção emerge um objeto representado, o qual por sua vez, difere e visa a uma substituição daquele objeto obtido a partir de, no geral, uma única câmera, bastante potente, que aponta frontalmente para o objeto de representação.

³⁶ N. p.301-302

A MINA DE PRATA

Analisamos a maneira pela qual o levante popular ocorrido em Sulaco é narrado por Conrad, e levantamos alguns traços marcantes que compõem e caracterizam a narrativa daquele evento. Examinemos agora os procedimentos por ele empregados para narrar a mina de prata, elemento este de importância fundamental na trama de *Nostromo*.

Com efeito, o eixo central de *Nostromo* consiste basicamente na reativação e consolidação da mina de prata, na ascensão do partido ribierista com suporte financeiro a partir da empresa que é a mina de prata, na revolta monterista seguida da contra-revolta vitoriosa por parte da facção que apóia o ribierismo, o que vem a culminar na separação e independência da República Ocidental, sempre respaldada pela mina de San Tomé. Este o eixo central de *Nostromo*, situado em um meio fortemente marcado por um passado histórico carregado, cujas forças viciosas estão sempre presentes. Todos os personagens são arrastados de uma forma ou de outra neste movimento de forças e contraforças históricas, sem deixar de manter, é bem verdade, cada um deles, e indissoluvelmente, sua própria individualidade e destino, ao mesmo tempo em que compõem o movimento e até certo ponto o transformam ou alteram trechos de seu percurso, permanecendo este no entanto, todos os fatores levados em conta, subordinado a um efeito global dominante e direcionador, calcado em torno do fator aglutinante que é a Mina de San Tomé. Sem a mina de prata não teria havido trama.

De que maneira então é ela narrada, de que maneira vem a configurar-se? A primeira aproximação mais direta à mina de San Tomé, é feita através da rememoração de sua história por Mrs Gould. Não ganha ela então limites ou contornos que a identifiquem enquanto objeto que possua uma existência física palpável, com suas construções e espaço ocupado. É apresentada como um objeto distante no tempo, desativada, considerada do ponto de vista de seu potencial e viabilidade de exploração, da importância do método utilizado para a exploração, da aura e reputação terríveis por ter-se tristemente caracterizado como uma fonte de sofrimento e mortes, presa além disso das investidas do exército, à caça de recrutas forçados por entre seu contingente de mineiros, e do espólio e do confisco sangüinário por parte do governo corrupto:

“Mrs Gould knew the history of the San Tomé mine. Worked in the early days mostly by means of lashes on the backs of slaves, its yield had been paid for in its own weight of human bones. Whole tribes of Indians had perished in the exploitation; and then the mine was abandoned, since with this primitive method it had ceased to make a profitable return, no matter how many corpses were thrown into its maw. Then it became forgotten. It was rediscovered after the War of Independence. An English company obtained the right to work it, and found so rich a vein that neither the exactions of successive governments, nor the periodical raids of re-

cruiting officers upon the population of paid miners they had created, could discourage their perseverance. But in the end, during the long turmoil of *pronunciamientos* that followed the death of the famous Guzman Bento, the native miners, incited to revolt by the emissaries sent out from the capital, had risen upon their English chiefs and murdered them to a man. The decree of confiscation which appeared immediately afterwards in the *Diario Oficial*, published in Sta Marta [...]”³⁷

Mais à frente, porém, a mina ganha existência física, sob a forma de ruínas, como uma planta abandonada cuja concessão fora forçadamente outorgada ao Sr Gould pai, um comerciante abastado que no entanto nada entendia de exploração de minérios, mas que desta maneira viu-se obrigado a pagar os cinco anos de *royalties* retroativos calculados sobre a produção estimada de prata. É uma das poucas vezes em que o espaço físico da mina é mostrado, embora não diretamente, mas tal como se afigurava na evocação mental do Sr Gould, tal como se afigurava na visão que o assaltava antes de dormir e que provocava sua insônia, compondo um cenário desolado em que é patente a absoluta ausência do elemento humano. Apresenta-se ela aqui, novamente, dotada de uma aura profundamente negativa, pela forma com que havia sido impingida ao Sr Gould pai, que dela tentou inutilmente desembarassar-se de todas as formas, acabando mais tarde por morrer de desgosto, quase que totalmente arruinado:

“Mr Gould, senior, defended himself from this fatal favour with many arguments and entreaties, but without success. He knew nothing of mining; he had no means to put his concession on the European market; the mine as a working concern did not exist. The buildings had been burst down, the mining plant had been destroyed, the mining population had disappeared from the neighbourhood years and years ago; the very road had vanished under a flood of tropical vegetation as effectually as if swallowed by the sea; and the main gallery had fallen in within a hundred yards from the entrance. It was no longer an abandoned mine; it was a wild, inaccessible, and rocky gorge of the Sierra, where vestiges of charred timber, some heaps of smashed bricks, and a few shapeless pieces of rusty iron could have been found under the matted mass of thorny creepers covering the ground. Mr Gould, senior, did not desire the perpetual possession of that desolate locality; in fact, the mere vision of it arising before his mind in the still watches of the night had the power to exasperate him into hours of hot and agitated insomnia.”³⁸

Quando se chega à etapa dos trabalhos de reconstrução da mina de San Tomé, dirigidos por Charles Gould, que retornara a Sulaco após a morte do pai, disposto a explorar de fato a concessão, estes não são mostrados, apenas

³⁷ N. p. 75

³⁸ N. p. 77

mencionados ligeiramente através da lembrança de Mrs Gould, num trecho curto que alude à preparação do terreno, à abertura de caminhos, e à construção do primeiro barracão. O trecho engloba também uma rápida referência ao processo de extração e lingoteamento, sendo mencionado o primeiro carregamento de minério, transportado por vagão e vertido sobre calhas, rolando então até uma bateria de quinze trituradores; alude-se também ao primeiro lingote a sair do molde.³⁹ Todos estes fatores e eventos são mencionados, sem serem mostrados ou presentificados através de uma narrativa mais próxima e mais pormenorizada.

Da mesma forma, o interior da mina de prata não é mostrado, e nem os mineiros em atividade, operando o maquinário e os dispositivos, no desenvolvimento do processo de extração, transporte, movimentação, manuseio, e lingoteamento da prata, e nem são mostrados percorrendo os túneis. A rotina da mina não é mostrada do ponto de vista dos que nela trabalham, e tampouco as relações humanas que ali se desenvolvem são mostradas, ou o que aqueles indivíduos pensam ou sentem. Os mineiros não são individualizados.

Veja-se a passagem a seguir, em que é mostrada uma troca de turnos. Através da alusão às picaretas, às lâmpadas de mineração, aos vagões, aos mineiros encarregados do selecionamento do minério, àqueles encarregados da fragmentação do mesmo, às calhas de rolagem, aos trituradores movidos por turbinas hidráulicas, é possível inferir-se o processo de extração e preparação para o lingoteamento. Observe-se que a cena cobre um instante em que a mina não se encontra em atividade, justamente pela troca de turnos, e que não ocorre uma individualização dos mineiros, que aguardam frente ao túnel principal:

“Even when the number of the miners alone rose to over six hundred he seemed to know each of them individually, all the innumerable Josés, Manuels, Ignacios, from the villages *primero - segundo - or tercero* (there were three mining villages) under his government. He could distinguish them not only by their flat, joyless faces, which to Mrs Gould looked all alike, as if run into the same ancestral mould of suffering and patience, but apparently also by the infinitely graduated shades of reddish-brown, of blackish-brown, of coppery-brown backs, as the two shifts, stripped to linen drawers and leather skull-caps, mingled together with a confusion of naked limbs, of shouldered picks, swinging lamps, in a great shuffle of sandalled feet on the open plateau before the entrance of the main tunnel. It was a time of pause. The Indian boys leaned idly against the long line of little cradle wagons standing empty; the screeners and ore-breakers squatted on their heels smoking long cigars; the great wooden shoots slanting over the edge of the tunnel plateau were silent; and only the ceaseless, violent rush of water in the open flumes could be heard, murmuring fiercely, with the splash and rumble of revolving turbine-

³⁹ N. p.116-117

wheels, and the thudding march of the stamps pounding to powder the treasure rock on the plateau below. The heads of gangs, distinguished by brass medals hanging on their bare breasts, marshalled their squads; and at last the mountain would swallow one half of the silent crowd, while the other half would move off in long files moving down the zigzag paths leading to the bottom of the gorge. It was deep; and, far below, a thread of vegetation winding between the blazing rock faces resembled a slender green cord, in which three lumpy knots of banana patches, palm -leaf ro-ots, and shady trees marked the Village One, Village Two, Village Three, housing the miners of the Gould Concession.⁴⁰

É esta a única cena a mostrar de fato a mina de San Tomé com maior proximidade. Igualmente, ela é mostrada em operação apenas distanciadamente, como o faz o trecho adiante, narrado do ponto de vista de Don Pepe, que se encontra nas imediações e que ouve o ruído estrondoso do minério rolando ao longo das calhas, do ponto de vista do *posadero* em Rincón, que se encontra a uma grande distância, e que ouve o barulho a duras penas, somente nas noites calmas, e do ponto de vista de Charles Gould, que, nas proximidades de Rincón, aproxima-se a cavalo:

“Don Pepe would stand still for a moment with the two motionless *serenos* before him, and, abruptly, high up on the sheer face of the mountain, dotted with single torches, like dots of fire fallen from the two great blazing clusters of lights above, the ore shoots would begin to rattle. The great clattering, shuffling noise, gathering speed and weight, would be caught up by the walls of the gorge, and sent upon the plain in a growl of thunder. The *posadero* in Rincón swore that on calm nights, by listening intently, he could catch the sound in his doorway as of a storm in the mountains.

To Charles Gould’s fancy it seemed that the sound must reach the uttermost limits of the province. Riding at night towards the mine, it would meet him at the edge of a little wood just beyond Rincón. There was no mistaking the growling mutter of the mountain pouring its stream of treasure under the stamps; and it came to his heart with the peculiar force of a proclamation thundered forth over the land and the marvellousness of an accomplished fact fulfilling an audacious desire. [...]”⁴¹

Neste sentido, da mina ser mostrada em atividade apenas de longe, observe-se ainda o trecho a seguir:

“Through good and evil report in the varying fortune of that struggle which Don José had characterized in the phrase, ‘the fate of national honesty trembles in the balance’, the Gould Concession, ‘*Imperium in*

⁴⁰ N. p.112
⁴¹ N. p.115

Imperio’, had gone on working; the square mountain had gone on pouring its treasure down the wooden shoots to the unresting batteries of stamps; the lights of San Tomé had twinkled night after night upon the great, limitless shadow of the Campo; every three months the silver escort had gone down to the sea as if neither the war nor its consequences could ever affect the ancient Occidental State secluded beyond its high barrier of the Cordillera.”⁴²

Verifica-se então, com relação à mina de prata, a mesma ocorrência de um vazio, tal como havia sido o caso com a narrativa do levante em Sulaco. Assim como ocorrera com a revolta popular, a mina de San Tomé também não adquire uma existência física mais palpável, dentro de limites ficcionais, presentificada e apresentada mais pormenorizadamente. Podemos dizer que haja, tal como ocorrera com o levante, conforme comentei anteriormente, uma insistência de Conrad em não mostrá-la. Não temos acesso ao seu interior, não percorremos os seus túneis, não observamos seu maquinário a funcionar, não nos deparamos com aqueles que ali trabalham e nem com seus relacionamentos e com seus dramas humanos. Não temos acesso nem ao seu exterior, a partir de uma proximidade maior, a não ser no trecho transcrito mais acima.

Observe-se a que distância encontra-se esta forma de narrar a mina de San Tomé, daquela empregada pelo naturalismo. Assim como estabeleci uma breve comparação entre o texto de Conrad e aquele de Tolstoy quando por ocasião da análise da narrativa da revolta popular, contraponho agora à narrativa da mina de prata um curto trecho, escolhido rapidamente e ao acaso, retirado do *Germinál*⁴³ de Zola, envolvendo uma cena de descida ao interior da mina de carvão. A maneira pela qual ali naquele texto os elementos, os lances e eventos são pormenorizadamente nomeados e situados, a maneira pela qual a cena atinge presentificação, com seres humanos que conversam, sentem e pensam, ganhando uma individualidade, é evidente, dispensando comentários. Embora seja aquele um romance especificamente centrado em uma mina de carvão, ao passo que *Nostramo* é um romance que abrange uma república, e não especificamente uma mina de prata, julgo a comparação válida, na medida em que contrapõe duas formas distintas de representação da realidade, uma delas, a de Zola, linear, com seus itens organicamente distribuídos, nomeados, compartimentados; a outra, de Conrad, não-linear, matizada, nuançada, multi-direcionada. Servirá o trecho de Zola como um parâmetro fixo, ao qual será contraposto aquele de Conrad, para que se verifique as distorções apresentadas pelo texto deste último, apontadas anteriormente:

⁴² N. p.139

⁴³ ZOLA, Émile - *Germinál*. Paris, Le Livre de Poche, 1964.

“- Celui-ci a quatre mètres de diamètre, continuait Maheu, pour l'instruire. Le cuvelage aurait bon besoin d'être refait, car l'eau filtre de tous côtés... Tenez! nous arrivons au niveau, entendez-vous?

Étienne se demandait justement quel était ce bruit d'averse. Quelques grosses gouttes avaient d'abord sonné sur le toit de la cage, comme au début d'une ondée; et, maintenant, la pluie augmentait, ruisselait, se changeait en un véritable déluge. Sans doute, la toiture était trouée, car un filet d'eau, coulant sur son épaule, le trempait jusqu'à la chair. Le froid devenait glacial, on enfonçait dans une humidité noire, lorsqu'on traversa un rapide éblouissement, la vision d'une caverne où des hommes s'agitaient, à la lueur d'un éclair. Déjà, on retombait au néant.

Maheu disait:

- C'est le premier accrochage. Nous sommes à trois cent vingt mètres.. Regardez la vitesse.

Levant sa lampe, il éclaira un madrier des guides, qui filait ainsi qu'un rail sous un train lancé à toute vapeur; et, au-delà, on ne voyait toujours rien. Trois autres accrochages passèrent, dans un envollement de clartés. La pluie assourdissante battait les ténèbres.

- Comme c'est profond! murmura Étienne.

Cette chute devait durer depuis des heures. Il souffrait de la fausse position qu'il avait prise, n'osant bouger, torturé surtout par le coude de Catherine. Elle ne prononçait pas un mot, il la sentait seulement contre lui, qui le réchauffait. Lorsque la cage, enfin, s'arrêta au fond, à cinq cent cinquante-quatre mètres, il s'étonna d'apprendre que la descente avait duré juste une minute. Mais le bruit des verrous qui se fixaient, la sensation sous lui de cette solidité, l'égaya brusquement; et ce fut en plaisantant qu'il tutoya Catherine.⁴⁴

Não é através daquele mostrar distanciado que a mina de San Tomé adquire uma existência marcante, significativa e expressiva, e uma presença forte em *Nostromo*. Esta presença, este grau de existência e significação, são atingidos indiretamente, não a partir da presença ostensiva da mina ou da narrativa daquilo que ocorre em seu interior, mas por intermédio de um processo que narra sua forte repercussão em Costaguana, como um empreendimento bem sucedido. Um processo que frequente e intermitentemente alude às transformações ocorridas naquela sociedade após o advento da mina de prata, à grande influência e ao sucesso da mina em si. Estas constantes alusões, segundo um modelo que lembra, e muito, aquele empregado pela mídia na promoção de produtos e empresas, constituem-se em um verdadeiro trabalho de *marketing*, que chega a fazer com que a mina de prata adquira uma existência certa, e próxima, sem que com ela tenhamos um contato direto.

Menciona-se assim a transformação ocorrida com a indumentária das massas em dias de festa, na praça, onde muitos indivíduos vestindo ponchos

⁴⁴ *Id.*, *ibid.*, p.34-35

brancos com listas verdes, mineiros da mina de San Tomé, se encontravam, portando chapéus brancos providos de bandas verdes - artigos de boa qualidade comprados a preço de custo no armazém da administração. Ressalta-se o fato de que com aquelas roupas eles tornavam-se mais respeitados pela polícia, e de que corriam um risco muito menor de serem recrutados à força pelo exército, o que sugere a boa organização da mina de San Tomé, juntamente com um bom conceito e respeito obtidos junto às autoridades sempre inclinadas a abusos e desmandos. Ou quando se refere à importante instituição em que haveria de tornar-se a mina de San Tomé, ponto central de tudo o que demandasse ordem e estabilidade para existir, à boa organização ali reinante, à segurança que oferecia à sua população de mineiros, graças ao contingente paramilitar de que dispunha para sua defesa. Ou ao aludir-se ao comentário de um homem importante de Sta Marta, que havia dito que as autoridades de Sulaco haviam na realidade se transformado de funcionários do governo em funcionários da concessão de Charles Gould. Da mesma forma quando se afirma que o advento da mina de prata veio a alterar o quadro desfavorável para os políticos corruptos de Sta Marta, que após o período de guerras civis, a tirania de Guzman Bento e as disputas que irromperam quando a ditadura daquele último havia chegado ao fim, com todos os empreendimentos em Costaguana aniquilados, tinham visto o espólio por eles a ser conquistado ir diminuindo cada vez mais. Pois para manter a mina em atividade, Charles Gould teve de resignar-se a pagar suborno a um contingente de políticos e funcionários governamentais desonestos, a tal ponto que a mina de San Tomé passou a ter uma folha de pagamentos extra-oficial, Sulaco tendo passado então a ser considerada como uma espécie de prêmio a coroar uma carreira política, com os políticos influentes de Sta Marta reservando os postos no antigo Estado Ocidental para seus familiares, amigos e correligionários. Quando se afirma que a Província Ocidental era a província dos salários altos, que o posto de Coletor de Impostos de Sulaco abria as portas para o ministério das finanças, que a Província Ocidental era considerada território seguro pelos círculos de negócios da República, principalmente se o relacionamento com a administração da mina fosse bom, e que Charles Gould passara a ser conhecido como o "O Rei de Sulaco". Ou ainda quando se afirma que interesses materiais e iniciativas dos mais variados tipos, desde que respaldados pela mina de San Tomé, acabavam pouco a pouco por desenvolver-se, naquela parte da república.⁴⁵

O mesmo vazio verificado quando da narrativa da mina de prata, observa-se quando da narrativa dos conhecimentos de mineração de Charles Gould e de sua competência empresarial, bem como dos atributos que conferem a este personagem uma personalidade grandiosa. Conrad logra criar em *Nostramo*

⁴⁵ N. p.124

este personagem extremamente inteligente e competente, sem contudo mostrá-lo diretamente no exercício daquelas qualidades que lhe conferem uma força tremenda.

Charles Gould não é mostrado uma única vez sequer trabalhando na mina de prata, embora saibamos que ele ali se encontra quase que o tempo todo. Ora diz-se que Gould encontra-se na mina de San Tomé, ora diz-se que ele acabou de chegar de lá, ou que para lá vai dirigir-se (atente-se ainda para o fato de que este é outro fator que confere existência à mina de prata):

“Basilio, standing aside against the wall, said in a soft tone to the passing ladies, “The Señor Administrador [Charles Gould] is just back from the mountain.”⁴⁶

“Charles Gould was not present at the anxious and patriotic send-off. It was not his part to see the soldiers embark. It was neither his part, nor his inclination, nor his policy. His part, his inclination, and his policy were united in one endeavour to keep unchecked the flow of treasure he had started single-handed from the re-opened scar in the flank of the mountain. [...]”⁴⁷

“On seeing Charles Gould step into the *sala* he would nod provisionally and go on to the end of the oratorical period. Only then he would say:

‘Carlos, my friend, you have ridden from San Tomé in the heat of the day. Always the true English activity. No? What?’”⁴⁸

“[...] I suppose you are going back to the mine before the morning?’

‘At midnight,’ said Charles Gould. ‘We are bringing down the silver tomorrow. Then I shall take three whole days off in town with you.’”⁴⁹

Jamais no entanto é mostrado no interior da mina, supervisionando os trabalhos, analisando o desempenho das máquinas e dos mineiros, atuando no meio físico ou no plano administrativo. Não é mostrado resolvendo um único problema de mineração sequer, ou ocupado com algum problema mecânico das máquinas, ou envolvido com cálculos e planejamentos de produção, com custos ou orçamentos. Seu escritório na mina não é sequer descrito, nem mesmo ligeiramente.

De seu conhecimento técnico temos, objetivamente, que decidiu tornar-se engenheiro de minas, e que visitou minas na Alemanha, Espanha e em Cor-

⁴⁶ N. p. 169

⁴⁷ N. p. 149

⁴⁸ N. p. 74

⁴⁹ N. p. 194

nwall, interessando-se além disso, profundamente, por minas abandonadas - o que já vem a ser uma indicação do caráter previdente da personagem, e que vem também a reforçar esta característica dele. Temos também uma alusão a seu conhecimento teórico e competência empresarial:

“But there are facts. The worth of the mine - as a mine - is beyond doubt. It shall make us very wealthy. The mere working of it is a matter of technical knowledge, which I [Charles Gould] have - which ten thousand other men in the world have. But its safety, its continued existence as an enterprise, giving a return to men - to strangers, comparative strangers - who invest money in it, is left altogether in my hands. I have inspired confidence in a man of wealth and position. [...]”⁵⁰

O mesmo ocorre no plano mais amplo de sua competência empresarial. As negociações e conversas com o capitalista Holroyd para captação de investimento não são mostradas detalhadamente, passo a passo. Muitos dos argumentos certamente utilizados por Gould para convencer Holroyd de que aquele é um investimento altamente rendoso, não são literalmente apresentados, e nem seu projeto para a construção (ou, se preferirmos, reconstrução) da mina, envolvendo a disposição dos edifícios e túneis, e do maquinário são sequer mencionados. Alude-se aos trabalhos de construção da mina, de preparação do terreno e construção civil, mas Gould não é mostrado dirigindo aqueles trabalhos, embora saiba-se que ele com toda certeza lá se encontrava.

E no entanto, a impressão de que a personagem conhece profundamente os problemas de mineração, da administração de uma mina, a impressão de que é extremamente competente tanto tecnicamente quanto a nível do relacionamento humano nas mais diversas esferas, com os mineiros, com os políticos corruptos e com os honestos, com os demais capitalistas e empreendedores, com o financista que lhe dá suporte, com as pessoas em geral, e que dispõe de uma ampla visão estratégica, e senso político, é fortemente transmitida.

Ao chegar a Costaguana, por não poder lutar abertamente contra o sério quadro de corrupção ali existente, justamente por encontrar-se ainda em uma fase de estruturação em que não dispõe de capital e de poder algum, Gould decide-se pelo silêncio como uma arma potente para fazer frente àquele inimigo bastante destruidor e que se acha em todas as partes da república. Um silêncio unido a um desprezo ostensivo, não disfarçado pela cortesia fria que adota ao tratar com aquelas pessoas⁵¹. Trata-se porém de um silêncio estratégico, visando a camuflar sua fragilidade momentânea e a criar para si mesmo uma imagem de força e poder, mitificada justamente pelo desconhecido que dá margem a toda sorte de especulações, neste caso, especulações positivamente

⁵⁰ N. p. 91

⁵¹ N. p. 145

direcionadas, e que leva os demais, dentre eles seus inimigos, a dele conceber uma imagem em uma proporção bem maior do que sua correspondente realidade no momento - este comportamento taciturno, ao mesmo tempo confere a ele um distanciamento que lhe permite dispor de tempo suficiente para planejar, organizar-se e estruturar-se, compondo suas forças, até chegar ao ponto em que sua realidade corresponderá de fato àquela imagem anteriormente apenas projetada.

Acrescenta-se a este silêncio um outro elemento mitificador, que é o distanciamento de fato, o permanecer quase que oculto. Aconselhado por Don José Avellanos, Charles Gould mantém-se afastado de Sta Marta, centro nervoso da malha de corrupção, escolhendo ali um agente para representá-lo. Um procedimento que ao mesmo tempo em que o oculta, eleva a impressão que dele se tem, precisamente pela valorização socialmente atingida, em termos de status, conferida a alguém que dispõe de um agente especialmente encarregado de representá-lo, pela formalidade deste tipo de procedimento. O que além disso revela a existência de todo um procedimento de acesso à sua pessoa, indicador também da existência de um planejamento mais cuidadoso. Elevando mais ainda aquele status, o agente escolhido é um advogado extremamente hábil, dono de excelente reputação, dotado de bom caráter, membro de uma família largamente abastada e influente, proprietária de vastas extensões de terra. Um homem com acesso fácil a ministros, generais e presidentes:

“[...] Following the advice of Don José Avellanos, who was a man of good counsel [...], Charles Gould had kept clear of the capital [Sta Marta]; but in the current gossip of the foreign residents there he was known (with a good deal of seriousness underlying the irony) by the nickname of ‘King of Sulaco’. An advocate of the Costaguana Bar, a man of reputed ability and good character, member of the distinguished Moraga family possessing extensive estates in the Sulaco Valley, was pointed out to strangers, with a shade of mystery and respect, as the agent of the San Tomé mine - ‘political, you know’. He was tall, black-whiskered, and discreet. It was known that he had easy access to ministers, and that the numerous Costaguana generals were always anxious to dine at his house. Presidents granted him audience with facility.[...]”⁵²

Como resultado de todo este procedimento de ocultamento e distanciamento mitificadores, Charles Gould passa a ser denominado em Sta Marta como “O Rei de Sulaco”.

Ao narrar este processo de construção da imagem de Charles Gould, Conrad mimetiza o próprio processo que narra. Gould, ao invés de ser mostrado de fato, conforme já observei, é narrado através de um método de propa-

⁵² N. p. 106-107 .

ganda, que visa a conferir a ele uma figura impressionante, conseguindo realmente lograr seu intento, através de um jogo de ocultamento, distanciamento, realce de pontos-chave, recorrência de trechos curtos que elevam aquela imagem, impondo-lhe força e mitificando-a. Em outras palavras, Conrad alude repetida e insistentemente à competência de Gould, ao seu desempenho empresarial, à sua capacidade estratégica, até o ponto em que se passa a neles acreditar e a aceitá-los naturalmente como de fato existentes, embora o autor não os tenha propriamente mostrado.

Assim por exemplo, o trecho apresentado logo acima, referente ao período de início de operação da mina de prata, contrapõe-se a um outro, surgido cerca de quarenta páginas anteriormente - para que se tenha uma idéia de seu distanciamento relativo na obra - referente à época da visita de Don Vincente a Sulaco, e à visita simultânea de Sir John, presidente da companhia de estradas de ferro - a um período, portanto, bastante posterior na cronologia da obra:

“[...] He [Sir John] had succeeded in arranging the trip with the help of a very clever advocate, who was known in Sta Marta as the agent of the Gould silver mine, the biggest thing in Sulaco, and even in the whole Republic. It was indeed a fabulously rich mine. Its so-called agent, evidently a man of culture and ability, seemed, without official position, to possess an extraordinary influence in the highest Government spheres. [...]”⁵³

Observe-se o teor repetitivo, que acaba por conferir existência reforçada aa personagem Moraga - pelo alto efeito de confirmação de que é dotada a repetição ou realusão curta, na mente do leitor, pelo seu caráter de repercussão através da rememoração - e à sua habilidade e influência. O que vem por sua vez a elevar a imagem de Gould, que o tem como agente, ressaltando ainda, e também reforçando, o sucesso da mina de prata. Veja-se ainda um outro trecho surgido bastante posteriormente, que recupera a figura de Moraga, e suas qualidades, ao mesmo tempo em que eleva a imagem de Gould, ao ressaltar sua enorme influência e liderança sobre os demais. É esta mais uma passagem que, ao narrar o processo de mitificação de Charles Gould para os personagens do romance, habitantes de Costaguana, o mitifica também para os leitores, ao mesmo tempo em que confere existência à mina de prata:

“...the despondent business circles of the Republic had come to consider the Occidental Province as the promised land of safety, especially if a man managed to get on good terms with the administration of the mine. ‘Charles Gould; excellent fellow! Absolutely necessary to make sure

⁵³ N. p. 64-65

of him before taking a single step. Get an introduction to him from Moraga if you can - the agent of the King of Sulaco, don't you know?

No wonder, then, that Sir John, coming from Europe to smooth the path for his railway, had been meeting the name (and even the nickname [King of Sulaco]) of Charles Gould at every turn in Costaguana. The agent of the San Tomé Administration in Sta Marta (a polished, well-informed gentleman, Sir John thought him) had certainly helped so greatly in bringing about the presidential tour that he began to think that there was something in the faint whispers hinting at the immense occult influence of the Gould Concession. [...]⁵⁴

Da mesma forma, através do pensamento de Sir John, em discurso indireto livre, tomamos conhecimento de que havia um comentário corrente, por ocasião da visita de Don Vincente a Sulaco, de que a Administração de San Tomé (a mina de prata) tinha pelo menos em parte financiado a revolução que terminou por empossar Don Vincente como presidente por um período de cinco anos⁵⁵. Bem mais adiante⁵⁶, após muitos outros incidentes narrados, o narrador informa que, após uma troca de mensagens confidenciais entre Gould e Holroyd, este último decide-se a oferecer suporte financeiro aos ribieristas, abrindo uma linha de crédito através do Third Southern Bank, situado quase ao lado do edificio Holroyd, transformando assim o partido ribierista em realidade⁵⁷. Observe-se então o mesmo processo de interligação entre trechos curtos distanciados ao longo da obra, não diretamente sequenciados, com teor repetitivo, seguindo um procedimento que lembra aquele da propaganda. No primeiro dos trechos aludidos, percebe-se os comentários correntes, que conformam o próprio processo mitificador. No segundo dos trechos aludidos, a referência à troca de informações entre um homem que se encontra em Sulaco, e outro que se encontra na Califórnia, causa um efeito bastante forte quanto à consolidação daquela imagem, pelo significado que assume a troca de informações entre polos de poder - no caso, o empresário de um lado e o financista de outro -, pelo sentido estratégico daí resultante, apoiado ainda na forte impressão causada pela amplitude do espaço geográfico abrangido, pela eficácia do meio de resolução empregado (troca de correspondência transportada por navio a vapor), pela economia de esforço e deslocamento físico, pela própria racionalidade do procedimento empregado. O contato fácil entre Gould e um homem que dispõe de capital para abrir crédito para a formação de um partido político - e para financiar uma mina de prata, etc. -, confere força ao próprio Gould; o fato de as mensagens terem sido confidenciais confere-lhe importância pela proximidade àquele homem poderoso, figura de topo ligada aos interesses

⁵⁴ N. p. 125

⁵⁵ N. p. 125

⁵⁶ N. p. 145

⁵⁷ N. p. 145

mundiais da prata e do aço; até mesmo o nome do banco, Third Southern Bank, pela imponência, surge de sua parte como mais um componente de valorização daquela imagem.

Acompanham aqueles trechos reiterativos, outras passagens curtas acessórias, que prosseguem valorizando a personagem e suas qualidades. Assim, durante a etapa de conversações para obtenção do financiamento para construção da mina, Holroyd coloca Charles Gould ao mesmo nível que a si próprio e ao mesmo nível hierárquico - até mesmo acima - que o governo de Costaguana:

“[...] Your affair is all right. The main question for us is whether the second partner, and that's you, is the sort to hold his own against the third and unwelcome partner, which is one or another of the high and mighty robber gangs that run the Costaguana Government. What do you think, Mr Gould, eh?”⁵⁸

Reveste-se a conversa da aura de uma reunião de cúpula, onde são tomadas decisões que influem sobre o destino de países, por pessoas que conversam a nível governamental e que movem peças grandes.

Observe-se ainda o trecho abaixo, que ressalta a capacidade estratégica de Gould, seu conhecimento técnico, a força de sua personalidade, segurança e poder de persuasão. Veja-se que não há ali uma única linha em discurso direto, perfeitamente cabível pelo teor da passagem, pois Conrad, no caso de Charles Gould opta de preferência pelo contar, mitificador, do que pelo mostrar:

“Charles Gould, on his part, had been obliged to keep the idea of wealth well to the fore; but he brought it forward as a means, not as an end. Unless the mine was good business it could not be touched. He had to insist on that aspect of the enterprise. It was his lever to move men who had capital. And Charles Gould believed in the mine. He knew everything that could be known of it. His faith in the mine was contagious, though it was not served by a great eloquence; but businessmen are frequently as sanguine and imaginative as lovers. They are affected by a personality much oftener than people would suppose; and Charles Gould, in his unshaken assurance, was absolutely convincing. Besides, it was a matter of common knowledge to the men to whom he addressed himself that mining in Costaguana was a game that could be made considerably more than worth the candle.”⁵⁹

Retomando, verificamos então a maneira pela qual Conrad ao abordar três objetos de representação - a revolta popular, a mina de prata e a competência e capacidade de Charles Gould, e seus conhecimentos - evitou, com todos os três, o contato e a representação direta, tão comum aos autores de ao

⁵⁸ N. p. 96

⁵⁹ N. p. 94

longo do século XIX, optando por uma técnica que ao invés de mostrar e presentificar amplamente aqueles objetos, insistentemente não os mostrou, fazendo no entanto com que sua presença fosse sentida.

Esta ocorrência de vazios, de movimentos de esquiva quanto ao contato frontal com o objeto de representação, esta narrativa que não mostra o objeto, frequentemente mantendo-o à distância, mas faz com que sua existência ou presença seja sentida - o que, repetindo mais uma vez, denominei de descentralização ou mudança de pontos de captação, ou ainda, tomadas de reflexos, feitas a partir de pontos estratégicos - pode ser constatada em outra obra de Conrad, "Heart of Darkness"⁶⁰. Da mesma maneira que julguei bastante útil confrontar os textos de Tolstoy e de Zola com o texto de *Nostromo*, para melhor apontar e salientar as distorções que este último apresenta quanto à forma de representação, quando levado em conta um padrão linear, julgo bastante adequado, a esta altura, o levantamento de alguns pontos de semelhança entre aquelas duas narrativas de Conrad, para que possamos melhor caracterizar a questão do objeto de representação intocável ou que pouco se mostra, e também a questão dos processos mitificadores ou, conforme denominei, de propaganda, de *marketing*, constatáveis em *Nostromo*, a qual visa ao mesmo objetivo da primeira, ou seja, transmitir a impressão da existência de um objeto que não é mostrado. Assim sendo, lancemos agora um olhar a "Heart of Darkness".

Ali, após trinta dias de viagem de navio, ao longo da costa da África, Marlow chega à estação da companhia exploradora de marfim, onde permanece por dez dias. Durante este período, de vez em quando vai até ao escritório do contador, onde este, em um determinado momento, em conversa, lhe diz que um dia, sem dúvida, Marlow irá encontrar-se com Mr Kurtz no interior. À pergunta de Marlow sobre quem é este Mr Kurtz, o contador lhe diz ser Kurtz um agente de primeira classe, além de ser uma pessoa marcante, que na ocasião é responsável por um posto da companhia, chegando a enviar uma quantidade de marfim superior à de todos os demais agentes juntos. Em seguida, o contador retoma seu trabalho. Um homem doente que se encontra ali no escritório começa a gemer, enquanto as moscas, bastante numerosas, continuam a voar e a fustigar, naquele local bastante quente. Kurtz, mencionado no texto pela primeira vez, passa aparentemente ao esquecimento pois não se fala mais naquele assunto. Subitamente ouve-se um grande barulho de passos e vozes que se misturam, provenientes do espaço externo ao escritório. São os carregadores que discutem. O contador levanta-se, reclamando do ruído do tumulto, ao mesmo tempo em que dá uma espiada no homem doente. Ele e Marlow conversam rapidamente sobre o estado do enfermo, o contador faz uma alusão

⁶⁰ CONRAD, Joseph - "Heart of Darkness". In: Zabel, Morton Dauwen, ed. *The Portable Conrad*. New York, The Viking Press, 1954, p.490

ao alarido lá fora, e emenda com um pedido a Marlow para que transmita um recado seu a Kurtz quando com ele encontrar-se, afirmando preferir não escrever, por não confiar na idoneidade do correio da companhia. Acredita que Kurtz, num futuro próximo virá a ser alguém muito importante na companhia.⁶¹ Volta a seu trabalho, o tumulto dos carregadores cessou, as moscas continuam a voar, e o enfermo permanece no mesmo estado. Marlow detém-se à porta, de onde observa o espaço externo e as copas das árvores. Mais uma vez, nenhuma menção adicional àquele Mr Kurtz, de quem se falou pela segunda vez. Não faz Marlow nenhuma consideração a respeito, nem pensa sobre o caso, dando até a impressão de que as alusões elogiosas ao tal Mr Kurtz não causaram sobre ele efeito algum. Mais uma vez então Kurtz passa ao esquecimento. No dia seguinte, Marlow parte em viagem rumo à estação central. Descreve a viagem e os incidentes ocorridos durante os quinze dias de percurso por entre trilhas, passando por vilarejos e aldeias abandonados, até chegar à estação central. A descrição da viagem é entremeada de comentários e conclusões de Marlow a respeito daquilo que vai encontrando pelo caminho. Chegando à estação central, descobre que o barco que comandará encontra-se ao fundo de um rio. Conta que a retirada do barco, juntamente com os trabalhos de recuperação, estenderam-se ao longo de alguns meses. Conta ainda sobre sua primeira entrevista com o gerente, quando este, a uma determinada altura afirma que a situação é grave, que há rumores de que uma estação muito importante encontra-se ameaçada, e que seu chefe, Mr Kurtz está doente. Marlow, um tanto irritado com as que, para ele, já se tornaram tão constantes alusões a Mr Kurtz, o interrompe, dizendo já ter ouvido falar dele na costa. O gerente assegura a Marlow que Mr Kurtz é o seu melhor agente, um homem excepcional, da maior importância para a companhia. A este ponto, no entanto, mais uma vez a conversa toma um outro rumo, e os dois consideram sobre quanto tempo Marlow irá demorar para retirar o barco do fundo do rio e recuperá-lo. Marlow afirma que os trabalhos levarão cerca de três meses. Kurtz, novamente, passa ao esquecimento. No dia seguinte, Marlow começa a trabalhar em seu barco. Meses mais tarde, quando um incêndio irrompe na estação, ao aproximar-se do local do incêndio, ele ouve dois homens mencionarem o nome de Kurtz, em conversa, seguido das palavras “tirar partido deste incidente”. Constata que um dos homens é o gerente. O outro homem convida Marlow a vir até seu escritório. Este aceita o convite e faz em sua narrativa algumas considerações a respeito do comportamento deste homem, que adota uma postura reservada e um tanto fria em relação aos demais. Descreve o aposento, as paredes, a decoração. O homem é responsável pela fabricação de tijolos, encontrando-se ali na estação já há mais de um ano, sem que todavia nenhum tijolo tenha sido jamais

⁶¹ *Id.*, *ibid.*, p.513-514

fabricado durante aquele período, por falta de material. Marlow critica em sua narrativa a falta de iniciativa do homem, que a seu ver adota uma postura indolente. Como se pode ver, então, o trecho de frase tão significativo e curioso, ouvido com relação a Kurtz, não merece comentário algum sequer, por parte de Marlow em seu relato (pois “Heart of Darkness”, como se sabe, é um relato de Marlow a seus companheiros, sobre uma grande empreitada em que tomou parte no passado), nenhuma inferência a respeito. Prossegue Marlow com sua estória, fazendo comentários sobre a vida na estação, as intrigas, a competição entre os membros da companhia pela obtenção de uma promoção. Continua a contar sobre sua conversa com o responsável pela fabricação de tijolos, revelando que a uma certa altura começou a perceber que o outro tinha algum interesse subjacente naquela conversa, dando a impressão de o estar sondando a respeito de algo com o que ele não atinava. Subitamente, Marlow percebe um esboço em óleo sobre um painel, representando uma mulher que porta uma tocha acesa. Ao perguntar ao homem sobre a autoria do esboço recebe a resposta de que havia sido pintado por Mr Kurtz. A este ponto Marlow insiste para que o homem por favor lhe diga quem é este Mr Kurtz, e aquele lhe diz que Mr Kurtz é o chefe da estação interna, um prodígio, um emissário da piedade, da ciência e do progresso, e “o diabo soubesse o que mais”. A partir deste ponto no entanto já começa Marlow a considerar sobre aquele Kurtz de quem tanto já ouvira falar, não conseguindo fazer dele contanto nenhuma imagem. Percebe que o gerente da estação central e o homem com quem conversara não gostam de Kurtz, tem certeza Marlow que por razões espúrias, pois de sua parte não os aprova. Imagina-se então prestando algum tipo de ajuda a Kurtz.

Veja-se então a maneira pela qual vai sendo formado para Marlow - e para o leitor - o mito de Kurtz, um personagem que ainda não apareceu na narrativa. E assim ela continua, com o nome de Kurtz sendo pronunciado de tempos em tempos, com algum fato sendo revelado. Até um determinado ponto bem mais adiante, não se ocupa ela extensivamente de Kurtz, e nem Marlow põe-se a pensar em Kurtz continuamente; ouve falar, interessa-se, mas depois volta-se para as suas atividades. Vai assim a personagem, através de uma técnica de repetição de trechos curtos em que a ele intermitentemente se alude, ganhando existência, num processo muito parecido com aquele utilizado pela mídia quando do marketing de produtos, de políticos em campanha, de personalidades do *show business*, atletas famosos, etc, o mesmo processo utilizado para conferir existência e força à mina de prata e aos conhecimentos e à competência de Charles Gould em *Nostramo*.

Estes trechos alusivos a Kurtz continuarão desta maneira a aparecer. Em um deles é comentada a genialidade de Kurtz; em outro, Marlow confessa que de vez em quando volta seu pensamento para Kurtz por alguns instantes, di-

zendo-se curioso sobre se aquele homem dotado de idéias morais de alguma espécie chegaria um dia ao topo na administração da companhia, e quando lá chegasse, de que maneira iria comportar-se. Em outra passagem, estando deitado sobre o convés de seu barco, Marlow ouve vozes que se aproximam e percebe que se trata do gerente e de seu sobrinho. Os dois aproximam-se e começam a conversar próximos ao barco, sem se darem conta da presença de Marlow, que consegue ouvir sentenças entrecortadas, através das quais percebe que os dois, embora não mencionem o nome uma única vez sequer, falam de Kurtz, que dentre outras coisas teria remetido uma grande quantidade de marfim, transportada em uma frota de canoas. Kurtz teria deixado sua estação e vindo ele mesmo acompanhando a remessa, uma vez que aquele posto encontrava-se desprovido de víveres. Subitamente porém, durante o trajeto, teria mudado de idéia, voltando as costas à estação central e fazendo o percurso de trezentas milhas de volta à sua estação em um bote.

Inicia-se então uma viagem de barco, de dois meses, até à estação de Kurtz. A este ponto, acha-se Marlow bastante ansioso por encontrar-se com Kurtz:

“I was then rather excited at the prospect of meeting Kurtz very soon.”⁶²

Mais adiante revela que sentia a sensação de que o barco apenas arrastava-se em direção a Kurtz, manifestando assim sua impaciência em encontrá-lo. Ao mesmo tempo, prossegue narrando a viagem, e descrevendo a selva e os sentimentos profundos por ela suscitados. A viagem rio acima afigura-se a Marlow como uma viagem rumo aos primórdios do mundo. Após algumas dificuldades e incidentes, ele e aqueles que o acompanham aproximam-se da estação de Kurtz, quando são atacados a flechadas por selvagens dispostos ao longo da margem. A um determinado momento chega-se a pensar que Kurtz provavelmente teria sido morto pelos selvagens. Esta possibilidade desperta em Marlow um sentimento de grande decepção, por sentir-se como se estivera lutando para chegar a algo completamente sem substância:

“... [I] became aware that that was exactly what I had been looking forward to - a talk with Mr Kurtz. I made the strange discovery that I had never imagined him as doing, you know, but as discoursing. I didn't say to myself, 'Now I will never see him,' or 'Now I will never shake him by the hand,' but, 'now I will never hear him.' The man presented himself as a voice.”⁶³

⁶² *Id., ibid., p.536*

⁶³ *Id., ibid., p.557*

Perceba-se os efeitos do processo mitificador, que levam Marlow a tornar-se ansioso por um encontro com Kurtz, ou frustrado pela impossibilidade de tal encontro. Mais adiante encontramos:

“[...] I was cut to the quick at the idea of having lost the inestimable privilege of listening to the gifted Kurtz. Of course I was wrong. The privilege was waiting for me. [...]”⁶⁴

Ao mesmo tempo em que assinala aqueles efeitos, a passagem contribui para intensificá-los. Mais adiante, ao longo do percurso no rio, Marlow depara-se com um homem de traços europeus às margens do rio. O homem sobe a bordo e conversa com Marlow. Trata-se de alguém devotado a Kurtz, por quem sente grande admiração, e a quem considera extraordinário. Segundo ele, os nativos adoram Kurtz. Revela que tinha ouvido Kurtz falar, apenas dois dias anteriormente. Observe-se o procedimento mitificador:

“[...] ‘Don’t you talk with Mr Kurtz?’ I [Marlow] said. ‘You don’t talk with that man - you listen to him,’ he exclaimed with severe exaltation. [...]”⁶⁵

A um dado momento durante a conversa, Marlow começa a examinar com o binóculo o espaço ao redor, abrangendo os limites da floresta e a estação de Kurtz. Subitamente, ao olhar com atenção, percebe que o que pareciam ser ornamentos ao alto de estacas dispostas ao redor da casa, são na realidade cabeças humanas de nativos, no que vem a constituir-se como parte dos métodos empregados por Kurtz para manter a ordem em um posto rodeado por campos de nativos de diferentes tribos. Esta cena o choca bastante, e começa a colocar em dúvida a sanidade mental daquele homem.

Subitamente, enquanto perscruta a região circundante com seu binóculo, Marlow percebe um grupo de selvagens que transporta uma maca. Quem se encontra na maca é Kurtz, que fala aos nativos reunidos ali, armados de arcos e flechas, e lanças, munidos ainda de escudos, ameaçadores, com gestos e movimentos selvagens, prestes a se amotinarem e a iniciar um massacre. Marlow não consegue, devido à distância, ouvir som algum. Mas vê um braço fino - de Kurtz, debilitado pela doença, e por ter permanecido durante meses, sem alimentação apropriada e sem remédios - erguer-se da maca, num gesto que revela comando; vê o maxilar inferior de Kurtz movendo-se, os olhos escuros brilhantes, e a cabeça que se move agitadoamente com movimentos curtos. Tem ele uma visão completa do corpo de Kurtz, que parece ter mais de dois metros de altura, e que se encontra pele e ossos, a ponto de Marlow compará-lo a uma

⁶⁴ *Id., ibid., p.558*

⁶⁵ *Id., ibid., p.566*

visão animada da morte, esculpida a faca, em marfim. Em um dado instante, Kurtz abre a boca largamente, dando a estranha impressão de que pretende engolir todo o ar, toda a terra e todas as pessoas que se acham ali à sua frente; o som distante e fraco de uma voz profunda chega até os ouvidos de Marlow. Veja-se como a aproximação a Kurtz é gradual: a longa viagem de navio, a viagem de barco ao longo do rio, o barco que se aproxima da estação, o contato visual através do binóculo, o som distante. Finalmente, pouco depois, Marlow irá aproximar-se do local e conseguirá então avistar-se com Kurtz, que lhe dirá algumas palavras, ficando o primeiro impressionado com o volume de voz daquele outro, uma voz grave, profunda e vibrante, emitida sem esforço, quase que sem movimento dos lábios.

Retomando, à medida em que viajava, rumo à estação de marfim situada em um ponto distante no interior do continente africano, Marlow foi gradualmente ouvindo comentários a respeito de Kurtz e um mito envolvendo as grandes qualidades deste último, sua genialidade, sua grande competência, foi sendo construído. Mas no momento mesmo em que Marlow ouvia sobre Kurtz, este já havia deixado de ser da maneira como era retratado ou considerado, sem que o primeiro tivesse conhecimento deste fato. Somente ao chegar ao posto avançado de Kurtz é que se depara com a realidade. Encontra uma estação desolada, sem víveres, e em precárias condições e com os nativos a ponto de amotinarem-se, o que coloca Marlow e aqueles que com ele se encontram, em sério risco de vida. De acordo com o gerente - que desaprova Kurtz, por ver nele um concorrente perigoso no sistema de promoções da companhia -, Kurtz teria causado mais dano do que bem à companhia, por ter agido de forma excessivamente dura com os nativos; reconhece que há uma quantidade apreciável de marfim, mas que os métodos de Kurtz são insanos, e que em consequência o posto ficará fechado para a companhia por um certo tempo. Na realidade, Kurtz encontra-se em um estado de regressão psicológica, que Marlow atribui ao encantamento mudo a que fora submetido pela floresta virgem, a qual parecia arrastá-lo ao poço sem fundo que se encontra em seu seio, através do despertar de instintos brutais esquecidos, e da memória de paixões gratificantes e monstruosas:

“... this alone had beguiled his unlawful soul beyond the bounds of permitted aspirations. [...]”⁶⁶

“[...] But the wilderness had found him out early, and had taken on him a terrible vengeance for the fantastic invasion. I think it had whispered to him things about himself which he did not know, things of which he had no conception till he took counsel with this great solitude - and the

⁶⁶ *Id., ibid., p.586*

whisper had proved irresistibly fascinating. It echoed loudly within him because he was hollow at the core ...⁶⁷

Marlow acredita que, por ter ficado a sós em meio à floresta virgem, Kurtz tenha olhado para dentro de si mesmo, e aí enlouquecido.

Kurtz morre durante a viagem de volta ao longo do rio. Mais tarde, quando chega à Europa, Marlow ouve comentários diversos de pessoas que tiveram contato com Kurtz, a respeito de suas qualidades e potencialidades. Por exemplo, um homem que se diz primo de Kurtz o julgava um grande músico. O próprio Marlow reconhece não saber exatamente qual havia sido a profissão de Kurtz, se é que ele alguma vez havia tido alguma, ou não saber apontar qual havia sido o maior de todos os seus talentos; havia chegado a considerá-lo um pintor que escrevia para os jornais, ou então um jornalista que podia pintar. Mas nem mesmo o primo de Kurtz podia dizer o que Kurtz havia sido exatamente, descrevendo-o como um gênio universal. Já um jornalista que se refere a Kurtz como um colega de profissão, afirma que a especialidade daquele deveria ter sido a política, na esfera popular. Declara que Kurtz era na realidade incapaz de escrever um artigo, mas podia falar como ninguém, eletrizando seus ouvintes; acredita que Kurtz poderia ter sido um esplêndido líder de partido político, qualquer partido. E Marlow procura pela noiva de Kurtz, de quem ouve ter sido este último, um homem a quem ter-se-ia sido impossível não admirar-se, significando sua morte uma perda para o mundo, pelo seu nobre coração e grandiosidade, qualidades das quais resta apenas a lembrança.

Ocorreu então a criação de um mito, conforme já verificamos várias vezes, através da recorrência de trechos curtos que a ele aludem. Ao início, surge como que para passarem despercebidos. Sua recorrência faz com que aquele objeto não visto vá ganhando consistência, despertando o interesse, a atenção e a curiosidade do leitor e dos personagens, criando expectativa. Pois Conrad, muitas vezes, ao invés de abrir uma passagem mais longa de apresentação inicial da personagem, acompanhada de um levantamento biográfico do mesmo, expediente corriqueiro na ficção, ou de simplesmente mostrá-la continuamente em ação, muitas vezes opta por este processo de repetição de trechos curtos que vão criando a personagem por reputação, pelo que se diz dela, ou por aquilo que se afirma a respeito dela. No caso de Kurtz, vai-se criando um mito para Marlow, sendo que ali este processo foi acompanhado de uma viagem através da qual Marlow e o leitor foram se aproximando cada vez mais daquela personagem ainda não vista, tendo sido esta aproximação gradual. Chegado o momento do contato, no entanto, este não se produziu, ao menos nos moldes da expectativa criada. Pois ao lá chegar, Marlow depara-se com

⁶⁷ *Id., ibid., p.573*

um Kurtz que não corresponde em absoluto à imagem dele concebida. Passou por um processo de regressão psicológica e está enlouquecido. Ocorre aqui então mais um daqueles vazios a que venho me referindo, e que no caso em questão nunca será suprido. Marlow jamais terá a oportunidade de encontrar-se com aquele Kurtz que as demais pessoas conheceram, e de quem tanto enaltecem as qualidades, para que pudesse então fazer seu próprio julgamento a respeito, confirmando a grandiosidade ou não. Mais tarde, de volta à Europa, após a morte de Kurtz, Marlow ouve uma série de comentários feitos por pessoas que conheceram Kurtz, que reforçam o mito. De uma coisa tem-se certeza, pois há unanimidade a respeito: tratava-se de um homem a quem todos achavam brilhante. Persiste porém a dúvida: teria Kurtz sido um gênio, e um homem extremamente competente, que no entanto, devido às condições severas de solidão a que ficou exposto na selva, somados a fatores internos seus, concernentes a seu sistema psicológico, enlouqueceu, ou teria este sido o caso de uma competência apenas aparente, transmitida pelo brilhantismo da fala, enaltecida por algumas das personagens?

De qualquer forma, houve o ocultamento de um objeto de representação, acompanhado de uma aproximação gradual a ele, sendo que no final o contato de fato não se produziu. Kurtz, tal como era em seu auge, não foi mostrado, nem a Marlow e nem ao leitor, assim como o levante, a mina de prata e a competência de Charles Gould também não são mostrados ao leitor em sua totalidade, a nível de uma totalidade que possa perfeitamente ser atingida a nível ficcional.

O mesmo processo Conrad empregou quando da caracterização inicial de Nostromo, mencionado intermitentemente ao longo da primeira parte da obra, sendo nesta etapa poucas vezes mostrado de perto - chegando ao ponto de, quando da primeira narrativa do levante em Sulaco, na ocasião em que a casa de Giorgio Viola se acha cercada pelos insurgentes, e que Nostromo chega, afugentando-os e salvando a família Viola, ele não aparecer: a cena é narrada de dentro da casa, conforme vinha sendo feita a narrativa, apenas agora com uma das janelas já aberta, através da qual somente as pernas e os pés de Nostromo nos estribos são visíveis, pois este encontra-se montado a cavalo. Observe-se então a que ponto algumas vezes chega o sistema de ocultamento ou adiamento empregado por Conrad na apresentação de um personagem; e algumas vezes a personagem não aparece de fato, caso de Kurtz ou Hernandez - com a ressalva de que este último, para todos os efeitos, aparece em uma ocasião, mas de maneira distanciada e muito breve.

HERNANDEZ, *THE ROBBER*

Em um dado momento em *Nostramo*, quando a mina de San Tomé entra em operação, Mrs Gould, que lá se encontra, toca com as mãos o primeiro lingote de prata recém-saído do molde e ainda quente. Don Pepe, que se acha a seu lado, faz a ela uma observação, perguntando-lhe se com efeito não gostariam os rapazes de Hernandez de apoderar-se daquele objeto insignificante, muito parecido com um pedaço de lata. Em seguida, o narrador na terceira pessoa acrescenta um sumário narrativo contando quem é Hernandez, mencionado no texto pela primeira vez.

Hernandez, *the robber*, conta ele, tinha sido um pequeno e inofensivo rancheiro, barbaramente sequestrado em sua casa e engajado à força no exército durante uma das guerras civis. Sua conduta no exército fora desde então exemplar, até que um dia, tendo a oportunidade surgido, assassinou seu coronel e fugiu. Na companhia de um bando de desertores, que o escolheu como chefe, refugiou-se para além do árido e selvagem bolsão de Tonoro. Conta o narrador que os fazendeiros eram obrigados a pagar proteção a Hernandez, em gado e cavalos, e que estórias extraordinárias eram contadas⁶⁸ sobre seus poderes e sobre sua grande habilidade para escapar daqueles que o perseguiam. Desacompanhado, e portando dois revólveres à cintura, costumava chegar às cidadezinhas e vilarejos da região do Campo, entrar nas lojas, pegar o que bem entendesse e ir-se embora sem que encontrasse qualquer reação, tamanho o terror que seu nome inspirava. Normalmente não roubava os pobres, mas assaltava e roubava os ricos; funcionários do governo que tivessem a infelicidade de cair em suas mãos eram prontamente açoitados. Além disso, Hernandez era perito em armar emboscadas para os soldados de cavalaria que saíam em sua perseguição. Termina o narrador por contar sobre um episódio envolvendo uma tentativa por parte do fiscal de Tonoro de subornar Hernandez, a qual veio a redundar em estrondoso fracasso, com tristes consequências tanto para os militares que participaram do plano, quanto para o fiscal.⁶⁹

À parte uma narrativa geral dos feitos e alguns dados que permitem até certo ponto inferir sobre seu caráter, nenhuma informação mais pessoal sobre Hernandez é fornecida neste sumário, envolvendo idade, porte físico, etc., assim como nada é mencionado a respeito de sua casa ou de sua família, ou da localização de seu rancho; não entra tampouco em detalhes o narrador sobre as atrocidades cometidas quando da captura de Hernandez. Somos informados que sua conduta no exército fora exemplar, mas unicamente disto, e que um dia escapou após ter assassinado seu coronel. Não sabemos porém de que maneira Hernandez teria cometido o crime, onde este teria ocorrido e em que circunstâncias. Da mesma forma, não há uma descrição do movimento do bando rumo

⁶⁸ extraordinary stories were told (N.p.118)

⁶⁹ N.p.117-119

ao bolsão de Tonoro e para além do mesmo. O local onde refugiou-se não é precisado, e as fazendas, cidades e aldeias não são discriminadas ou enumeradas, apenas localizadas no espaço genérico do Campo. A falta de informações mais precisas quanto à pessoa de Hernandez e quanto ao espaço onde atua, situam aquela pessoa e aquele espaço distanciadamente em relação ao primeiro plano da narrativa.

O fato dos feitos de Hernandez serem contados como estórias extraordinárias (*extraordinary stories/wonderful escapes*), e o uso do verbo na voz passiva pelo narrador, indeterminando o sujeito que conta aquelas proezas, transforma-as em estórias transmitidas pelo povo, em boataria, o que vem a conferir a elas um caráter semelhante àquele que é próprio do lendário ou de seus arredores. Acrescente-se ainda o fato destes feitos produzirem-se continuamente durante uma determinada época (frequentemente assaltava, costumava entrar em vilarejos, eram perseguidos pela cavalaria, emboscavam, etc.) e região, característica esta bem própria da lenda ou da estória que dela se aproxima. Quando insinuado no contexto do mundo real, o território da lenda vem a configurar-se como inatingível, e este vem a ser outro fator que situa a narrativa de Hernandez para além, distanciadamente em relação ao primeiro plano da narrativa.

Da mesma forma quando da narrativa da revolta monterista. Ali o narrador conta que logo ao início do conflito Hernandez havia proposto⁷⁰, através de um velho padre de um vilarejo distante, entregar dois emissários de Montero, que haviam ido até ele com a oferta de perdão e o posto de coronel caso aceitasse engajar-se com seu bando no exército rebelde, às autoridades ribieristas em Tonoro. Não fora tomado conhecimento da proposta na ocasião, tendo ela sido anexada a uma petição de Hernandez à Assembléia de Sulaco, na qual pedia permissão para alistar-se, juntamente com seus seguidores, no exército ribierista. A petição acabou indo parar às mãos de Don José Avellanos, que a mostrou a Mrs Gould. Vinha redigida na pobre escrita do padre - que havia sido sequestrado em sua cabana ao lado da igreja - em páginas de papel de má qualidade, acinzentado e sujo, talvez obtido em alguma aldeia saqueada pelo bandido. À luz de lampião, na sala de estar da Casa Gould, Don Pepe e Mrs Gould examinaram o documento contendo um pós-escrito do padre.

Observe-se o uso de elementos distanciadores, que situam o bandido em um plano longínquo, para bastante além do primeiro plano da narrativa: o emprego do passado perfeito *had proposed*, o qual projeta a narrativa em direção a um passado mais remoto; a negociação que não havia sido tentada diretamente, mas através de um intermediário; este intermediário, o padre, que por sua vez é oriundo de uma aldeia distante; o acesso indireto que tem Don José à voz

⁷⁰ *had proposed* (N.p.148)

de Hernandez, que chega até ele em forma de uma petição escrita pelo padre, e dirigida não a ele, Don José, mas à assembléia; a petição que não lhe é enviada diretamente, mas que foi parar em suas mãos; o papel sujo, de má qualidade e de origem suspeita - sendo este último um fator subjetivo de caráter negativo, duvidoso e indireto -, a má escrita do velho padre, a leitura feita à luz de candeeiro, os dois primeiros fatores (sujo/má qualidade) e estes dois últimos implicando em uma dificuldade de leitura que vem a tornar o contato com Hernandez mais difícil ainda. Veja-se que caminho tortuoso, e de que maneira tudo contribui para que a imagem daquele último apareça distanciada e enevoadada. Atente-se para a série de artifícios e recursos técnicos utilizados por Conrad para que esta imagem assim o permaneça. Constitui-se este trecho como um belo exemplo do virtuosismo atingido por Conrad quanto ao domínio de recursos técnicos para a narrativa com gradação sensível de distâncias e de configuração de imagem. Movimenta-se ele no geral ao longo de uma faixa de transição que vai de uma zona escura a uma zona de nitidez, no caso em questão situando-se mais ou menos entre as duas. Há muitos outros trechos assim em *Nostromo*, o que fez com que, ao início deste trabalho, me referisse a esta obra como nuançada.

Dando continuidade a nosso estudo de alguns trechos que tratam deste personagem, mais adiante na narrativa, quando da reunião na Casa Gould, em um dado momento, o chefe político de Sulaco conversa com Charles Gould.⁷¹ Através de sua fala, em discurso indireto livre, tomamos conhecimento de que padre Corbelán defende o perdão incondicional para Hernandez, o bandido, e que, ao que tudo indica, teria entrado em contato com este último através de Nostromo, o qual teria agido no papel de intermediário. Segundo o chefe político, a polícia de Sulaco está a par do ocorrido. Ressalta ainda o fato de padre Corbelán, por ter estudado em Roma, ser capaz de expressar-se em italiano, insinuando assim que devido ao fato de Nostromo ser italiano, isto teria facilitado a comunicação entre os dois. Sabe-se também que Nostromo visitou o convento à noite para conversar com o padre, e que uma velha criada ouviu o nome de Hernandez ser pronunciado. Além disso, o Capataz tinha sido visto deixando a cidade a galope, ausentado-se por dois dias.

Os fatos nos chegam por intermédio do chefe político, que os obteve e elaborou em forma de uma narrativa condensada, contendo cenas distantes e fatos principais, a qual visa a passar a Charles Gould um resumo geral da situação. Mais uma vez, este modo de narrar é distanciada, na medida em que não nos proporciona amplo acesso aos acontecimentos através de cenas próximas, com um desenvolvimento gradual, ou que apresente ainda as falas de Nostromo.

⁷¹ N.p. 185

mo, do padre, e de outros personagens em discurso direto, acompanhadas de descrições e informações mais pormenorizadas.

Além disso, a fala do magistrado, por ocorrer em discurso indireto livre, situa-se em uma zona de transição entre o discurso direto e o indireto. Constitui-se como o resultado de uma fusão dos dois, o que a faz carregar portanto sempre um certo grau de imprecisão, por não se tratar da fala clara e bem demarcada em discurso direto da personagem, e também por não se tratar da fala nítida e distinta do narrador em terceira pessoa. Não se trata da cena presentificada, mostrada pelo narrador, contendo as falas em discurso direto como no teatro, e nem da cena sempre mais distanciada, mesmo que em pequena escala, contada pelo narrador em discurso indireto, o que acaba portanto gerando um certo grau de instabilidade, de indefinição, e de falta de nitidez, por menor que seja. A parcela pela qual responde a personagem tende a presentificar a cena, enquanto que a parcela que cabe ao narrador em terceira pessoa tende a distanciá-la um pouco. Isto vem a tornar a cena em que o chefe político conversa com Charles Gould um tanto turva.

Por outro lado, a estória traz as marcas do boato, da notícia que corre, do acontecimento contado perifericamente e não muito bem esclarecido, quem sabe produto da imaginação de alguns indivíduos, quem sabe contendo boa dose de verdade: *he seemed to have entered into communication*, utilizado pelo chefe político ao contar sobre os contatos entre o padre e o bandido, mostra a incerteza por parte daquele que narra, diante da obscuridade dos fatos e de seu distanciamento em relação aos mesmos; a menção de testemunhas que poderiam sem dúvida confirmar o ocorrido, no caso, a polícia, que sabe o que está se passando, e a velha criada, que ouviu o nome de Hernandez ser pronunciado, é típica deste gênero de estória, fundada na armação; as informações procedentes de diferentes fontes não tão claramente especificadas - *polícia*, apesar de aparentemente bem determinada, possui na realidade um caráter um tanto vago, assim como *uma velha criada* não é tão bem determinada assim; temos ainda o encontro que se passou na calada da noite - o que imprime um caráter obscuro, secreto, de inacessibilidade ao acontecimento; a observação de que o padre sabe falar italiano, que vem como uma garantia a mais de que a estória certamente seja verdadeira - o que também é típico daquele gênero - mas que por outro lado chega a ser extravagante, pois Nostromo comunica-se com todos ali em Sulaco, e não apenas e tão somente com os falantes de italiano; e o Capataz, que foi visto - não se sabe por quem, pois o sujeito da oração é indeterminado - deixando a cidade a galope; acrescenta-se aqui também *The Capataz was known to visit*; ou seja, o aspecto de boataria, de comentário corrente que a estória apresenta, situando-a em um plano fora do primeiro plano

da narrativa, juntamente com Hernandez, que em decorrência disso, acaba por ficar situado mais distanciadamente ainda com relação a ela.

Observe-se mais uma vez o requinte da técnica narrativa de Conrad, a série de artifícios por ele utilizados para conferir existência a este personagem, Hernandez, mas em um plano não visível ao primeiro plano da narrativa. Conforme comentei na introdução a este trabalho, e também mais acima, Conrad trabalha em uma faixa de transição que vem da zona escura à zona iluminada onde o objeto de representação adquire uma configuração nítida. Em alguns casos ele atinge esta última região, por exemplo, quando da narrativa da reunião na Casa Gould, embora ali também haja muitas gradações; em muitos outros, permanece bastante próximo àquela zona escura, como é o caso com o levante em Sulaco, com a mina de prata e com Charles Gould, com Antonia Avellanos, etc. Chega às vezes até mesmo a adentrá-la, como é o caso com Kurtz, Moraga, os políticos corruptos de Sta Marta, a própria cidade de Sta Marta, etc., e Hernandez. Já em muitos outros, opera ao longo da zona de transição, mais, ou menos, distante de um dos polos. Nostromo, por exemplo, conforme já aponte, ao início aparece situado na mesma região em que permanecem Kurtz e Hernandez, para depois então gradualmente percorrer a faixa de transição, chegando bastante próximo à região clara.

Prosseguindo, examinemos agora um trecho anterior àquele que menciona Hernandez, *the bandit*, pela primeira vez na obra. Neste trecho, alguns viajantes que se encontram à beira da estrada, sem um nome ou uma identidade mais precisa na estória, portanto indeterminados, observam o movimento de famílias inteiras rumo à mina de San Tomé. Fazem alguns comentários sobre o início das operações na mina e estranham o fato de a senhora Gould, uma mulher, talvez uma engenheira, tomar parte ao que parece, naqueles preparativos. Ao final daquela conversa o narrador deixa entrever a preocupação destes viajantes quanto aos homens maus que agem ali no espaço do campo. Temos a impressão quanto a estes, de uma presença fugidia mas que pode encontrar-se presente, ou que encontra-se a rondar:

“[...] And there was a woman seen riding a horse sideways, not in the chair seat, but upon a sort of saddle, and a man’s hat on her head. She walked about, too, on foot up the mountain paths. A woman engineer, it seemed she was.

‘What an absurdity! Impossible, *señor!*’

‘*Si! Si! Una americana del Norte.*’

‘Ah, well, if your worship is informed. *Una Americana*; it need be something of that sort.’

And they would laugh a little with astonishment and scorn, keeping a wary eye on the shadows of the road, for one is liable to meet bad men when travelling late on the Campo.⁷²

Anteriormente a este trecho, o narrador vinha contando sobre a movimentação das famílias que se dirigiam à mina de San Tomé em busca de trabalho quando subitamente o intercala, mostrando os viajantes à beira da estrada a observar aqueles deslocamentos de pessoas. Logo após a curta cena em que estes indivíduos comentam a respeito da mina e de Mrs Gould, o narrador alude aos homens maus com quem se pode deparar naquela região. Não se detém ele a explicar a que veio esta alusão. No trecho subsequente irá mudar de assunto, passando a contar sobre o bom conhecimento que tem Don Pepe de todos aqueles que trabalham na mina de prata. A alusão súbita e inesperada ao olhar cuidadoso dos viajantes, atentos às sombras da estrada, parece portanto ter sido gratuita. Veja-se no entanto, que o trecho acima ocorre um pouco antes daquele que menciona Hernandez, *the robber*, pela primeira vez na obra. Logo mais adiante, com a passagem sobre Hernandez, aquela alusão passa a ter uma razão de ser. Faz-se a ligação entre uma parte e outra, e verifica-se que elas se complementam. Pois embora o ódio e a hostilidade de Hernandez se voltem apenas aos políticos, militares e funcionários corruptos, ele é tido como um bandido e é temido por todos; daí portanto a ligação entre os dois trechos. E a uma determinada altura, após a passagem sobre Hernandez em si mesma, ao contar sobre os trabalhadores e sobre o grupo de empregados armados responsáveis pela segurança da mina, o narrador observará que até mesmo alguns membros do bando de Hernandez ali encontraram ocupação. Trata-se de uma observação aparentemente banal, vindo inclusive entre parênteses. No entanto tem ela a sua razão de ser, juntamente com as demais passagens acima, que é a de, através de um processo reiterativo desencadeado a partir de trechos curtos recorrentes, semelhante àquele utilizado com a mina de prata, com Charles Gould, com Nostromo, com Kurtz em "Heart of Darkness", etc., conforme já verificamos, instituir como certa a presença de Hernandez no mundo ficcional de *Nostromo*, e de ir pouco a pouco consolidando esta presença, sem no entanto mostrá-lo.

À semelhança de Kurtz, conforme já observamos, Hernandez jamais aparecerá no primeiro plano da narrativa, exceto em uma única e curta oportunidade. Ao contrário de Kurtz, porém - debilitado e em ocaso durante toda a narrativa de "Heart of Darkness", e em total descompasso com o mito que envolve sua pessoa -, Hernandez corresponde ao mito em torno dele criado, permanecendo ativo durante a narrativa de *Nostromo*, agindo contudo sempre de

⁷² N.p. 113

longe, com sua existência repercutindo no primeiro plano, justamente através de passagens semelhantes às que estamos examinando.

Assim, através deste processo, Conrad vai também gradualmente captando reflexos de Hernandez, representando-o nuançada e indiretamente, conferindo-lhe existência, porém em um plano longínquo, projetando além disso um espaço em profundidade para o interior da narrativa, do qual tivemos um rápido vislumbre através da curta cena em que os viajantes observavam atentos a estrada.

Da mesma forma, durante a reunião que ocorre na Casa Gould, em plena época da revolta monterista, o comerciante de peles de boi, Hirsch, conta a Charles Gould - que há poucos instantes ouvira do chefe político o relato dos comentários envolvendo as negociações entre padre Corbelán e o bandido, conforme observamos no trecho que examinamos mais acima, e o que nos faz atentar então, mais uma vez, para a recorrência e entrelaçamento de trechos alusivos de cunho reforçativo - os perigos por que passou durante sua viagem de Esmeralda a Sulaco. Hernandez, ao que se comentava, havia abandonado seu esconderijo habitual, tendo cruzado o Campo, achando-se agora tocaiado próximo à região da costa. Quando encontravam-se a apenas algumas horas de Sulaco, Hirsch e seus empregados avistaram três homens a cavalo, parados na estrada em atitude suspeita, as cabeças dos cavalos unidas. Dois deles imediatamente se afastaram, desaparecendo por entre um desfiladeiro à esquerda. O terceiro cavaleiro, montando um cavalo cinza, ficou a esperar por Hirsch e seus homens.⁷³

Indícios nos são fornecidos ao longo do relato de Hirsch, que nos apontam claramente tratar-se este terceiro cavaleiro, de Nostromo. Sabe-se a esta altura, embora não com muita certeza ainda, que Nostromo, a serviço de padre Corbelán, teria ido encontrar-se com Hernandez, portando uma mensagem a este. Tudo indica tratar-se daquele encontro, embora o narrador não o afirme explicitamente. Tudo leva a crer portanto que um daqueles dois cavaleiros que desapareceram passo adentro seja Hernandez. Teríamos tido assim, através de uma breve cena, um rápido vislumbre de Hernandez e do espaço onde se move.

Observe-se novamente a presença de elementos distanciadores: há grandes possibilidades de que se trate do encontro, mas não se tem disto absoluta certeza, o que poderia levar a descartar-se a possibilidade de um daqueles dois homens que desapareceram através do passo ser Hernandez; os dois cavaleiros são vistos à distância e logo em seguida desaparecem por entre um acidente natural do terreno. Veja-se como é incerta e fugidia a presença de Hernandez, captada de través, à maneira de um reflexo, e como a exposição do espaço

⁷³ N.p. 189

onde ele atua é de curta duração, e assim mesmo, feita de maneira indireta, não contada pelo narrador, mas por um personagem por este narrado. Igualmente, observe-se a insistência contumaz de Conrad, em não mostrar Hernandez.

Hernandez, *the robber*, aparecerá plenamente apenas quase ao final da narrativa em uma breve cena, pela primeira e última vez, sendo então descrito detalhadamente, mas sem que tenha todavia ao longo de toda a obra, e inclusive nesta derradeira passagem, sido mostrado proferindo uma única palavra sequer:

“‘Look at this man in black just going out,’ he [Mitchell] would begin, leaning forward hastily. ‘This is the famous Hernandez, Minister of War. The Times’s special correspondent, who wrote that striking series of letters calling the Occidental Republic the “Treasure House of the World”, gave a whole article to him and the force he has organized - the renowned Carabineers of the Campo.’

Captain Mitchell’s guest, staring curiously, would see a figure in a long-tailed black coat walking gravely, with downcast eyelids in a long, composed face, a brow furrowed horizontally, a pointed head, whose grey hair, thin at the top, combed down carefully on all sides and rolled at the ends, fell low on the neck and shoulders. This, then, was the famous bandit of whom Europe had heard with interest. He put on a high-crowned sombrero with a wide flat brim; a rosary of wooden beads was twisted about his right wrist. And Captain Mitchell would proceed:

‘The protector of the Sulaco refugees from the rage of Pedrito. As general of cavalry with Barrios he distinguished himself at the storming of Tonoro, where Señor Fuentes was killed with the last remnant of the Monterists. He is the friend and humble servant of Bishop Corbelán. He hears three Masses every day. I bet you he will step into the cathedral to say a prayer or two on his way home to his siesta.’”⁷⁴

Conrad poderia ter mostrado Hernandez com proximidade, poderia tê-lo mostrado em seu acampamento em Los Hatos, conversando com os membros de seu bando, planejando e executando assaltos e emboscadas. Porém não o faz. Opta por criar a personagem a partir de um ponto distante, situado em profundidade em relação ao espaço mostrado na narrativa, fazendo com que ele lá, e de lá, exista e atue. Desta maneira ouve-se falar dos feitos de Hernandez, que chegam a atingir proporções quase que lendárias, seu nome, que inspira terror aos viajantes no Campo, que observam atentos as sombras da estrada. E desta maneira Hernandez envia uma petição à assembléia, padre Corbelán envia a ele uma mensagem por intermédio de Nostromo - e diga-se de passagem que os fatos contados pelo chefe político a Charles Gould, a respeito das negociações e contatos entre padre Corbelán e Hernandez, não constituíam

⁷⁴ N. p. 399-400

um boato infundado; ao contrário, estavam verdadeiramente acontecendo -, Hernandez envia um mensageiro a Sulaco, encarregado de combinar a cobertura da retirada e o posterior abrigo aos que estão fugindo dos monteristas. O contato com aquele ponto distante é feito, portanto, através de boatos e falatórios, de relatos de feitos que beiram ao lendário, de cartas e mensagens, e um representante ou mensageiro enviado a Sulaco. Instaura-se assim um espaço de fundo, ao qual não temos acesso, no qual entretanto existe vida e atividade, capazes de influenciar no desenrolar da trama. Conrad, mais uma vez, instaura um objeto de representação cuja presença é unicamente sentida.

O mesmo procedimento é adotado com relação a Sta Marta, aos políticos corruptos e à malha de corrupção existente. Tem-se como certa a existência de Sta Marta, a capital de Costaguana. Ela de fato existe no mundo ficcional de *Nostromo*. Contudo, jamais aparece, jamais é descrita, nenhum incidente que se passe em suas ruas e praças é narrado, ou mesmo no interior de suas casas e prédios. Salvo duas ou três ligeiríssimas excessões neste último caso, mas que mesmo assim não chegam a configurar-se claramente, pois não se tem a nítida impressão de lá se encontrar. Apenas um ou outro dos políticos corruptos são mostrados, rápida, velada e nuançadamente. Tem-se a malha de corrupção como fatalmente existente, ouve-se falar dela constantemente e sente-se seus efeitos ao longo de quase toda a obra, mas não se depara com ela em sua existência concreta, com seus componentes, com suas articulações. Também o mesmo procedimento é adotado com relação às demais cidades do país, com relação a Moraga, o representante de Charles Gould em Sta Marta, o qual não é mostrado uma única vez sequer, mas de cuja existência na obra, e de cuja atuação, temos plena certeza. Montero é mostrado uma única vez quando da visita de Don Vincente Ribiera a Sulaco, e quase o mesmo se aplica a este último, mostrado também quando de sua chegada a Sulaco durante a revolta popular, embora bastante à distância. Bonifácio, o tropeiro também é mostrado rapidamente em uma única ocasião.

Conrad centraliza sua narrativa em Sulaco e arredores, incluindo-se aqui a ilha Grande Isabel, limitando-a àquele espaço quanto às cenas, à exceção de uma ou duas breves cenas que mostram Charles Gould e Mrs Gould na Europa, antes de virem a morar em Sulaco, e de uma cena que se passa no escritório de Holroyd em São Francisco, da qual somente temos acesso à conversa, além de uma referência ao edifício Holroyd e aos que ali trabalham. Tudo o que demais ocorre para além deste espaço torna-se conhecido ou é sentido através dos meios de comunicação, conforme já observamos e conforme verificaremos mais adiante, e através de boatos ou do que diz este ou aquele personagem que chega. Capta-se apenas os ecos e reflexos daquilo que acontece à distância.

É esta uma situação semelhante àquela vivida pelo homem no mundo real. Com efeito presenciamos somente aquilo com que nos deparamos em nossa vida cotidiana, a qual pode incluir um maior ou menor número de viagens e deslocamentos de distância variável, mas que em geral limita-se a um espaço mais ou menos pequeno. De tudo o mais que acontece nos diversos pontos da região onde moramos, do país, e dos mais distantes pontos do planeta, tomamos conhecimento através do que nos contam as pessoas com quem nos encontramos, através dos contatos telefônicos que fazemos, por fax, por computador e através da mídia. Alguns dispõem de um campo mais amplo, como os que fazem a cobertura jornalística para os grandes veículos, políticos de alto escalão, negociadores das Nações Unidas, executivos de multinacionais, etc., com acesso frequente a diferentes pontos do planeta, mas mesmo assim, obviamente, jamais darão conta de tudo o que se passa. De qualquer forma, no momento em que vivemos, a disponibilidade de captação daqueles reflexos aumentou tremendamente, com os computadores interligados em rede, com os telefones celulares e com os fixos, com as máquinas de fax, a televisão por cabo, a televisão convencional, com as antenas parabólicas, unidos ainda ao tradicional serviço de correios e telégrafos, aos meios de transporte, etc., conforme comentei na introdução deste trabalho. Já à época de Conrad esta disponibilidade havia aumentado também tremendamente, para aquele momento e em relação às épocas anteriores, conforme também comentei naquela introdução, assim como voltarei a me referir a ela.

A disposição utilizada por Conrad em *Nostramo*, portanto, quanto aos meios de cobertura e representação, não é aquela de presença no local, mas de centralização em um ponto, com captação do que acontece nos demais através de mecanismos de recepção. O que faz com que a construção do espaço dramático e o conhecimento dos fatos ocorra em perspectiva, conforme observaremos adiante.

AS COMUNICAÇÕES

Nostramo pode ser considerado o romance das comunicações, incluindo-se aqui a via postal e as telecomunicações⁷⁵, tamanha a importância destes meios para a resolução do espaço dramático naquela obra. Pois o espaço em *Nostramo* cobre grandes extensões de terra, diferentes localidades e pontos distantes do planeta. Abrange a cidade de Sulaco, capital da Província Ocidental, o Golfo Plácido onde a cidade fica situada, Zapiga, mais ao norte, no golfo, o Vale de Sulaco, as grandes extensões de terra que compõem o Campo, no interior; as localidades de Rincón, Los Hatos e Tonoro, o Monte Higueroa, a Montanha de San Tomé, a cordilheira que circunda a Província Ocidental, separando-a do restante de Costaguana, o Passo da Entrada, onde fica situado o posto avançado da ferrovia, marcando a cabeceira do trecho mais longínquo aos pés da cordilheira, dando acesso ao planalto de Ivie, na cordilheira, e em seguida ao Planalto e ao Vale de Sta Marta, e à cidade de Sta Marta, capital de Costaguana, servida por uma estrada de ferro costeira; ao sul de Sta Marta, a província de Entre-Montes, cuja capital é Nicoya; ao longo da costa, 60 milhas (96 km) ao sul de Sulaco, fica a cidade portuária de Esmeralda, e aproximadamente 580 milhas (928 km), também ao sul de Sulaco, a cidade de Cayta, importante porto de Costaguana, localizada ao sul de Sta Marta; pode-se ir de Sta Marta a Sulaco viajando-se por terra até Cayta e de lá tomando-se um navio rumo ao norte, ou por dentro, atravessando-se a cordilheira no Planalto de Ivie e seguindo-se pelo Passo da Entrada, e dali até Sulaco, 180 milhas a noroeste (280 km). Inclua-se ainda São Francisco e Paris neste espaço. Frise-se ainda que a *National Central Railway* é inglesa, e seu presidente, Sir John, é de Londres, e que Charles Gould estudou em Londres. E todavia, à exceção de Sulaco e arredores, os demais lugares não são mostrados, embora a trama neles se desenvolva, e uma série de eventos lá aconteça. Estes eventos não são porém contados com presentificação da narrativa, não são narrados ao vivo. Por exemplo, nenhum personagem é mostrado caminhando pelas ruas de Sta Marta ou tomando parte em alguma ação naquela cidade. Tampouco aquela cidade é descrita, ou as demais. Sabemos dos eventos importantes que neles ocorrem por intermédio das notícias que chegam. É decorrente daí portanto a importância dos meios de comunicação na integração do espaço dramático. Pois as câmeras do narrador ficam postadas em Sulaco. As distâncias são cobertas pelo telégrafo, pelo navio a vapor, por tropeiros, no caso do correio por terra, e quando do envio da mensagem a Barrios para que retornasse com suas tropas, pela ferrovia, ao longo de parte considerável do trajeto percorrido por Nostro-

⁷⁵ Através do telégrafo, que tem presença marcante na obra. Quase ao final de *Nostramo*, Charles Gould faz uma chamada telefônica.

mo, que seguiu como portador.⁷⁶ O uso que faz Conrad daqueles meios, para a resolução do espaço em *Nostramo*, é estratégico.

Assim, por exemplo, logo após haver saído da reunião na Casa Gould, Martin Decoud recebe do telegrafista da companhia de cabos, em Sulaco, a notícia vinda de Cayta, de que uma batalha de dois dias havia sido travada nos arredores de Sta Marta, onde os ribieristas haviam sido batidos.⁷⁷ O informe chega a Cayta por terra através de rumores e comentários, e é transmitido a Sulaco por telégrafo. E mais adiante, na carta que escreve à irmã, que se encontra em Paris, Decoud revela que o telegrafista havia contado a ele e a Nostromo, quando se achavam sentados a conversar em frente à catedral, que acabara de receber um telegrama de Cayta, informando que as tropas de Barrios, provenientes de Sulaco, estavam adentrando o porto naquela localidade.⁷⁸ Na mesma carta, Decoud revela ainda que, mais tarde, quando se encontrava na casa Gould, o engenheiro-chefe da ferrovia, ao chegar ali, contara que havia recebido uma mensagem por telégrafo do posto avançado da ferrovia:

“... he was sent for to go into the railway telegraph office. The engineer of the railhead, at the foot of the mountains, wanted to talk to him from his end of the wire. There was nobody in the office but himself and the operator of the railway telegraph, who read off the clicks aloud as the tape coiled its length upon the floor.[...]”⁷⁹

O engenheiro do posto avançado forneceu detalhes da perseguição que havia sido feita pelos monteristas, na tentativa de capturar o presidente deposto Ribiera (que no momento da transmissão já se encontrava a salvo em Sulaco), e da morte do tropeiro Bonifácio, a golpes de baioneta. Revelou em seguida a seu colega de Sulaco que Pedrito Montero encontrava-se ali, bem ao seu lado, no escritório do posto, onde havia surgido repentinamente com seus homens. Pouco depois, conforme Decoud assinala em seu relato escrito, Pedrito Montero, ordenou ao engenheiro do posto avançado que dissesse a seu chefe em Sulaco para enviar uma composição de vagões que possibilitasse a ele transportar seus homens até aquela cidade, no que não foi atendido pelo engenheiro chefe, que recusou:

“[...] The engineer at the railhead told his chief by wire that he had Pedro Montero absolutely there, in the very office, listening to the clicks. He was going to take possession of Sulaco in the name of Democracy. He was very overbearing. His men slaughtered some of the Railway Company's cattle without asking leave, and went to work broiling the meat on

⁷⁶ N.p. 401

⁷⁷ N.p. 197

⁷⁸ N.p. 213

⁷⁹ N.p. 216

the embers. Pedrito made many pointed inquiries as to the silver mine, and what had become of the product of the last six months' working. He had said peremptorily, 'Ask your chief up there by wire, he ought to know; tell him that Don Pedro Montero, Chief of the Campo and Minister of the Interior of the new Government, desires to be correctly informed.'

He had his feet wrapped up in blood-stained rags, a lean, haggard face, ragged beard and hair, and had walked in limping, with a crooked branch of a tree for a staff. His followers were, perhaps, in a worse plight, but apparently they had not thrown away their arms, and, at any rate, not all their ammunition. Their lean faces filled the door and the windows of the telegraph hut. As it was at the same time the bedroom of the engineer-in-charge there, Montero had thrown himself on his clean blankets and lay there shivering and dictating requisitions to be transmitted by wire to Sulaco. He demanded a train of cars to be sent down at once to transport his men up.

'To this I answered from my end,' the engineer-in-chief related to us, 'that I dared not risk the rolling-stock in the interior, as there had been attempts to wreck trains all along the line several times. I did that for your sake, Gould,' said the chief engineer. 'The answer to this was, in the words of my subordinate, "The filthy brute on my bed said, "Suppose I were to have you shot?"' To which my subordinate, who, it appears, was himself operating, remarked that it would not bring the cars up. Upon that, the other, yawning, said, "Never mind, there is no lack of horses on the Campo." And, turning over, went to sleep on Harris's bed.'"⁸⁰

Esta passagem é bastante relevante, pois contém uma narrativa que chegou via telégrafo, utilizado ali como um antecessor do rádio e da televisão na cobertura de fatos distantes. Com ela, a carta que Martin Decoud escreve à irmã, que por sua vez possui características de um despacho de correspondente de guerra, aproxima-se um pouco dos noticiários de rádio e até certo ponto dos de televisão de nossa época, que se utilizam do trabalho de cobertura feita ao vivo por correspondentes narrando do local onde os acontecimentos estão se passando. Temos ali o engenheiro do posto avançado, que narrou ao vivo via telégrafo o que se passava em sua cabana aos pés da cordilheira a seu chefe, que recebeu as informações em Sulaco, a cerca de 300 km de distância, e que além disso com ele se comunicou também. Mais tarde ele reconta o que lhe fora passado, a Martin Decoud e aos demais presentes na Casa Gould. Decoud retransmite à irmã o que ouviu, via carta.

Não houve deslocamento dos meios de narração até a região do Passo da Entrada, onde fica situada a cabana do posto avançado da ferrovia, mas sim o caminho inverso. Houve aqui uma integração daquele espaço dramático ao espaço dramático utilizado de Sulaco através do telégrafo, o que fez com que a narrativa atingisse aqui um alto nível de sofisticação quanto ao tratamento do

⁸⁰ N.p. 217

foco narrativo. Não se trata do narrador em terceira pessoa contando, mas sim de Martin Decoud, narrado pelo narrador em terceira pessoa, ao relatar por carta algo que lhe fora contado por alguém que soube dos fatos através de uma mensagem emitida por telégrafo, cujo conteúdo lhe havia sido narrado por um outro alguém presente ao local dos fatos no momento em que tudo acontecia! Mais ainda, ao responder às perguntas de Pedro Montero, o engenheiro de Sulaco tomou parte em uma cena que aconteceu em um ponto a quilômetros de distância de onde se encontrava!⁸¹

Decoud relata ainda à irmã, que o último informe via telégrafo enviado do posto avançado dizia que Pedro Montero e seus homens haviam partido ao romper da aurora. Decoud acredita que chegarão a Sulaco em menos de trinta horas, e explica que esta é a razão dele estar abandonando a cidade nesta noite em que lhe escreve a carta.

Prossegue dizendo que soube por intermédio de Bernhardt, o telegrafista da companhia de cabos, que a guarnição de Esmeralda havia se rebelado e passado a apoiar os monteristas. O telegrafista de Esmeralda havia narrado ao vivo, em código Morse, a chegada dos soldados a seu posto e a invasão do mesmo. Mais tarde ele informou que as tropas estavam embarcando em um navio que iria partir com destino a Sulaco, podendo ali chegar antes do raiar do dia, o que veio a agravar mais ainda a situação de perigo em que se encontra Martin Decoud. Transcrevo a passagem com o *layout* que ela assume no romance, para assim incluir o trecho narrado pelo narrador que narra na terceira pessoa, subsequente a ela:

“[...] His colleague in Esmeralda had called him up to say that the Garrison, after shooting some of their officers, had taken possession of a Government steamer laid up in the harbour [...] The telegraphist was signalling to Bernhardt all the time, and his last transmitted words were, ‘They are bursting in the door, and taking possession of the cable office. You are cut off. Can do no more.’

But, as a matter of fact, he managed somehow to escape the vigilance of his captors, who had tried to stop the communication with the outer world. He did manage it. How it was done I don’t know, but a few hours afterwards he called up Sulaco again, and what he said was, ‘The insurgent army has taken possession of the Government transport in the bay and are filling her with troops, with the intention of going round the

⁸¹ É claro que hoje em dia, em decorrência dos inúmeros avanços tecnológicos que foram ocorrendo no decorrer do século XX, em decorrência da própria evolução que a narrativa veio sofrendo, tal artifício narrativo seria considerado como banal. Pense-se contudo que para a época de Conrad - não sei dizer se foi ele o primeiro a empregá-lo ou não e acredito que não venha ao caso -, tal expediente deve ser considerado como sendo de monta.

coast to Sulaco. Therefore look out for yourselves. They will be ready to start in a few hours, and may be upon you before daybreak.'

This is all he could say. They drove him away from his instrument this time for good, because Bernhardt has been calling up Esmeralda ever since without getting an answer.

After setting these words down in the pocket-book which he was filling up for the benefit of his sister, Decoud lifted his head to listen. But there were no sounds, neither in the room nor in the house, except the drip of the water from the filter into the vast earthenware jar under the wooden stand. And outside the house there was a great silence. Decoud lowered his head again over the pocket-book.⁸²

Veja-se que a textura de cena e da narrativa, o ângulo de aproximação e o distanciamento, juntamente com a matéria narrada e a fatura verbal, vêm limitados pelo meio de transmissão - o aparelho do telégrafo enquanto dispositivo mecânico e eletro-magnético, associado ao código Morse - e a ele adequados. O que impõe um padrão ao texto, que por sua vez alcança um efeito que resulta em um grande aumento da intensidade dramática.

Neste sentido, o conjunto composto pela parte escrita por Decoud e pela parte narrada pelo narrador que narra em terceira pessoa forma de fato um todo bastante dramático. O último trecho capta a expectativa e a apreensão de Martin Decoud, o qual escuta atentamente, na tentativa de identificar algum ruído que possa indicar a aproximação daquelas duas forças provenientes de dois pontos diferentes e distantes, notadamente daquela proveniente de Esmeralda, que certamente chegará antes.

Em uma narrativa situada no espaço dramático de Sulaco, houve portanto, através do telégrafo, a integração de cinco outros espaços diferentes e distantes. Através da recepção de cinco notícias: uma de Cayta, informando sobre a derrota dos ribieristas numa batalha perto de Sta Marta - considere-se aqui o espaço de Sta Marta; outra também de Cayta, contando sobre a chegada das tropas de Barrios àquele porto, provenientes de Sulaco; o informe procedente do posto avançado da ferrovia, sobre a perseguição dos monteristas ao presidente Ribiera e a morte de Bonifácio, que acompanhava o presidente, acontecimentos estes que ocorreram num espaço que compreende a cordilheira, na região do Planalto de Ivie, e a região do Campo; outra a respeito dos eventos que ocorreram na cabana do posto avançado quando da chegada de Pedro Montero e a notícia da partida deste em direção a Sulaco; e as notícias que chegam de Esmeralda.

No caso das duas últimas, procedentes do posto avançado e de Esmeralda, houve transmissão ao vivo de narrativas. Além disso elas contêm um alerta

⁸² N.p.218

para o deslocamento de forças em direção a Sulaco. Tanto a emissão das narrativas, quanto o deslocar-se das forças militares, percorrem uma trajetória que as leva a Sulaco, num movimento de confluência. Martin Decoud, situado no ponto central que é Sulaco, é um receptor destas emissões. Ele recebe os informes e os edita. Constitui-se aquela trajetória como um índice, como um vetor, representativo de todo o campo de perspectiva adotado em *Nostramo*, com Sulaco ao centro, recebendo ou captando as emissões provenientes de outras áreas e localidades.

Todo este procedimento resulta em uma grande economia de cenários em locação quando da execução do trabalho de elaboração ficcional. Neste sentido *Nostramo* poderia ser facilmente convertido em peça teatral, com espaço limitado basicamente ao Albergio d'Italia Una, à Casa Gould, ao porto, e em pequena parcela, à ilha Grande Isabel, abordando no entanto os acontecimentos e fatos, a problemática política, econômica, social, geográfica, histórica, de todo um país, envolvendo ainda contatos com três grandes cidades do exterior, São Francisco, Paris e Londres. Poderia também ser filmado com grande economia de cenários, e sem gastos dispendiosos com deslocamentos e filmagens em locação, atingindo no entanto grande densidade de conteúdo e grande intensidade dramática. O que vem a indicar o alto grau de eficiência alcançado por Conrad quanto à síntese do espaço dramático.

Constatamos, portanto, a representação de objetos distantes, os quais não apareceram plenamente, sendo no entanto captados através de um artifício. Neste caso o artifício empregado foi o telégrafo. O mesmo recurso foi utilizado quando da narrativa, por nós examinada, do levante popular em Sulaco, feita a partir do interior do Albergio d'Italia Una, e do ponto de vista das pessoas da família Viola, que lá se achavam. Apenas naquele caso não houve a concorrência de meios de comunicação como o telégrafo ou o correio. Houve porém a representação de um objeto ao qual não tínhamos acesso visual, mas do qual foram captados indícios que dele transmitiram uma impressão. Tratava-se ali de uma narrativa que havia passado do campo aberto para o interior de uma casa completamente fechada, barricada, e com as janelas trancadas. Tivemos acesso ao que se passava no interior da casa, ao que as pessoas ali dentro diziam, sentiam ou pensavam. Mas não tivemos acesso ao levante que ocorria lá fora. Tudo o que nos chegava da insurreição eram o som dos disparos, os gritos das pessoas, ruídos de passos e correria, e sussurros abafados.

O que do ponto de vista da viabilidade de se transformar *Nostramo* em peça teatral vem como um reforço, pois observe-se a facilidade com que aquela passagem seria representada no teatro, numa cena mostrando Giorgio Viola, sua esposa e as duas filhas, e que teria por cenário o interior da casa, com realce para as janelas trancadas; somente os ruídos do que se passa lá fora

seriam ouvidos, pela família e pelos espectadores na platéia. De outra parte, teria sido bem mais difícil encenar-se, no reduzido espaço do palco, uma insurreição em que um grande número de indivíduos toma parte e que se passa nas ruas.

Observamos também, quanto às passagens que analisávamos há pouco, que Martin Decoud, situado em um ponto central, obtém informações vindas de pontos distantes, as quais edita em seu relato, o que mostrava a ligação entre um ponto central a pontos distantes através dos meios de comunicação. Da mesma forma, em determinado momento do período de disputa pelo poder que se sucedeu ao término da ditadura de Guzman Bento, Don José Avellanos comanda as articulações políticas que culminariam com a nomeação do candidato por ele apoiado, Don Vincente Ribiera, para presidente. Por estar já em idade avançada, Don José não vai pessoalmente até a capital, Sta Marta, para coordenar as manobras no centro exato dos acontecimentos. Ele as dirige de sua casa, em Sulaco, e lá mesmo recebe as notícias a respeito do desfecho da situação:

“The fatuous turmoil of greedy factions succeeding the tyranny of Guzman Bento seemed to bring his desire to the very door of opportunity. He was too old to descend personally into the centre of the arena at Sta Marta. But the men who acted there sought his advice at every step. He himself thought that he could be most useful at a distance, in Sulaco. His name, his connections, his former position, his experience commanded the respect of his class. The discovery that this man, living in dignified poverty in the Corbelán town residence (opposite the casa Gould), could dispose of material means towards the support of the cause increased his influence. It was his open letter of appeal that decided the candidature of Don Vincente Ribiera for the Presidency. Another of these informal State papers drawn up by Don José (this time in the shape of an address from the Province) induced that scrupulous constitutionalist to accept the extraordinary powers conferred upon him for five years by an overwhelming vote of congress in Sta Marta. It was a specific mandate to stablish the prosperity of the people on the basis of firm peace at home, and to redeem te national credit by te satisfaction of all just claims abroad.

In the afternoon the news of that voice had reached Sulaco by the usual roundabout postal way through Cayta, and up the coast by steamer. Don José, who had been waiting for the mail in the Gould's drawing-room, got out of the rocking-chair, letting his hat fall off his knees. He rubbed his silvery, short hair with both hands, speechless with the excess of joy.”⁸³

Todo este movimento pressupõe a existência de um sistema de comunicações que permita a um homem coordenar uma ação a partir de um ponto

⁸³ N. p. 143-144

distante, enviando e recebendo mensagens, configurado aqui no correio, servido em parte de seu trajeto por um barco a vapor, que agiliza e imprime rapidez ao serviço, apesar do caminho tortuoso da primeira etapa. Indica também a aceitação e o bom uso deste sistema, para a articulação de movimentos e coordenação de ações à distância. O que envolve a aceitação e o saber utilizar-se de um modelo e de um conceito administrativos.

Com efeito, devido à excelente reputação e experiência que possui, à sua respeitabilidade, à influência que é capaz de exercer, unidos ainda ao apoio financeiro de Holroyd, Don José atinge seus objetivos. Mas o faz com grande economia de esforço físico e desgaste em locomoção, com enorme economia de tempo, proporcionados por aquele sistema de comunicações, que permite a ele dispor de conforto e tempo suficientes para refletir o bastante a respeito da situação e bem administrá-la.

E mais que isto, este sistema e esta maneira de conduzir uma situação imprimem sua marca na técnica narrativa utilizada por Conrad no trecho acima. A passagem é narrada do ponto de vista de Don José, em Sulaco. Os políticos envolvidos e Sta Marta não são mostrados, são situados longinquamente, em um local de onde as notícias vêm. Assim, a economia em deslocamentos, contatos e conversas reflete-se na forma assumida pelo próprio texto, que se submete aos padrões e limites impostos pelo modelo administrativo e operacional ali adotado. Um modelo que conforme estamos verificando não se restringe apenas a esta passagem, estendendo-se de resto a toda a obra.

Da mesma forma, Charles Gould não vai a Sta Marta, mantendo ali um representante seu, o advogado Moraga, sobrinho de Don José Avellanos (com quem certamente se comunica através de cartas, embora o texto não explicita este fato). Moraga comunica-se com Don José por via postal. Evita utilizar o correio oficial para que sua correspondência não seja violada pelos funcionários do governo, enviando-a através de Bonifácio, um tropeiro contratado por Charles Gould:

“[...] He corresponded actively with his maternal uncle, Don José Avellanos; but his letters - unless those expressing formally his dutiful affection - were seldom entrusted to the Costaguana post office. There the envelopes are opened, indiscriminately, with the frankness of a brazen and childish impudence characteristic of some Spanish-American Governments. But it must be noted that at about the time of the reopening of the San Tomé mine the muleteer who had been employed by Charles Gould in his preliminary travels on the Campo added his small train of animals to the thin stream of traffic carried over the mountain passes between the Sta Marta upland and the Valley of Sulaco. There are no travellers by that arduous and unsafe route unless under very exceptional circumstances, and the state of inland trade did not visibly require additional transport faciliti-

es; but the man seemed to find his account in it. A few packages were always found for him whenever he took the road.”⁸⁴

Ao perceber que Montero começa a dar os passos iniciais que indicam a premeditação de um golpe de estado, Moraga envia uma nota de alerta a Don José, o que de sua parte mostra a utilização e ao mesmo tempo a operacionalidade do sistema descrito acima:

“[...] Already, at the time of the President-Dictator’s visit to Sulaco, Moraga had sounded a note of warning from Sta Marta about the War Minister. Montero and his brother made the subject of an earnest talk between the Dictator-President and the Nestor-inspirer [Don José] of the party.”⁸⁵

Quando a revolta monterista é deflagrada, Moraga envia uma carta contendo informações a respeito:

“Less tan six months after te President-Dictator’s visit, Sulaco learned with stupefaction of the military revolt in the name of national honour. The Minister of War, in a barrack-square allocution to the officers of the artillery regiment he had been inspecting, had declared the national honour sold to foreigners. The Dictator, by his weak compliance with the demands of the European powers - for the settlement of long outstanding money claims - had showed himself unfit to rule. A letter from Moraga explained afterwards that te initiative, and even te very text, of the incendiary allocution came, in reality, from te other Montero, the *ex-guerrillero*, the Commandante de Plaza. [...]”⁸⁶

Examinemos mais alguns casos de ocorrência do emprego de mensagens na obra, e também algumas ocasiões em que a imprensa escrita se faz mostrar. Por exemplo, quando da narrativa do início da revolta monterista, tomamos conhecimento de que devido à quebra de comunicações ocorrida por conta da guerra civil, Sulaco termina por ficar confinada ao isolamento. Observa o narrador que Cayta, um ponto importante da malha de correios, que permite o envio de correspondência via navegação costeira através de barco a vapor, está cercada. Acrescenta que o correio por terra, através das montanhas está suspenso, e revela que até mesmo Bonifácio, bastante habituado à rota através da cordilheira, não retorna de Sta Marta em uma ocasião. Como resultado, Sulaco fica à mercê dos boatos. Ressalta o narrador que publicações monteristas no entanto conseguem se fazer chegar à cidade, misteriosamente. Atente-se então para a importância alcançada pelos correios e as comunicações em geral

⁸⁴ N.p. 107

⁸⁵ N.p. 146

⁸⁶ N.p. 146-147

no contexto da obra, e observe-se também a presença da imprensa escrita, aqui sob a forma de panfletos de propaganda monterista. Igualmente, naquela mesma narrativa, um pouco mais adiante ficamos sabendo da petição de Hernandez, escrita pelo padre, e enviada de Tonoro, que vai parar às mãos de Don José Avellanos, em Sulaco.⁸⁷

De outra parte, Martin Decoud, em Paris, recebe uma carta de seis páginas enviada de Sulaco por Don José, conferindo-lhe a incumbência de comprar armas de alguma potência européia para equipar as forças ribieristas comandadas por Barrios⁸⁸ - apenas como curiosidade, justamente por estarmos examinando a questão das comunicações, a qual envolve rotas e distâncias, juntamente com a questão do espaço, Martin Decoud, ao ir para Costaguana acompanhando o carregamento de armas que comprou, segue uma rota (por sinal não usual, por não ser a mais direta), que passa pelo Estreito de Magalhães⁸⁹, navegando por uma linha principal, não costaguaneira, sendo que após ter passado pelo estreito embarca num navio da Companhia de Navegação O.S.N., a qual cobre a costa oeste da América do Sul, o que vem a dar uma idéia das potencialidades daquela companhia em termos de distâncias, transportes e meio de transporte postal.

Ao chegar, Decoud fica sabendo que seu artigo escrito para a *Parisian Review*, sobre a situação em Sulaco, fora lido e muito bem recebido por todos ali; além disso, em Paris, Decoud era o correspondente do *Semenario*⁹⁰, o principal jornal de Sta Marta, escrevendo artigos sobre assuntos europeus, o que por sua vez é mais um exemplo de texto escrito recebido em um local distante de seu ponto de emissão. Neste sentido, o próprio relato de Martin Decoud, é uma carta, que ele escreve, conforme já vimos, em Sulaco, para ser enviada à sua irmã, em Paris. Decoud, ex-correspondente do *Semenario* e autor do artigo para a *Review*, é o editor do jornal ribierista *Porvenir*, cargo que aceitou cedendo às instâncias de Don José. Sua carta à irmã, conforme já verificamos, se constitui num autêntico artigo enviado por um correspondente de guerra. Logo ao início da carta, Decoud revela à irmã que enviou um cabograma via São Francisco e Nova Iorque, através do qual a irmã já deve estar informada sobre os acontecimentos da revolta em Sulaco; faz uma alusão à agência de notícias Reuter's, que não possui no entanto um correspondente em Sulaco.

⁸⁷ N.p.147-148

⁸⁸ N.p.153

⁸⁹ N.p.154

⁹⁰ Assim grafado em minha edição da Penguin. Na edição da Companhia das Letras, traduzida por José Paulo Paes, a grafia adotada foi *Seminario*, sem o acento agudo.

Igualmente, padre Corbelán envia de Los Hatos, onde se encontra junto a Hernandez, o bandido, uma carta a Don José, a respeito da nomeação de Hernandez general, e da ajuda que este último poderá prestar aos ribieristas:

“In his message the Vicar-General answered upon his head for Hernandez’s fidelity. As to his power, he pointed out that he had remained unsubdued for so many years. In that letter Decoud’s idea of the new Occidental State [...] was for the first time made public and used as an argument. Hernandez, ex-bandit and the last general of Ribierist creation, was confident of being able to hold the tract of country between the woods of Los Hatos and the coast range till that devoted patriot, Don Martin Decoud, could bring General Barrios back to Sulaco for the reconquest of the town.

‘Heaven itself wills it. Providence is on our side,’ wrote Father Corbelán [...]”⁹¹

As comunicações entre Charles Gould, em Sulaco, e o financista Holroyd em São Francisco se dão através de cartas. Observemos as passagens a seguir:

“[...] But in his own circles of the financial world the taking up of such a thing as the San Tomé mine was regarded with respect, indeed, but rather as a subject for discreet jocularly. It was a great man’s caprice. In the great Holroyd building (an enormous pile of iron, glass, and blocks of stone at the corner of two streets, cobwebbed aloft by the radiation of telegraph wires) the heads of principal departments exchanged humorous glances, which meant that they were not let into the secrets of the San Tomé business. The Costaguana mail (it was never large - one fairly heavy envelope) was taken unopened straight into the great man’s room, and no instructions dealing with it had ever been issued thence. The office whispered that he answered personally - and not by dictation either, but actually writing in his own hand, with pen and ink, and, it was to be supposed, taking a copy in his own private press copybook, inaccessible to profane eyes. [...]”⁹²

“It was the blessed province of great opportunities and of largest salaries; for the San Tomé mine had its own unofficial pay list, whose items and amounts, fixed in consultation by Charles Gould and Señor Avellanos, were known to a prominent businessman in the United States, who for twenty minutes or so in every month gave his undivided attention to Sullaco affairs.”⁹³

⁹¹ N. p. 303

⁹² N. p. 97

⁹³ N. p. 124

Da mesma forma, Holroyd escreve a Charles Gould de seu escritório em São Francisco, concedendo crédito ao Partido Ribierista através do Third Southern Bank, situado quase ao lado do edifício Holroyd.⁹⁴

Observamos então a maneira pela qual é feita por Conrad a resolução do espaço em *Nostromo*, um espaço bastante vasto, abrangendo todo o território de Costaguana e incluindo cidades no exterior, o qual Conrad opta por não cobrir em extensão ou em locação, dele fazendo um resumo através de índices seletivos captados à distância pelos meios de comunicação - correios e telégrafo, mensagens, boatos, notícias trazidas - que operam uma representação qualitativa daquele espaço. O mesmo ocorrera quanto ao espaço de Hernandez, de cuja existência se tem conhecimento através de rumores, mensagens e relatos de pessoas presentes. Mais uma vez em *Nostromo* estamos diante de um objeto de representação não mostrado mas cuja presença é sentida através dos artifícios e da técnica narrativa empregada pelo autor. Já havíamos verificado a ocorrência destes procedimentos quanto à narrativa do levante, da mina de prata, de Charles Gould, dos personagens *Nostromo*, Hernandez, Moraga, Antonia Avellanos, etc. e com a personagem Kurtz de "Heart of Darkness". O que nos permite afirmar também, sem que queiramos operar uma redução de juízo a respeito da obra, que *Nostromo* seja dentre outras coisas o romance cujo objeto de representação não aparece frontal e nitidamente configurado, e que *Nostromo* seja o romance do virtual, o romance da captação de ecos e reflexos que levam aquele objeto a atingir a sua configuração de outra forma. É como se Conrad estivesse respondendo à questão da representação com uma pergunta: se era possível representar-se através de uma forma que não tentasse empreender uma reprodução ou cópia fotográfica da realidade, tal como a ficção realista anterior o fizera até então, se era possível empreender-se um giro quanto ao ângulo de abordagem, por intermédio de uma forma empreendesse a captação de índices seletivos e não da captação de uma fachada em toda a sua extensão, por que então não fazê-lo? Se era possível oferecer-se da realidade um resumo qualitativo obtido a partir de outros pontos de tomada, ao invés de uma cópia exaustiva frontal, por que então não empreendê-lo, oferecendo assim ao mundo uma nova forma artística, que explora o conteúdo de maneira diversa? Acredito que este procedimento se enquadre mesmo naquela evolução a que se refere Adorno, a qual afirma remontar ao século XIX "e que hoje se vê acelerada ao máximo", um "fenômeno que se deu por causa do subjetivismo que não admite mais a matéria intransformada". Segundo Adorno:

"[...] Quem hoje mergulhasse [...] na objetividade das coisas e tirasse proveito da plenitude e plasticidade do que é contemplado e acolhido com humildade, seria forçado ao gesto da imitação artesanal. Ficaria culpado

⁹⁴ N.p. 145

pela mentira de se entregar ao mundo com um amor que pressupõe que o mundo tem sentido, e acabaria no kitsch intragável da arte localista. [...]⁹⁵

⁹⁵ ADORNO, T.W. - "Posição do Narrador no Romance Contemporâneo". In: *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas* (Col. Os Pensadores) São Paulo, Abril, 1980, p. 269.

NA CASA GOULD

pa, ou do escritório de Holroyd, etc. -, onde ocorre o jantar, nem da mesa, dos pratos e bebidas, do posicionamento dos convidados à mesa, etc., quando da narrativa inicial da solenidade a bordo do navio (uma descrição desta ordem é feita sim, mas somente ao final de *The Silver of the Mine*, quando cessa um longo *flashback*, e a solenidade a bordo do navio é retomada pelo narrador, no mesmo ponto onde aquela narrativa havia sido interrompida), a ponto de não se ter a impressão de que aqueles personagens que ali se acham estejam firmemente ancorados no espaço ao seu redor, bem como situados com relação aos demais personagens. Tem-se então uma conversa entre Mrs Gould e Sir John, uma conversa não cuidadosamente situada no espaço do navio, mas que ali acontece, e que independe daquele espaço e do ambiente e situação ao redor, da qual o único fator a sobressair-se é a fala em si, como se estes dois personagens se encontrassem a flutuar. Passa-se a seguir, e rapidamente, a um sumário narrativo envolvendo Sir John e acontecimentos por ele vivenciados em Sta Marta, sem que no entanto o espaço daquela cidade seja tampouco delineado ou configurado; e passa-se a seguir, rapidamente também, ao encontro de Sir John com o engenheiro chefe da ferrovia e com os demais engenheiros, nas montanhas, sendo já este cenário demarcado, embora ligeiramente. Estas rápidas e fáceis, sempre disponíveis, passagens de um ponto a outro no espaço, envolvendo acontecimentos defasados no tempo, são por si próprias características de uma dispersão espaço-temporal. Ressalte-se ainda a forte predominância, não só neste caso, mas em geral ao longo desta primeira parte, do teor do sumário narrativo, das lembranças, dos pensamentos, das falas, dos comentários, sobre a precisão do espaço. Todos estes fatores somados e levados em conta acabam por imprimir a este componente uma configuração e uma consistência evanescentes.

A forte dispersão espaço-temporal, as intercalações sucessivas, a ação não unificada e além disso truncada e frequentemente diluída, as idas e vindas no tempo e de um tópico a outro, e o espaço evanescente, conferem à narrativa um percurso e um tom de devaneio, marcado em certo sentido por aquele aspecto de fuga e abandono da realidade característicos deste processo, o que acaba por oferecer uma forte resistência à presentificação dos personagens.

Em *The Isabells*, segunda parte da obra, segue-se a uma inserção ao nível das descritas acima - com recuo aos tempos de cativo de Don José, quando da ditadura de Guzman Bento -, a narrativa das articulações políticas de Don José, do apoio obtido pelo partido deste último junto a Charles Gould e do subsequente patrocínio por parte de Holroyd, da ascensão do ribierismo e da eclosão da revolta monterista. A partir deste ponto ocorre a unidade de ação, espaço e tempo. Seguem-se o embarque das tropas de Barrios no porto de Sulaco - esta ainda permeada de intercalações que abordam o passado de Barrios,

de Don José, de Antonia e de Martin Decoud -, a reunião na Casa Gould, a volta de Martin Decoud àquela casa com a notícia da derrota dos ribieristas, a escrita do relato, o embarque com o carregamento de prata, e o retorno de Nostromo, que adentra a última parte da obra, *The Lighthouse*.

A partir do embarque do carregamento de prata, produz-se um desenvolvimento simultâneo em diversos espaços: Decoud e Nostromo transportam a prata; Sotillo e suas tropas, a bordo de um navio transporte, aproximam-se de Sulaco; em frente ao Albergio d'Italia Una o doutor e o engenheiro-chefe conversam; Mitchell encontra-se no porto. Mais tarde, Mitchell, o doutor e Sotillo serão mostrados no porto, Charles Gould e Mrs Gould em sua casa, Pedrito Montero na cidade, etc. A abertura destes planos diversos, em um certo sentido, que não o estrito, não quebra a meu ver a unidade de ação, por serem as ações que neles se desenvolvem todas elas convergentes, englobadas em um único movimento geral.

O embarque das tropas de Barrios, a reunião na casa de Charles Gould, o retorno de Martin Decoud com a notícia da derrota dos ribieristas, o relato que este último escreve (ao qual liga-se a primeira narrativa do levante popular, ao início da obra, achando-se ambos situados no mesmo plano temporal, abordando os incidentes a partir de ângulos diferentes), o embarque da prata e o retorno de Nostromo, prestes a partir com a mensagem a Barrios para que retorne com suas tropas, formam o núcleo central de *Nostromo*, com partes interligadas e concatenadas, sequenciadas em uma ação contínua, com acompanhamento próximo e desenvolvimento temporal que tende a simular aquele do tempo do relógio no mundo real.

A parte anterior a este núcleo constitui-se como uma etapa de preparação para todo o desencadear e desenrolar da ação que nele se processa. Ocupa-se ela da consolidação da mina de prata, do desenvolvimento e consolidação da personagem Charles Gould e de sua esposa, e também do estabelecimento da problemática da corrupção política e incompetência extremas que marcam a história de Costaguana. A parte posterior a este núcleo ocupa-se do desfecho da revolta e de sua debelação, narrados porém por Mitchell, a partir de um plano temporal situado no futuro em relação ao plano da revolta. Já não incluso, portanto, àquele sequenciamento iniciado com o irromper da revolta monterista. Após a narrativa de Mitchell, o narrador prossegue, de um ponto mais adiantado ainda no futuro, com os incidentes que levaram à morte de Nostromo.

O embarque das tropas de Barrios desenvolve-se no transcorrer de uma tarde, sendo logo seguido do retorno de Mrs Gould, Antonia e Don José Avellanos, e Martin Decoud, de carruagem, à cidade, parando por alguns instantes no albergue de Giorgio Viola antes de chegar à casa Gould, para onde se diri-

gem, e onde há a reunião, iniciada ao entardecer e adentrando a noite; e inclua-se aí a volta de Martin Decoud para conversar com Mrs Gould e contar a ela sobre a derrota dos monteristas. O levante popular irrompe alguns dias depois, em torno das seis horas da manhã, e Decoud escreve seu relato na noite do dia seguinte, do dia em que, conforme ali anotado, o levante foi debelado, o que perfaz uma duração de cerca de quarenta horas. Pouco depois de haver concluído sua carta, Martin Decoud parte com Nostromo, o qual retorna ao Albergio d'Italia Uma vinte e quatro horas mais tarde.

Podemos muito bem, por estas razões, por um lado, considerar *Nostromo* como sendo um romance que tem a duração de uma tarde mais uma noite, acrescidos de quarenta horas aproximadamente, mais vinte e quatro horas, o que perfaz um total de mais ou menos setenta e quatro a oitenta horas. Ou se quisermos, poderemos incluir aí alguns dias de intervalo entre a reunião e a insurreição popular, que não foram narrados. Mas podemos por outro lado levar em consideração o intervalo de tempo abrangendo desde a imposição da concessão da mina de prata ao pai de Charles Gould, passando pelo período de reconstrução da mina, de sua entrada em operação, e o período até a revolta monterista, e acrescentar ainda os anos que se passaram até à noite em que Nostromo é assassinado, e *Nostromo* seria então um romance cuja duração é de muitos anos. A questão principal, no entanto, é que durante um período bastante curto de apenas algumas horas, o núcleo central da obra assume um escoamento de tempo que tende a simular um desenvolvimento minuto a minuto, em que acompanhamos a ação e os personagens com bastante proximidade, a nível do *thriller*, e mais que isto, este curto intervalo de tempo é bastante denso em termos de conflitos e dramas humanos, eventos, embates e ação.

Durante a reunião na Casa Gould, a concentração da unidade de ação, espaço e tempo atinge seu máximo. A narrativa do embarque das tropas ainda havia sido permeada pelas intercalações que abordavam o passado de Barrios, de Martin Decoud, Antonia e Don José. Mas durante esta reunião, pela primeira vez em *Nostromo*, os personagens são mostrados em uma ação completa - a recepção tem início, meio e fim - de longa duração, sem que haja digressões espaço-temporais, a não ser em um breve trecho sobre padre Corbelán.

A reunião na Casa Gould é narrada em modo dramático, e a passagem do tempo simula aquela do tempo real. O espaço é claramente situado no interior do salão de recepção da Casa Gould, e firmemente ancorado ao espaço externo da rua, das casas, do mercado, e também do entardecer e do anoitecer, vistos através da janela junto à qual se encontram Martin Decoud e Antonia Avellanos. Todos estes fatores somados vêm a conferir uma presentividade intensa àqueles personagens, na ação em que tomam parte, além de lhes conferir vida ficcional, o que por sua vez passa a despertar toda a nossa atenção e

interesse para com eles e para com aquela ação e espaço. O franco contraste com a dispersão espaço-temporal, espaço evanescente e opacidade à presentificação, ao tom de devaneio, que caracterizavam a etapa precedente, acentua o efeito de vida que é aqui obtido. Não se está mais diante de um conjunto de fragmentos dispersos no tempo, mas diante de um momento presentificado, compreendendo personagens que vivem, interagem e sentem, valorizando aquele momento.

A conversa entre Martin Decoud e Antonia Avellanos, ocupa boa parte do capítulo voltado à recepção. É admiravelmente conduzida quanto ao desenvolvimento, sequenciamento, ambientação, efeitos e apresentação cênica, evocando com bastante força uma conversa entre um homem e uma mulher, em uma casa onde ocorre uma recepção a convidados, ao entardecer. Em sua longa conversa os dois abordam assuntos diversos. Decoud manifesta sua descrença quanto à seriedade da ocupação de jornalista, na qual ele acredita não haver lugar para a verdade. Julga também que os interesses pessoais predominam sobre o patriotismo e manifesta sua descrença quanto às possibilidades de êxito do movimento ribierista - liderado com toda convicção pelo pai de Antonia, Don José Avellanos -, ou de qualquer outro movimento que seja, no saneamento político de Costaguana. Afirma que depois de Montero virá outro Montero e depois um outro e assim sucessivamente, e acredita que homens do tipo deste último são compráveis; acredita que a solução mais simples teria sido aquela de ter-se subornado o general rebelde. Confessa seu amor por Antonia; pede a ela que abandone tudo e que venha com ele para a Europa. Declara que a única solução viável naquele contexto político é a separação da Província Ocidental do restante de Costaguana. Conta ainda sobre a missa rezada por padre Corbelán por ocasião do embarque das tropas. Conversam sobre Nostromo, que passa a cavalo e que pode ser avistado da janela onde se encontram. Antonia, discorda de todas as opiniões políticas de Martin Decoud.

O diálogo transcorre em um falar fluente, ora empolgado, ora calmo, por vezes um pouco mais exaltado, mas sem que jamais atinja um tom que indique ou que leve ao desentendimento ou à disputa áspera, que conduza à mágoa. Um falar, ainda, ora pensativo, ora em voz baixa; há sorrisos, há algumas pausas, alguns silêncios, e há sobretudo o ouvir. Antonia e Martin Decoud absorvem-se na conversa, nela permanecendo inteiramente envolvidos. Há intimidade entre eles, há proximidade, seus braços se tocam, e a despeito das divergências de opinião, existe afinidade e existe amor. Por estarem envolvidos e plenamente presentes, sentindo e pertencendo, eles conferem existência a este momento em que estão juntos, tornando-o extremamente vivo e marcante.

Durante boa parte do tempo, é através deste colóquio que a reunião ganha existência, vista em perspectiva, a partir daqueles dois participantes. Sua

conversa vem intercalada aqui e ali, por trechos que mostram o entardecer, as pessoas que retornam do porto, onde foram assistir ao embarque das tropas, o arrastar das sandálias destas pessoas na rua, algumas carruagens de aristocratas que de vez em quando passam, o anoitecer, o interior da Casa Gould bastante iluminado, as pessoas presentes, as sombras das casas lá fora, as brasas dos fogões das mulheres do mercado, narrados do ponto de vista de Antonia e de Martin Decoud. O entrecortar destes trechos marca a passagem do tempo e contribui intensamente para a ambientação do diálogo; juntamente com a conversa que se desenrola, compõe um sequenciamento impecável.

A presença de Antonia Avellanos, contudo, é velada. Trata-se aqui, mais uma vez em *Nostramo*, de um objeto de representação cuja presença se faz sentir, ao invés de mostrar-se frontal, nítida e simplesmente, conforme fora sempre o caso, se pensarmos em termos da ficção realista anterior. A captação de sua imagem é não-linear e nuançada. É através da captação de seus silêncios, de sua ausência, de seu não ser totalmente mostrada, de seu falar dosado, manifestado de quando em quando apenas, em algumas poucas sentenças pronunciadas todavia de forma marcante e segura, de indicações de gestos, de olhares, de pausas, de seu ouvir, de alusões, que sua presença se faz sentir. As indicações e interferências do narrador são feitas sempre do ponto de vista de Martin Decoud e Antonia é mostrada de fora, de forma que não sabemos o que se passa com ela em seu interior, apenas podemos intuir ou inferir, através do que diz, ou de suas pausas, seu silenciar, e seus gestos. Em dado momento fala empolgadamente a Martin Decoud, por um longo tempo, mas o conteúdo do que diz é encoberto pela narrativa das reações daquele último a este falar, não sendo portanto mostrado. É o narrador quem nos diz que ela naquele instante fala empolgadamente. Sua sensualidade transparece na cena, manifestada através de gestos lentos, de silêncios e pausas, do permanecer imóvel em certos instantes, do olhar e do contemplar. Todas estas características somadas, conferem a Antonia Avellanos muita força e muita presença, embora ela praticamente não seja mostrada. Seu silêncio, movimentos, gestos, olhares, e mais umas poucas sentenças que profere, compõem um todo não restrito, uma interioridade não limitada, mas ampla, em aberto, que se projeta em profundidade, e que resta para nós, que dela tivemos apenas um vislumbre, indevassável e não perscrutada. Constitui-se esta passagem como um modelo da construção nuançada, matizada, indireta e não-óbvia de um personagem, através da valorização de outros elementos que não os até então corriqueiramente ressaltados e enumerados, através da captação seletiva e qualitativa de índices, empreendida a partir de um giro da forma.

Temos de outro lado a presença de Martin Decoud, marcada por sua fala profusa, em tom persuasivo, insinuante, galanteador, onde além disso o irônico

mistura-se ao sério. Sobre a complexidade deste personagem, a amplitude e profundidade de seu plano interior, nos deteremos mais adiante. Veja-se no entanto a conversa entre ele e padre Corbelán, da qual transcrevo uma parte. Constitui-se aquela conversa em um diálogo bem articulado e muito interessante, que mostra a inteligência e a perspicácia de Martin Decoud, sua presença de espírito, verve, bom humor, habilidade para a resposta rápida e imediata, bem como o respeito e a amizade que sente pelo padre, e vice-versa, que transparece por detrás do tom sarcástico que permeia aquilo que dizem:

“I have watched your reverence converting General Barrios by a special sermon on the Plaza,’ he said, without making the slightest movement. [refere-se ao fato de Barrios ter estado bêbado por ocasião do embarque e ao fato do padre ter tido uma conversa com o general]

‘What miserable nonsense!’ Father Corbelán’s deep voice resounded all over the room, making all the heads turn on the shoulders. ‘The man is a drunkard. *Señores*, the God of your General is a bottle!’⁹⁷

“[...] ‘And you - you are a perfect heathen,’ he said, in a subdued, deep voice.

He made a step nearer, pointing a forefinger at the young man’s breast. Decoud, very calm, felt the wall behind the curtain with the back of his head. Then, with his chin tilted well up, he smiled.

‘Very well,’ he agreed with the slightly weary nonchalance of a man well used to these passages. ‘But is it perhaps that you have not discovered yet the God of my worship? It was an easier task with our Barrios.’

The priest suppressed a gesture of discouragement. ‘You believe neither in stick nor stone,’ he said.

‘Nor bottle,’ added Decoud without stirring. ‘Neither does the other of your reverence’s confidants. I mean the Capataz of the Cargadores. [alusão indireta ao fato de Nostromo estar servindo de intermediário nas articulações entre o padre e Hernandez, visando à incorporação deste último no exército] He does not drink. Your reading of my character does honour to your perspicacity. But why call me a heathen?’

‘True,’ retorted the priest. ‘You are ten times worse. A miracle could not convert you. [...]’⁹⁸

Conrad vai desta maneira construindo um momento de grande intensidade, pleno de vida e de sentimentos humanos. Martin Decoud, recém-surgido na narrativa, vai ganhando consistência, conteúdo humano, passando a despertar nosso interesse e simpatia, juntamente com aqueles que o cercam.

Acha-se ali na Casa Gould, um grupo de pessoas voltadas, cada qual à sua maneira, para um objetivo comum que é o de derrotar Montero, cuja vitó-

⁹⁷ N.p. 183

⁹⁸ N.p. 186

ria significaria um retrocesso à corrupção, ao atraso, à incompetência total, à inexistência de qualquer objetivo construtivo - tudo aquilo que sempre caracterizara a história do país -, e de sustentar o governo ribierista, com seu programa de saneamento moral, político e econômico de Costaguana, e de empreendimentos e de progresso. Estão presentes, além de Charles Gould e de sua esposa, políticos, funcionários do governo, o chefe político de Sulaco, Don Juste Lopez, presidente da assembléia provincial, Antonia e Don José Avellanos, padre Corbelán, Martin Decoud, o engenheiro chefe e outros engenheiros da ferrovia, além de alguns capitalistas europeus.

Este encontro é um momento de balanço quanto ao que aconteceu, quanto ao que foi feito e quanto ao que está por acontecer. Aquelas pessoas ali se acham porque fazem parte de um mesmo grupo, porque sentem uma necessidade natural e humana de verem-se umas às outras, de conversarem, de trocarem impressões, de levantar prognósticos, de colocarem-se em dia quanto ao desenrolar dos fatos.

A atmosfera que caracteriza a reunião é marcada pelo entusiasmo e pela euforia, a partir da impressão animadora deixada pelo embarque das tropas rumo a Cayta, com o intuito de dar suporte a Don Vincente. O embarque foi levado a efeito de forma ordenada, contando-se ainda o fato de as tropas estarem bem armadas, com rifles comprados na Europa por Martin Decoud. O sentimento de entusiasmo deve-se ainda ao fato de tratar-se de um grupo de pessoas intensamente envolvidas em um projeto grandioso, a que se acresce os sentimentos suscitados pela união contra um inimigo comum, que reforçam aquele entusiasmo, e que frequentemente se tornam tão pronunciados em tempos de guerra ou revolução. Faz parte também da atmosfera reinante, um componente constituído a partir das próprias características do espaço onde se encontram, que é o interior da Casa Gould, um espaço salvaguardado pela competência de Charles Gould e pelo empreendimento sólido e bem sucedido que é a mina de prata. O que faz com que se pense que pela primeira vez a história de Costaguana possa ser mudada.

Não entram como componentes daquela atmosfera, ao menos aparentemente, a expectativa quanto ao resultado final, a ansiedade, a tensão e o medo. Todos perfeitamente cabíveis, pois afinal, os governos em Costaguana jamais duraram muito tempo, sendo a história do país constantemente marcada pelas reviravoltas produzidas pelos golpes e revoluções, à exceção do longo período da ditadura sanguinária de Guzman Bento. Não seria surpresa alguma se Ribiera fosse deposto por Montero e por este substituído.

Na realidade, todos os que ali se encontram correm um sério risco, caso Montero seja vencedor. Encontrar-se-iam em uma cidade invadida e ocupada por tropas inimigas, expostos aos perigos sempre inerentes a uma tal situação,

ainda mais em um país com um passado como aquele de Costaguana, de abusos, de corrupção e sanguinário. Não se sabe ao certo o que poderia então acontecer, nem de que forma seriam tratados. Certamente muitos teriam de fugir, não se sabe quantos seriam mortos. Além do extremo desalento que deles tomaria conta pelo fato de verem seus planos, projetos e expectativas para o futuro ruírem, sendo que muitos poderiam até mesmo perder suas posses.

Outro fator preocupante consiste no fato de não se saber até que ponto a decisão de enviar-se as tropas a Cayta havia sido de fato acertada, e nem até que ponto chega a competência militar do general Barrios, um homem que, apesar de honesto e gostado pelos soldados, é bastante endividado, justamente por tratar-se de um jogador inveterado, que alguns dizem ter certo talento para a guerra, ao passo que outros consideram como sem sorte no campo de batalha. Além disso, para agravar as coisas ainda mais, o general estava bêbado na hora do embarque, chegando inclusive a tagarelar demais.

Dentre os que ali estão, apenas Charles Gould, que preparou-se para, caso seja necessário, fazer explodir a mina de prata para impedir que caia nas mãos dos monteristas ou então utilizar esta possibilidade como trunfo, Mrs Gould, padre Corbelán - o qual entrou em contato com Hernandez com a finalidade de obter apoio armado -, Martin Decoud e o engenheiro chefe da ferrovia percebem o perigo que correm. O grande risco que de fato correm aquelas pessoas aumenta ainda mais a significação que o momento desta reunião possui.

Depois que a reunião acaba e os convidados vão embora, Mrs Gould revela ao marido, apesar de reticentemente, e justamente por isto, a extensão de seu medo, de sua angústia, quanto ao que está para acontecer:

“[...] But, my dear Charley, it is impossible for me to close my eyes to our position; to this awful ...”⁹⁹

Pouco depois, ao estar se recolhendo, após ter conversado com o marido, Mrs Gould de súbito depara-se com Martin Decoud, ali dentro de sua casa. Ele que alguns momentos antes, juntamente com os demais convidados, havia se retirado. A presença inesperada de Martin Decoud, ali dentro da casa, produz um efeito de estranheza, um efeito que chega a lembrar aquele que é obtido nos filmes de suspense:

“[...] and Mrs Gould, passing on, had the vividness of a figure seen in the clear patches of sun that chequer the gloom of open glades in the woods. The stones in the rings upon her hand pressed to her forehead glittered in the lamplight abreast of the door of the sala.

⁹⁹ N.p. 193

'Who's there?' she asked, in a startled voice. 'Is that you, Basilio?' She looked in, and saw Martin Decoud walking about, with an air of having lost something amongst the chairs and tables.

'Antonia has forgotten her fan in here,' said Decoud, with a strange air of distraction; 'so I entered to see.'

But, even as he said this, he had obviously given up his search, and walked straight towards Mrs Gould, who looked at him with doubtful surprise.

'*Señora*,' he began, in a low voice.

'What is it, Don Martin?' asked Mrs Gould. And then she added, with a slight laugh, 'I am so nervous today,' as if to explain the eagerness of the question.¹⁰⁰

Nada há que justifique o '*Who's there?*' de Mrs Gould. Ele não pertence ao encadeamento natural do trecho que o precede, que se ocupa de uma descrição de Mrs Gould. Surge portanto inesperadamente para o leitor, gerando logo de início uma atmosfera que com efeito faz lembrar aquela dos filmes de suspense. Em seguida, a presença de Martin Decoud ali dentro da casa é por sua vez completamente inesperada, e o motivo que ele apresenta para justificar sua presença, a procura pelo leque de Antonia, não passa de mera desculpa para ocultar a verdadeira razão. O '*Señora*', de Martin Decoud, proferido em voz baixa, seguido pela reação de Mrs Gould, intensifica enormemente a atmosfera de tensão já existente, e devido a toda a sua significação, ao que de fato representa, eleva o tom predominante ao patético. A seguir Mrs Gould irá perguntar a Decoud se ele avalia o quanto sua presença inesperada ali é alarmante, ao que ele retrucará que não, que apenas foi até ali para procurar um leque; começará a dizer alguma coisa em voz baixa a Mrs Gould, para em seguida perguntar a Basilio¹⁰¹ se este teria encontrado o leque; ao receber uma resposta negativa, dirá a Basilio que procure fora do aposento onde estão, com a intenção de dispensar o criado, que ele acredita encontrar-se sempre por perto, dando a impressão de estar sempre rodeando para bisbilhotar. A seguir, Mrs Gould pedirá a Decoud que diga o motivo de seu retorno e ele pouco a pouco irá dizendo, revelará que encontrou-se com o Capataz de Cargadores¹⁰² ao voltar, após ter acompanhado Don José e Antonia até à casa. Mrs Gould indagará se algo teria ocorrido aos Violas, de quem o Capataz é muito próximo, ao que Decoud responderá que não. O movimento culmina com Martin Decoud contando sobre a notícia que recebeu do telegrafista da Companhia de Cabogramas, de que os ribieristas foram derrotados após uma batalha de dois dias, perto de Sta Marta:

¹⁰⁰ N.p.195-196

¹⁰¹ Mantive a grafia adotada na edição inglesa de *Nostramo* que utilizei para este trabalho, sem o acento agudo (c.f. *Port.* Basílio).

¹⁰² *Nostramo*

“The Violas? You mean the old Garibaldino who keeps the hotel where the engineers live? Nothing happened there. The Capataz said nothing of them; he only told me that the telegraphist of the cable company was walking on the Plaza, bareheaded, looking out for me. ‘This is news from the interior, Mrs Gould, I should rather say rumours of news.’

‘Good news?’ said Mrs Gould in a low voice.

‘Worthless, I should think. But if I must define them, I would say bad. They are to the effect that a two days’ battle has been fought near Sta Marta, and that the Ribierists are defeated. [...]’¹⁰³

É este um momento de sentimentos intensos, pleno de significação. Traz em si toda a carga de boas expectativas e de bons prognósticos, de esperança, de entusiasmo e euforia que havia caracterizado a atmosfera da reunião ainda há pouco terminada, agora completamente solapada. Traz consigo também toda a carga de bons sentimentos, de amor, de envolvimento, simpatia, solidariedade e afeição, agora posta em jogo e extremamente ameaçada. A notícia terrível trazida por Decoud provoca uma inversão brusca de quadro, passando-se de um momento de entusiasmo vivenciado ali naquele espaço ainda há pouco, a um outro, caracterizado pelo extremo oposto daqueles sentimentos. Confirma terrivelmente, por outro lado, os temores de Mrs Gould, a desconfiança de Martin Decoud, justifica as precauções tomadas por padre Corbelán e aquelas tomadas por Charles Gould, e destrói as esperanças até certo ponto ingênuas, até certo ponto apressadas, de todos os demais.

Examinamos então até este ponto, nesta parte, o plano de obra de *Nostromo*, e verificamos a maneira pela qual Conrad constrói uma primeira parte caracterizada por dispersão espaço-temporal, a qual resulta em uma opacidade à presentificação dos personagens e ação, adquirindo a narrativa muitas vezes o tom do devaneio. Verificamos que esta primeira parte constitui-se em uma etapa que cobre um intervalo de alguns anos, constituindo-se ainda em uma etapa de preparação para o desencadear da ação, a qual se produz na segunda parte, adentrando a terceira. Observamos que se aquela primeira fase é marcada pela dispersão, a segunda por sua vez caracteriza-se por forte concentração, com unidade de espaço, ação e tempo, a despeito de uma abertura posterior em diversos planos simultâneos de espaço e ação, que a meu ver, no sentido amplo, não rompem aquela unidade. Observei que esta segunda parte, juntamente com uma sua extensão que adentra a terceira parte, constitui-se como o núcleo central de *Nostromo*, que se desenvolve com escoamento de tempo que tende a imitar aquele do tempo do relógio na vida real, e que ela se cumpre em um intervalo de tempo bastante curto, medido em horas, e que neste sentido, por um lado, *Nostromo* pode muito bem ser considerado como um romance que cobre

¹⁰³ N.p. 197

um intervalo de horas e não de anos - contrariamente ao padrão comum à ficção do século XIX. Não observei então, mas posso fazê-lo agora, que este plano de obra utilizado em *Nostromo*, com dispersões e concentrações, intervalos longos, medidos em anos e intervalos curtos, de horas, bastante assimétricos, é mais um fator índice da não-linearidade, que fortemente caracteriza esta obra tão nuançada e matizada. Além disso atentamos para a presença velada de Antonia, o que vem a salientar mais uma vez a tendência de Conrad em *Nostromo* de fazer com que seu objeto de representação tenha sua presença sentida, ao invés de mostrada. Finalmente, observamos a maneira pela qual, após aquela primeira etapa caracterizada pela dispersão, foi criado na etapa posterior, com a concentração da ação, do espaço e do tempo, um momento¹⁰⁴ de grande intensidade quanto à existência dos personagens, quanto à sua presentificação, quanto à significação atingida em virtude dos sentimentos em jogo, sentimentos de expectativa, euforia, entusiasmo, amor. Verificamos que em seguida, toda aquela expectativa positiva que se manifestava alguns instantes antes, repentinamente veio a ser completamente solapada e aniquilada pela notícia terrível trazida por Martin Decoud, revelada em um outro instante de grande intensidade dramática.

Deixemos de lado, temporariamente, este último momento intenso, da notícia revelada por Martin Decoud. A ele voltaremos mais tarde ainda nesta parte. Igualmente, estes intervalos de tempo relativamente breves, caracterizados no entanto por uma grande significação ou alta intensidade dramática, adquirem uma importância fundamental para a linha de abordagem por mim adotada neste trabalho e para as conclusões a que chegaremos a respeito de muitas das questões levantadas nesta análise, até aqui e adiante. Neste sentido, a eles retornaremos na parte posterior a esta. Passemos agora a um outro instante, àquele em que Martin Decoud escreve seu relato, no Albergio d'Italia Una.

Conforme já observamos anteriormente, até a ocasião em que Decoud conversava com Mrs Gould após o término da reunião, a narrativa vinha sendo feita pelo narrador em terceira pessoa, continuando ainda a ser feita por este mesmo narrador até o início do capítulo seguinte durante uma breve introdução, após o que, então, produz-se uma ruptura e a narrativa passa a ser feita até uma determinada parte, por Martin Decoud, em forma de relato, salvo algumas interrupções feitas pelo narrador, tendo ocorrido também um salto no tempo, entre o instante em que Decoud falava a Mrs Gould e a ocasião em que escreve. Feitas estas observações, passemos adiante.

¹⁰⁴ Não que estes momentos apresentem-se como inéditos na ficção. A obra dos grandes autores anteriores a Conrad é plena de momentos assim. A obra de Tolstoy é plena de momentos assim. Apenas em *Nostromo* estes momentos se destacam pelo contraste marcante que apresentam em relação à etapa anterior de estagnação da ação.

Ao escrever, ele não conta de início, mas há uma mulher à morte ali na casa. Durante a segunda interrupção do narrador, após ter-se levantado da cadeira e ido até a janela e olhado, Martin Decoud retorna, indaga-se em voz alta se haveria pão por ali, olha ao seu redor, senta-se e retoma o lápis para continuar a escrever: "He murmured to himself in a hoarse voice, 'I wonder if there's any bread here,' looked vaguely about him, then dropped into the chair and took the pencil up again. He became aware he had not eaten anything for many hours."¹⁰⁵ Após o que, o narrador comenta sobre a intenção de Martin Decoud, de deixar um depoimento por escrito à irmã, que o compreende mais do que ninguém, um depoimento cujo conteúdo contenha uma correta impressão de seus sentimentos, para que algo autêntico de si mesmo permaneça caso ele venha a morrer, pois com o revés sofrido pelos ribieristas e com o avanço dos monteristas, encontra-se ele em uma situação de risco de vida. Decoud recomeça a escrever, referindo-se à grande fome que sente, à solidão reinante à sua volta, tanto por considerar-se talvez o único homem ali com uma idéia definida (a criação de uma nova república através da separação de Sulaco do restante de Costaguana) o que o faz sentir-se só, quanto pela solidão de fato, que também existe, pois os engenheiros que moram ali na hospedaria de Giorgio Viola estão fora há dois dias, cuidando das propriedades da ferrovia; menciona os investimentos europeus em Sulaco, alude ao silêncio ao seu redor, que considera ameaçador. Neste ponto, começa a contar sobre a existência de uma espécie de andar superior na parte mediana da casa, onde aberturas estreitas funcionam como janelas, provavelmente porque ofereciam maior proteção em caso de ataques dos índios selvagens na época distante em que a casa havia sido construída; faz em seguida um paralelo entre o barbarismo daqueles selvagens e o barbarismo dos políticos atuais. Somente então Martin Decoud revela que a mulher de Giorgio Viola encontra-se à morte naquele andar superior: *The woman of the house is dying up there, I believe, all alone with her old husband*. Um fato de grande importância, então, mas que apenas a esta altura da carta é contado, e que assim mesmo, no trecho em que aparece, vem à tona somente após toda uma via tortuosa de fome, silêncio, engenheiros, capital europeu, andar superior da casa, janelas, selvagens, políticos. Surgirá portanto, apesar de um certo direcionamento que exista neste caminho tortuoso (pela alusão ao silêncio primeiramente, e depois pela abordagem do piso superior, culminando com a revelação), de maneira com certeza totalmente inesperada para a irmã de Decoud quando da ocasião hipotética (esta situação não ocorre no romance) em que ela for ler a carta, assim como é inesperada para o leitor. Da mesma forma ele prosseguirá, descrevendo a escada estreita que leva àquele andar superior, contando que ouviu o ruído de Giorgio Viola a movi-

¹⁰⁵ N. p. 209

mentar-se para assistir à mulher, revelando que os criados do casal foram embora. Somente então contará sobre a presença das duas crianças, filhas do casal, que estão ali no mesmo aposento onde ele se encontra a escrever. Relata que notou a presença delas alguns minutos atrás, o que nos leva a pensar que esta presença fora percebida no instante em que ele voltava da janela para a cadeira, quando relanceou em torno, conforme pudemos observar logo acima ([Decoud] *looked vaguely about him*). Há portanto um retardamento entre o momento em que constatou a presença delas e o momento em que começou a contar sobre elas. Seu olhar e sua mente registraram o fato mas ele não se deteve para considerar ou escrever a respeito, e somente mais tarde é que isto ocorreu. Assim, a personagem ao estar comentando sobre a fome, o silêncio, a solidão, os europeus em Sulaco, a casa e a mulher à morte, detém o conhecimento da presença das meninas em sua mente num outro plano mais recuado. Ao mesmo tempo, o perceber as meninas ali, suscitou todo o movimento de rodeio descrito acima, o qual vai desatar na revelação da presença delas. Isto revela a existência de camadas profundas em seu processo de pensamento, onde o conhecimento da presença das meninas fica retido, para somente mais tarde ser abordado conscientemente. O mesmo se aplica para a situação de morte da mulher de Viola, e também para a vinda das tropas de Pedrito Montero e da guarnição rebelada de Esmeralda, que se apossou de um navio ancorado no porto e que pode chegar de um momento para o outro. Daí o motivo de ele levantar-se e caminhar até à janela para olhar, e também escutar; daí as tantas alusões ao silêncio e ao silêncio ameaçador (mais para a frente, numa passagem anteriormente transcrita por mim, em uma outra interrupção do narrador em terceira pessoa, Martin Decoud interrompe sua escrita, levanta a cabeça e escuta, não detectando contudo ruído algum). Ao iniciar seu relato, ao contar sobre o levante, a retirada das mulheres e crianças, o salvamento do presidente, sua ação quando no Amarilla Club, etc., ele detém todos estes conhecimentos (exceto, conforme vimos, o da presença próxima das meninas, no início), silenciando no entanto a respeito deles por algum tempo. Sua mente ocupa-se de certos fatos, ao mesmo tempo em que retém outros, para revelá-los mais tarde. Até mesmo o que ele possa estar sentindo com relação à morte da esposa de Giorgio Viola e à situação de abandono, angústia e apreensão pela qual as crianças estão passando, não nos chega senão escamoteadamente. Seus sentimentos de solidariedade, compaixão e ternura, apenas se deixam vislumbrar, no período *The woman of the house is dying up there, I believe, all alone with her old husband.*, através de *all alone* e *old husband*, e através da sintaxe alterada que caracteriza as perguntas feitas às meninas, *You couldn't get me some bread?* e *You're not afraid of me?* (ao invés de *Could you get me...?/Are you afraid...?*). Estamos portanto diante de um personagem cuja

estruturação mental, emocional e psicológica, é complexa, aprofundada, bastante elaborada.

Da mesma forma no que se refere à maneira pela qual veio parar ali no Albergio d'Italia Una. Seria perfeitamente cabível esperar-se que Martin Decoud logo de início relatasse de que maneira acabou por encontrar-se ali, num lugar um tanto quanto inusitado, uma espécie de hospedaria, a meio-caminho entre o porto e a cidade, de propriedade de um certo Giorgio Viola, ao invés de estar na redação do *Porvenir* ou na casa Gould, ou na casa de Don José Avellos, por exemplo. Seria de se esperar que ele se ocupasse logo de início também da morte da dona da casa onde se encontra a escrever, assim como da possibilidade de uma chegada iminente das tropas inimigas por terra ou por mar. Seu relato no entanto segue uma linha que não deixa pressupor logo de início o conhecimento ou a existência destes fatos e incidentes sérios e bastante preocupantes ou tristes, e apenas gradualmente é que eles vão se descortinando para a irmã que irá ler a carta, e para o leitor.

Este trecho, ao revelar um pouco da complexidade da mente de Martin Decoud, aprofunda um pouco mais o conhecimento que temos da personagem, surgido tão recentemente na cronologia da obra, situa-o um pouco mais próximo de nós. Ao contrário do padrão comum normalmente utilizado na ficção até finais do século XIX, Martin Decoud, pela importância que assume no contexto da obra, não é acompanhado gradualmente desde o início ou desde as primeiras páginas do romance até que atinja um grau de valorização que o torne caro ao leitor, ou bastante conhecido, ou íntimo. Surge inesperadamente, quase que a meio-caminho, já na segunda parte da obra, e apenas em seis ocasiões entramos em contato com ele: na carruagem, quando retorna do embarque das tropas, durante a reunião, junto a Antonia e quando conversa com o padre, quando volta com a notícia a Mrs Gould, quando escreve o relato, quando parte com o carregamento de prata; a sétima ocasião ocorre mais ao final, num trecho curto em que o narrador narra sua morte. Todos aqueles seis momentos somados ocorrem em um intervalo de tempo que pode ser medido em horas, sem levar-se em conta o lapso entre a conversa com Mrs Gould e a escrita do relato. De maneira então que para atingir o grau de valorização mencionado acima, Conrad compensa o prejuízo causado pelo curto tempo de exposição da personagem - curto quanto ao aspecto da cronologia da obra, e curto quanto ao tempo de leitura - através da intensidade da exposição. De fato já observamos que este personagem surge ao início daquele trecho que denominei de núcleo central de *Nostromo*, o qual é caracterizado por ação intensa. Além disso, conforme também já pudemos observar, os momentos em que a personagem surge possuem bastante força dramática. O trecho que viemos de examinar, que nos mostra um pouco da mente da personagem, também contribui neste

sentido. Senão apenas pelo que revela em si, também pela técnica utilizada por Conrad. Veja-se que aquele conhecimento não nos é transmitido pelo narrador unicamente, através de um texto conceitualmente elaborado e organizado, mas sim a partir de uma justaposição de duas partes distintas: um trecho da carta e um trecho narrado pelo narrador, sem que nenhum dos dois elabore explícita, conceitual e analiticamente a respeito daquilo que Martin Decoud percebe e raciocina quanto ao que acontece à sua volta e quanto às circunstâncias em que se encontra. Os fatos nos são fornecidos em sua forma bruta, e a partir daí então inferimos a respeito do funcionamento daquela mente, conforme verificamos mais acima. Este então um outro fator a enriquecer o momento em questão, que se passa quando a personagem encontra-se a escrever seu relato no Albergó of United Italy.

Um instante, além disso, que compreende o balanço do levante recém-terminado, feito por aquela mente que ao mesmo tempo se revela, e também o que está se passando ali naquele ambiente em que a personagem se acha, eventos estes também captados e percebidos por aquela mente, revelados ali em sua carta, misturados ao narrar dos incidentes da revolta. Também este momento é um momento pleno de significação, tanto pelo que já ocorreu quanto por aquilo que está ocorrendo então, por toda a tensão, apreensão, sofrimento e expectativa existentes, pelos sentimentos humanos ali envolvidos, de todos os que ali se encontram.

Enquanto está escrevendo, Martin Decoud aguarda pela volta de Nostromo, que foi buscar um médico para Teresa Viola, que se encontra à morte. Na pausa seguinte em seu escrever, logo em seguida ao trecho a que nos referimos acima, ele considera para si mesmo em voz alta que a probabilidade de o Capataz vir a levar um tiro de emboscada é grande. As duas meninas, filhas de Giorgio e Teresa Viola, conforme observamos, encontram-se por perto. Linda, a mais velha, retruca que ninguém teria coragem suficiente para atirar em Nostromo. Ao que Decoud replica dizendo não ser preciso ter muita coragem para se atirar em alguém de por detrás de uma moita:

“‘He [Nostromo] stands a good chance of getting shot somewhere on the road,’ Decoud murmured to himself audibly; and Linda declared in her high-pitched voice:

‘Nobody would dare to fire a shot at Gian’ Battista.’

‘It doesn’t require much bravery to pull a trigger behind a bush,’ muttered Decoud to himself. ‘Fortunately, the night is dark, or there would be but little chance of saving the silver of the mine.’”¹⁰⁶

¹⁰⁶ N. p. 211

Constitui-se esta passagem num *foreshadowing* da morte de Nostromo. Anos mais tarde, na ilha Grande Isabel, Giorgio Viola, emboscado, atinge Nostromo mortalmente com um tiro de rifle, julgando estar atirando em Ramirez, que está apaixonado por Giselle, sua filha mais nova, a quem ele não quer ver nos braços deste último, por reprová-lo como genro.

A fala de Martin Decoud no trecho acima, quando se encontrava no Albergio d'Italia Una, por levantar a possibilidade de morte por emboscada para Nostromo, e pelas circunstâncias quase idênticas em que a morte daquele realmente veio a ocorrer, estabelece uma ligação entre a noite em que ele escreve e a noite em que Nostromo foi morto. Estabelece uma ponte entre dois momentos distantes no tempo, pertencentes a duas épocas diferentes. A presença de Linda e Giselle em ambos os momentos - no primeiro, quando ainda eram meninas e no segundo, já na condição de mulheres - reforça ainda mais esta ligação, assim como o fato do assassinato ter ocorrido próximo ao local onde Martin Decoud havia passado seus últimos dias, e de o tesouro de prata encontrar-se escondido ali perto, também a reforçam.

Na noite da emboscada, ao ouvirem a detonação, as duas moças dirigem-se apressadamente ao local de onde soou o estampido. Passam perto da árvore sob a qual Martin Decoud passou seus últimos dias, sem que tenham o menor conhecimento deste fato, sem que sequer o imaginem. Finalmente chegam ao local onde Nostromo jaz mortalmente ferido. Giorgio Viola, empunhando seu rifle, acha-se a alguns passos de distância, imóvel. Bem perto dali encontra-se oculto o tesouro em prata, para lá transportado na noite em que Martin Decoud escreveu seu relato, e em cuja direção o Capataz caminhava, quando foi atingido pelo disparo. Nada diz o narrador a respeito, mas as duas moças podem muito bem ter-se lembrado daquela noite longínqua em que aquele homem que escrevia uma carta, à luz de uma única vela, no albergue onde moravam, havia levantado esta possibilidade.

De outra parte, ao tomar conhecimento do ocorrido a Nostromo, o doutor Monygham vai até à Casa Gould para dar a notícia a Mrs Gould. Naquela noite tinha havido ali uma festa. Quando o doutor chega com a notícia, a festa terminou há pouco, e todos os convidados já se retiraram. O doutor pede ao criado que chame Mrs Gould. Esta, ao saber que o doutor ali se encontra, e que deseja falar com ela, pela similaridade das duas situações - a festa recém-terminada, os convidados que acabaram de retirar-se, ela que estava a recolher-se, aquele homem que acabou de chegar e quer falar-lhe -, prontamente recorda-se da noite em que Martin Decoud retornou com a desculpa de procurar o leque de Antonia, mas na realidade para contar a ela sobre a derrota das tropas de Don Vincente Ribiera frente a Montero, e para ao mesmo tempo pedir seu apoio ao plano que havia concebido, de separar a Província Ocidental

do restante de Costaguana. Mrs Gould lembra-se vivamente daquele instante, e tem a impressão de estar ouvindo a voz de Martin Decoud:

“[...] From the similarity of mood and circumstance, the sight of the doctor, standing there all alone amongst the groups of furniture, recalled to her emotional memory her unexpected meeting with Martin Decoud; she seemed to hear in the silence the voice of that man, dead miserably so many years ago, pronounce the words, ‘Antonia left her fan here.’ But it was the doctor’s voice that spoke [...]”¹⁰⁷

Esta recordação de Mrs Gould estabelece uma outra ligação entre um momento do passado e o plano temporal em que está inserida a noite da morte de Nostromo. Mrs Gould recupera desta maneira a figura de Martin Decoud, pessoa que lhe era cara e cuja lembrança lhe é grata, pelo fato de vir acompanhada de sentimentos de amizade, afeição, simpatia, solidariedade, intensificados ainda mais por laços comuns: Decoud era o noivo de Antonia Avellanos, pessoa próxima a Mrs Gould, assim como Don José Avellanos também o era. Recupera ainda uma época importante de sua vida e da vida de todas as outras pessoas de seu círculo de amizade.

A noite da morte de Nostromo faz parte de uma época em que o levante popular ocorrido em Sulaco, assim como a revolta monterista, o embarque de Nostromo e Decoud com o carregamento de prata, e todos os demais incidentes então ocorridos, pertencem à lembrança. Fazem parte da história da República Ocidental, antiga Província Ocidental de Costaguana, agora independente, e que tem Sulaco como sua capital. Nestes novos tempos, Martin Decoud é um personagem histórico. Um medalhão de mármore, encomendado por Antonia Avellanos, cultua a sua lembrança, no interior da catedral de Sulaco.

É esta com efeito uma época marcada pela lembrança do período que compreende a chegada de Charles Gould, a ascensão do ribierismo, a revolta monterista, o levante popular em Sulaco, e o transcorrer daqueles eventos. A própria existência da República Ocidental, todos os avanços econômicos e materiais obtidos, juntamente com as melhorias de vida conseguidas pelos personagens, seus negócios, postos e cargos ou fortuna pessoal, devem-se ao esforço intenso desenvolvido durante aquela época e em alguns anos anteriores a ela ligados. Havia sido caracterizada, conforme verificamos anteriormente, pela união em busca de um objetivo comum, de sanear-se Costaguana. Todos os embates e lances dramáticos que se produziram e aconteceram durante aquele período de tempo acabaram por dotá-lo de uma grande significação humana, acompanhada de sentimentos intensos. A própria estruturação de alguns relacionamentos entre um personagem e outro é influenciada pelo ocorri-

¹⁰⁷ N. p. 457

do naquele passado marcante. Veja-se por exemplo que Nostromo pede a mão da filha mais velha de Viola em casamento atendendo às expectativas criadas pela esposa daquele último durante o mencionado período de tempo; que o atender e cuidar por parte de Mrs Gould da filha mais nova de Viola neste momento, seu sentir-se responsável por ela, vem em cumprimento à promessa feita a Teresa Viola durante aquele período de tempo. Há ainda outras interligações, de outro gênero: Nostromo, no instante em que é atingido, dirige-se ao tesouro de prata para ali transportado na noite em que Decoud escreveu seu relato; a idéia de embarcar-se com a prata fora concebida por Martin Decoud na mesma noite em que falou a Mrs Gould; Martin Decoud esteve ali naquele mesmo local por alguns dias, antes de morrer. A época em que ocorre o assassinato de Nostromo é impregnada pela lembrança daquele período de tempo no passado, e permeada de alusões a ele.

Considerarei aquele período que contém o instante em que Decoud escreve seu relato como o núcleo central de *Nostromo*. Observei que este núcleo central adentra a terceira parte da obra, *The Lighthouse*, sendo então seguido por outra etapa, situada já num futuro um tanto remoto em relação à anterior. Aquela etapa que contém este núcleo central encerra-se com a conversa no Albergio of United Italy, entre Nostromo e Giorgio Viola. A partir deste ponto, a narrativa do desfecho da situação será feita por Mitchell, já a partir daquele futuro relativamente remoto a que pertence a etapa posterior. Conrad portanto constrói um período curto de cerca de setenta e quatro a oitenta horas, bastante denso, que atrai nossa atenção e desperta nosso interesse e sentimentos de simpatia e solidariedade, uma etapa carregada de tensão, plena de significação, para subitamente projetá-la no passado, fazendo com que seu desfecho, tão interessante para nós, que estávamos envolvidos com a narrativa, fosse narrado de um ponto no futuro. Uma narrativa esta portanto já desprovida daqueles laços de sentimentos humanos de tensão, expectativa, apreensão, envolvimento, presentificação, atualidade, que somente aquele momento presente conferiria, no caso o presente da narrativa. Conrad faz com que a narrativa seja feita de uma época vazia dos sentimentos vivos daquele período extremamente marcante. Um índice deste esvaziamento é o constante recontar de Mitchell aos viajantes que aportam a Sulaco, dos incidentes daqueles tempos, ou ainda o culto aos personagens que tomaram parte naqueles incidentes distantes, através de monumentos e marcos, ou por exemplo o ritual em homenagem aos mortos em três de maio, durante o levante, comentado por Mitchell, executado por um cafeicultor que todo ano envia três sacos de café, transportados em três mulas, ao Amarilla Club, onde o café é consumido com o nome de café *Tres de Mayo*. Outro índice deste esvaziamento é a diferença entre Nostromo durante a época anterior, famoso por sua excelente reputação de homem cuja honestidade era a

toda prova, incorruptível, corajoso e de excelente caráter, e Nostromo nos novos tempos, agora não mais assim chamado, agora conhecido como *Capitain Fidanza*, ainda considerado ao mesmo nível de retitude e correção, apenas agora com todas estas boas qualidades apenas como uma casca externa que ele apresenta aos demais, pois internamente encontra-se vazio daqueles sentimentos de honestidade, após ter-se corrompido diante do tesouro em prata por ele mantido escondido, que a ele não pertence, e que decidiu-se a não devolver.

Os dois momentos intensos daquela época anterior, recuperados através do *foreshadowing* e da recordação de Mrs Gould, destacam ainda mais o contraste entre aquelas duas épocas distanciadas no tempo, realçam ainda mais o vazio existente na segunda etapa, o vazio daqueles sentimentos que somente antes existiam, em meio a um complexo de fatores somente então existentes, somente àquela época pertinentes, e que somente então os suscitavam e os autenticavam. Em um certo sentido é como se esta ponte estabelecida entre dois momentos distantes viesse a tentar através da interligação, preencher até certo ponto aquela falta.

A recuperação destes dois instantes do passado os torna, de certa maneira, únicos, confere a eles destaque e um caráter particular, ao mesmo tempo em que sua projeção em uma época vazia dos sentimentos vivos e atualizados que somente deles fazem parte acaba por ressaltar ainda mais este aspecto. Confere a eles uma força ainda maior, fazendo com que se sobressaiam em meio a todo um transcorrer de tempo medido em anos, definido pelo intervalo entre uma época e outra. É neste sentido o comentário feito mais anteriormente por mim, a respeito da importância que assumem estes breves intervalos de tempo caracterizados por alta intensidade dramática e significação, quando de uma análise de *Nostromo* na linha de abordagem seguida neste trabalho, assunto que será tratado na próxima parte.

NO ALBERGO OF UNITED ITALY

Inicie esta análise de *Nostramo* a partir de algumas observações feitas ao examinar um fragmento de texto extraído do relato de Martin Decoud, e a ela colocarei um fecho a partir do exame de uma outra passagem, não exatamente daquela carta, mas de um texto a ela ligado, o qual volta-se para o próprio Martin Decoud e a situação em que se encontra ao escrever. De fato, em quatro ocasiões ele interrompe sua escrita, e nestas quatro ocasiões o narrador em terceira pessoa assume a narrativa focalizando-o no ambiente e nas circunstâncias em que se encontra. Examinemos a segunda daquelas interrupções, a qual ocorre quando Martin Decoud, após ter concluído um determinado parágrafo, levanta-se e caminha até à janela. O estudo desta passagem nos será bastante proveitoso, pois levará a algumas conclusões muito importantes para a melhor compreensão de boa parte dos pontos levantados ao longo desta análise:

“After having written so far, Don Martin Decoud, the exotic dandy of the Parisian boulevard, got up and walked across the sanded floor of the Albergo of United Italy, kept by Giorgio Viola, the old companion of Garibaldi. The highly coloured lithograph of the Faithful Hero seemed to look dimly, in the light of one candle, at the man with no faith in anything except the truth of his own sensations. Looking out of the window, Decoud was met by a darkness so impenetrable that he could see neither the mountains nor the town, nor yet the buildings near the harbour; and there was not a sound, as if the tremendous obscurity of the Placid Gulf, spreading from the waters over the land, had made it dumb as well as blind. Presently Decoud felt a light tremor of the floor and a distant clank of iron. A bright white light appeared, deep in the darkness, growing bigger with a thundering noise. The rolling stock usually kept on the sidings in Rincón was being run back to the yards for safe keeping. Like a mysterious stirring of the darkness behind the headlight of the engine, the train passed in a gust of hollow uproar, by the end of the house, which seemed to vibrate all over in response. And nothing was clearly visible but, on the end of the last car, a Negro, in white trousers and naked to the waist, swinging a blazing torch basket incessantly with a circular movement of his bare arm. Decoud did not stir.

Behind him, on the back of the chair from which he had risen, hung his elegant Parisian overcoat, with a pearl-grey silk lining. But when he turned back to come to the table the candlelight fell upon a face that was grimy and scratched. His rosy lips were blackened with heat, the smoke of gun-powder. Dirt and rust tarnished the lustre of his short beard. His shirt collar and cuffs were crumpled; the blue silken tie hung down his breast like a rag; a greasy smudge crossed his white brow. He had not taken off his clothing nor used water, except to snatch a hasty drink greedily, for some forty hours. An awful restlessness had made him its own, had marked him with all the signs of desperate strife, and put a dry, sleepless stare into his eyes. He murmured to himself in a hoarse voi-

ce, 'I wonder if there's any bread here,' looked vaguely about him, then dropped into the chair and took the pencil up again. He became aware he had not eaten anything for many hours."¹⁰⁸

A primeira frase acima, de alta elaboração sintática, inicia-se por uma oração subordinada adverbial temporal, *After having written so far*, seguida do sujeito da oração principal, *Don Martin até boulevard*, o qual inclui um aposto explicativo com resíduo de oração subordinada adjetiva explicativa, *the exotic dandy of the Parisian boulevard*, seguido da oração principal *got up até Italy*, a qual por seu turno é seguida de uma oração subordinada adjetiva reduzida de particípio, *kept by Giorgio Viola*, a que segue-se um aposto, *the old companion of Garibaldi*, o que atesta aquela alta elaboração. Veja-se a construção elegante obtida através de *After having written so far*, com o uso do *perfect participle* "having written" e da locução adverbial *so far*, e também de todo o trecho subsequente contendo as demais orações. Observe-se o fato de Conrad não ter escrito simplesmente "Decoud stopped writing, got up and walked to the window.". Note-se também o efeito causado por *Albergo of United Italy*, de grande poeticidade, obtido a partir do uso de uma palavra italiana seguida de palavras em inglês, bem como pela significação, expressividade e força do conteúdo de *United Italy*, associado a Garibaldi, à unificação italiana, a Giorgio Viola, em sua admiração e apreço por Garibaldi, e por contraste, a Martin Decoud, separacionista. Todo o trecho - e toda a obra - é sintática e estilisticamente muito bem elaborado. Observe-se por exemplo *An awful restlessness had made him its own, had marked him with all the signs of desperate strife, and put a dry, sleepless stare into his eyes.*, com as aliterações, às vezes rimas, principalmente em *restlessness/sleepless* e também em *its/signs/strife/stare*, que se acrescentam, em *signs/ strife/ dry/ eyes*, e em *made/ marked/him*; a similaridade entre os três blocos adjetivados *awful restlessness/ desperate strife/ sleepless stare*, com seu conteúdo equivalente, implicando extenuação; o movimento fluente, a dinamicidade obtida a partir da dupla adjetivação em *dry, sleepless stare*; a anáfora em *had made him/had marked him*, seguida da elipse em *and put a dry*, em que o auxiliar *had* foi omitido.

A primeira frase é composta de sete unidades melódicas¹⁰⁹, *After ... far/Don Martin Decoud/the exotic ... boulevard/got up ... café/at ... Italy/kept by Giorgio Viola/the ... Garibaldi.*, as três primeiras com entonação ascendente, caracterizadas por aumento progressivo da tensão causada pela expectativa quanto ao que virá a seguir, as quatro últimas com entonação descendente, ca-

¹⁰⁸ N.p.209

¹⁰⁹ MARTINS, Nilce Sant'anna - *Introdução à Estilística*. São Paulo, Edusp, 1989, p.174

racterizadas por uma distensão progressiva. Aquela tensão atinge o máximo em *boulevard*, a partir de que, dá-se então início ao processo de distensão, ao longo da unidade que descreve o movimentar-se de Martin Decoud, e prosseguindo além, conferindo desenvoltura a esta unidade e às demais subsequentes. A primeira contém um grupo de intensidade, a segunda, dois, a terceira, quatro, a quarta seis, a quinta quatro, a sexta, três, a sétima, três; o trecho que descreve o movimento de Martin Decoud é o que contém o maior número de grupos de intensidade, a partir das sílabas tônicas de *got up, walked, sanded, floor e café* (palavras do grupo principal formado pelos verbos, substantivos, adjetivos e advérbios, cujas sílabas tônicas, na língua inglesa, são pronunciadas clara e marcadamente, ao passo que as demais, via de regra, o são ligeiramente¹¹⁰). O número de grupos de intensidade, que marca o compasso das unidades melódicas, aumenta progressivamente desde a primeira unidade até atingir o máximo, portanto, no trecho que descreve o movimentar-se de Martin Decoud, para ir então diminuindo até atingir três grupos de intensidade na última unidade, através de *old, companion e Garibaldi* o que confere simetria e equilíbrio à frase. O trecho descendente, por ser composto de quatro unidades melódicas, é quase que simétrico ao ascendente, que contém três, o que vem a marcar um equilíbrio de forças. As posições a Martin Decoud e a Giorgio Viola são simétricas em relação ao segmento que contém o maior número de grupos de intensidade, reforçando mais ainda o equilíbrio anteriormente mencionado.

A toda esta elaboração sintática e melódica, acrescenta-se em termos de intensidade e de efeitos, o conteúdo da frase, que faz deste trecho um texto declamatório, exaltativo (embora as posições a Decoud sejam depreciativas). De fato, a esta altura já sabemos quem é Martin Decoud, quem é Giorgio Viola, que o café encontra-se situado no interior da hospedaria, que esta pertence a Viola, e que este é um seguidor entusiasta de Garibaldi; o que torna as posições e a oração adjetiva desnecessárias, cumprindo portanto apenas um papel exaltativo. Da mesma forma, o narrador vinha se referindo a a personagem com bastante proximidade, através do sobrenome, Decoud, ao passo que nesta passagem a ele se refere como Don Martin Decoud, fazendo uso da formalidade do título, situando assim a personagem distanciadamente, protocolarmente, quando aquela distância já não mais existe. Observe-se ainda que o uso de *the exotic dandy of the Parisian boulevard*, de *the old companion of Garibaldi*, e de *the man with no faith in anything except the truth of his own sensations* e de *the Faithful Hero*, na frase seguinte, é épico. Têm estes recursos portanto a função de construir um texto declamatório, e o fazem, com grande força e com grande elegância, conferindo ao mesmo um tom grave.

¹¹⁰ LEECH, Geoffrey & SVARTVIK, Jan - A Communicative Grammar of English. Burnt Mill, Longman, 1986, p.35-39

A maneira através da qual este texto se insere, marca uma ruptura entre a narrativa do relato, que vinha sendo feita por Decoud, e esta narrativa, feita pelo narrador em terceira pessoa. Apresenta-se aquela primeira narrativa como dramática, justamente por constituir-se em um relato escrito por alguém que se encontra imerso na ação. Pois conforme afirmou Richardson¹¹¹ ao apontar as vantagens da técnica que empregava em seus romances, construídos como se sabe, a partir da troca de cartas entre personagens, aqueles personagens escreviam em meio a uma perturbação presente, em um momento em que se achavam totalmente emaranhados em eventos cujos desenlaces eram para eles ainda incertos, o que resultava em um estilo muito mais vivo do que aquele empregado por alguém que narra “dificuldades e perigos superados”. A este respeito completa Walter Allen afirmando que a técnica de Richardson é dramática, pois as cartas que os personagens escrevem equivalem ao discurso dramático:

“[...] and while we read *Clarissa* or *Sir Charles Grandison* we exist, as we do when watching a play or a film, in a continuous present, always at the cutting edge of the character's suffering, analysing, experiencing mind. [...] the result is a much greater immediacy and intensity in the rendering of character in itself than we find in almost any English fiction until we approach the present age. [...]”¹¹²

Por outro lado, a segunda narrativa apresenta-se como uma narrativa em que o narrador se omite, a exemplo do tipo de narrador comentado por Anatol Rosenfeld¹¹³, um narrador que “... se omite - ou pelo menos supera o narrador tradicional - pela enfocação rígida dos personagens somente de fora [...]”^{iv}. De fato, nesta segunda narrativa, no trecho acima reproduzido, Martin Decoud é mostrado apenas de fora. Levanta-se, caminha até à janela, observa através da mesma o espaço externo, e volta a sentar-se. Nada sabemos do que lhe vai pela mente. Ao mostrar, ao presentificar a figura da personagem, este trecho também é dramático. De outra parte, o contraste entre o trecho anterior em que se está em contato direto com Martin Decoud, em que se ouve sua voz e o que está pensando ao escrever, e este segundo texto, marcado pelo isolamento da interioridade da personagem, é brusco, o que vem por sua vez a contribuir para um aumento da intensidade dramática deste trecho, um aumento mais acentuado ainda pelo fato de aquela ruptura tornar bruscamente patente a solidão da

¹¹¹ Apud ALLEN, Walter - *The English Novel*. London, Phoenix House, 1963, p. 44

¹¹² *Id.*, *ibid.*, p.44-45

¹¹³ ROSENFELD, Anatol - *Texto e Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 93-94

personagem, a despeito do fato de mais tarde ficarmos sabendo que duas crianças ali se encontram.

Temos então os recursos formais de elaboração sintática e de elaboração melódica, que atribuem a um texto com fortes características épicas um tom grave, unidos ainda ao efeito causado pela ruptura considerada acima e ao isolamento da interioridade pela exterioridade. Constrói-se assim, com todos estes recursos, um todo que se apresenta com força notável, com alta intensidade dramática, uma intensidade que se torna mais elevada ainda na medida em que levamos em consideração o conteúdo daquele todo, que trata da figura solitária de Martin Decoud, um homem, conforme já mencionei, de família abastada, acostumado a viver luxuosa e confortavelmente, sem grandes preocupações, levando uma existência caracterizada pela superficialidade, habituado ainda a mover-se nos altos círculos em Paris, onde mora com os pais e a irmã, mas que se encontra agora a cerca de 9000 quilômetros de casa, em um ponto isolado entre o porto e a cidade de Sulaco, à noite, no interior de uma habitação rústica de chão de areia, em meio a toda uma série de incidentes e conflitos e suas consequências, correndo sério risco de vida.

Para que compreendamos melhor a intensidade e a significação deste momento, façamos um retrospecto envolvendo o percurso deste personagem no decorrer da obra e até então. Anteriormente cínico, irônico, sem propósitos verdadeiramente sérios, quando ainda na Europa, Martin Decoud cultivava o ócio, na companhia de alguns jornalistas parisienses. Desprezava Costaguana, seu país natal, e utilizava termos como *opéra bouffe* e *farse macabre* ao referir-se à república e à sua política, considerando extremamente cômico e muito engraçado tudo o que lá acontecia. Renegava suas origens, assumindo um caráter afrancesado, a ponto de sentir-se inteiramente parisiense (o narrador adverte que Decoud é um homem fora de contato com sua verdadeira essência; que seu espírito de pilhéria, de ironia, o distancia dos impulsos genuínos de sua verdadeira natureza.). Divertiu-se muito ao receber a carta de Don José, seu padrinho, encarregando-o da compra de armas para a guarnição de Sulaco, junto a alguma potência européia, considerando a tarefa e as circunstâncias que a originaram, bastante hilariantes.

Acabou, no entanto, por desincumbir-se muito bem da missão que lhe fora conferida por Don José Avellanos, mostrando, apesar de seu desconhecimento específico do assunto, grande competência e habilidade, a ponto de causar espanto à irmã, que nunca o tinha visto empenhar-se tanto em uma tarefa em toda a sua vida. Ao que parece, a grande atração que sentia por Antonia, filha de Don José Avellanos, amiga de sua irmã, e a quem viera a conhecer alguns anos antes, havia sido a causa exclusiva daquele desempenho. Resolveu-se enfim por embarcar para Costaguana, levando o carregamento de armas

pessoalmente. Seu plano inicial era ficar naquele país por alguns dias, e em seguida prosseguir viagem rumo aos Estados Unidos e Canadá. Ao desembarcar em Costaguana, porém, seus sentimentos para com Antonia Avellanos acabaram por fazer com que se decidisse a ficar. A partir daí, entrou em contato com as pessoas de seu círculo, o mesmo de Antonia e Don José Avellanos, composto justamente pelas pessoas que se encarregavam da liderança política e econômica da Província Ocidental, todas comprometidas com o movimento ribierista e com a luta contra Montero, passando a envolver-se com elas e com os acontecimentos.

Todavia, embora o próprio Martin Decoud afirmasse que seu entregar-se e dedicação deviam-se unicamente ao amor que sentia por Antonia Avellanos, seu empenho ultrapassava em muito o do simples realizar de uma paixão. Apesar de declarar a Antonia durante a conversa na reunião na Casa Gould, que o jornalismo não era uma ocupação séria, por não haver ali espaço para a verdade, dedicou-se com afinco àquela função. Tanto a narrativa a partir de sua chegada até o momento em que escreve a carta à irmã, quanto aquela carta, deixam transparecer claramente a devoção com que Martin Decoud abraçou aquela ocupação, bem como a postura profissional por ele adotada. Por exemplo, por ocasião da conversa com padre Corbelán, deu a entender a este que estava a par das articulações visando à incorporação de Hernandez, o bandido, ao exército, demonstrando portanto dispor de fontes, sendo Nostromo uma delas, conforme revelou a Antonia. O telegrafista da companhia é outra de suas fontes, chegando a procurar por Decoud para informá-lo da notícia que acabara de receber, de que os ribieristas haviam sido derrotados em uma batalha nas cercanias de Sta Marta. Da mesma forma, conforme consta no relato, o telegrafista foi até ele e o informou da notícia recém-chegada de Cayta, sobre o aportar de Barrios e suas tropas àquela cidade. Em conversa com o engenheiro-chefe da ferrovia, Decoud tomou conhecimento da vinda iminente de Pedro Montero a Sulaco, e através do telegrafista da companhia, da chegada em questão de horas de Sotillo. Esta utilização de fontes é bem própria do espírito jornalístico e inerente àquela prática, e vem atestar a postura profissional adotada por Martin Decoud. Além disso, ele obteve estas informações e as edita em sua carta à irmã. Percebe-se nitidamente nesta carta a intenção de informar, de narrar os fatos ocorridos em Sulaco durante os quase dois dias de levante, de maneira que transpõe de muito os conteúdos de uma carta pessoal. Apesar daquilo que ali não aparece, conforme constatamos, ele apresenta um quadro geral da situação ao final do conflito, e conta sobre seu transcorrer; conta sobre alguns incidentes principais que presenciou ou em que tomou parte, descreve rapidamente algumas cenas de destruição, o páteo da Casa Gould repleto de feridos, o comportamento das mulheres da sociedade de Sulaco, a

reunião dos políticos naquela casa, etc., as conversas com o engenheiro-chefe, o planejamento para a separação de Sulaco do restante da república, informa sobre o que é aguardado para as próximas horas, analisa o relacionamento de Charles Gould com a mina de prata. Além disso, já verificamos que o primeiro parágrafo daquele relato caracteriza-se em sua forma como um despacho de correspondente de guerra (a própria situação em que o autor se encontra, as condições improvisadas em que escreve, em um local rústico, em meio à zona de conflito, são típicas daquelas muitas vezes vivenciadas por esta categoria de jornalistas). Com efeito, apesar dos vazios que apresenta, o relato em toda a sua extensão pode ser qualificado como tal tipo de escrito, o primeiro parágrafo à maneira de um artigo de primeira página - similar àqueles que são lidos nos boletins de notícias de rádio ou televisão - o restante da carta, mais extenso, como um artigo especial enviado por correspondente. Veja-se também a preocupação de informar, através do envio da mensagem por cabo ao continente Europeu, “a um mundo mais ou menos atento” (*after sending out the cable message for the information of a more or less attentive world.*¹¹⁴), o que vem a reforçar mais ainda aquela conduta profissional, de envolvimento, cuidado para, e interação, com o trabalho.

Em Costaguana, Decoud assume uma responsabilidade, que é a de trabalhar no jornal, e é esta a primeira oportunidade real que teve em sua vida. Abandona assim sua existência de ócio, sem se dar conta. Conforme revela na carta, no dia da deflagração da revolta, Nostromo encontrou-se com ele nas oficinas do *Porvenir*, às quatro horas da manhã, e o encontrar-se em atividade tão cedo constitui-se em um indicador seguro de seu envolvimento sério com o trabalho. O assumir daquela responsabilidade conferiu a Decoud um papel na sociedade de Sulaco, conferiu a ele uma existência autônoma e independente, e a possibilidade de interagir produtivamente com seu meio e local de trabalho, com as fontes e com os fatos e com os participantes dos acontecimentos. Seu estar presente nas oficinas do jornal antes do raiar do dia, sua preocupação em enviar o cabograma via São Francisco e Nova Iorque, em tomar parte no conflito, em observar e relatar à maneira de um artigo para jornal, revelam a satisfação pessoal encontrada através do trabalho e da competência, da realização como ser humano e do ser respeitado pelos demais.

Lado a lado com esta interação com o trabalho, e tão importante quanto ela, acha-se a interação e o envolvimento de Martin Decoud com as pessoas e com os sentimentos destas. De fato, logo ao desembarcar em Costaguana, deparou-se com este elemento para ele inesperado:

¹¹⁴ N.p.211

“It was then that Martin Decoud, the adopted child of Western Europe, felt the absolute change of atmosphere. He submitted to being embraced and talked to without a word. He was moved in spite of himself by that note of passion and sorrow unknown on the more refined stage of European politics. [...]”¹¹⁵

Os companheiros de uma vida superficial achavam-se longe. Conviveu com pessoas seriamente comprometidas com uma causa ou luta, ou consigo mesmas e com aquilo que é seu. Charles Gould, Mrs Gould, Antonia Avellanos, Don José, Padre Corbelán não são indivíduos que apenas teorizam a respeito da existência, mas que vivem e sentem verdadeiramente, e cujos sentimentos encontraram eco na interioridade de Martin Decoud, embora ele insistisse em dizer o contrário. Por exemplo, quando deparou-se com os políticos que deliberavam a propósito de uma rendição a Montero, compadeceu-se de Don José Avellanos, o qual, diante do posicionamento adotado pelos colegas, apenas conseguiu balbuciar a palavra *nunca*. Deplorou as precárias condições de saúde em que este se encontrava, e o fato de Don José ter visto as folhas de seu livro *Fifty Years of Misrule* espalhadas pelo chão da praça e pelas sarjetas.

Com efeito, a um determinado momento o narrador havia contado que Martin Decoud estava enfurecido consigo mesmo, pois tudo o que via acontecendo à sua volta ia de encontro ao modo de enxergar propiciado por sua civilização européia. Contemplar revoluções de um local distante como o bulevar parisiense era completamente diferente¹¹⁶. Dali do local em que estavam ocorrendo era impossível delas desembaraçar-se simplesmente através da expressão *Quelle farce!* Martin Decoud acabou por surpreender-se com sua própria sensibilidade:

“‘I suppose I am more of a Costaguanero than I would have believed possible,’ he thought to himself.”¹¹⁷

Daí a razão de o relato ser escrito num tom sério, onde não há espaço para as pilhérias ou ironias tão características da personagem quando ainda em Paris, o que vem a ser fruto da profunda transformação que sofreu.

Há uma discrepância entre a maneira pela qual Martin Decoud se considera, a maneira pela qual o narrador o considera, e aquilo que ele realmente é. O primeiro desencontro é fruto do distanciamento de Decoud em relação a si mesmo, em relação à sua própria essência, ao desconhecimento que tem de si próprio, circunstância para a qual o narrador adverte. Percebe-se claramente a diferença entre o que Decoud afirma ser ou acreditar, e os atos que verdadei-

¹¹⁵ N.p. 155

¹¹⁶ N.p. 169

¹¹⁷ N.p. 169

ramente executa, conforme verificamos acima. Assim, afirma não acreditar na profissão de jornalista mas a segue com seriedade e cumpre suas funções com seriedade e cuidadosamente. Afirma desprezar a política mas com ela se envolve, assumindo inclusive uma postura de liderança. Poderia ter-se refugiado no interior da Casa Gould ou em qualquer outro lugar seguro, evitando os perigos do conflito. Vai no entanto às ruas, em meio ao levante, movimentando-se por entre os revoltosos e corre grande risco de vida. Fica ao lado de Nostromo, indivíduo reputado por sua bravura e participação em incidentes e situações perigosas e adversas, que demandam coragem. Decoud não somente presencia o conflito, das ruas, quanto nele toma parte ativa, ao participar da ação no Amarilla Club. Mais tarde permanece ao lado de Nostromo, indo depois até a Casa Gould, onde transportou água para os feridos estendidos pelo pátio. Deu prosseguimento a seu plano separacionista e prontificou-se a partir com o carregamento de prata. Diz ter ficado em Costaguana pelo amor a Antonia, mas sua carta, no entanto, não é uma carta voltada para a confissão de seu amor por Antonia, nem para lamentar-se daquele amor. A parte voltada a ela é, na verdade, bastante breve. A carta é voltada sim para os fatos, para o levante ocorrido e demais incidentes a ele relacionados. Enfurece-se na ocasião em que se depara com os políticos que consideram a possibilidade de uma rendição iminente, e faz um discurso exaltado. Mais adiante afirma ter agido daquela forma em razão de seu amor por Antonia. Percebe-se, porém, que enfureceu-se e exaltou-se por encontrar-se envolvido com os fatos, por não querer aceitar a derrota, por vislumbrar ainda uma possibilidade de vitória, e por acreditar na eficácia de seu plano separacionista. Apesar do que sustenta, Antonia não é o ponto central de sua vida, pois seu interessar-se vivamente por tudo o que o cerca e está acontecendo, seu tomar parte naquilo que transcorre, demonstra o contrário. Mostra que embora ame Antonia, ela é parte de sua vida, e não o ponto central, pois ele também sente amor pelas outras diferentes partes de sua vida, que compõem o todo que lhe dá sustentação.

O segundo desencontro é marcado pela discrepância entre a imagem que o narrador concebe de Martin Decoud, e quem este último realmente é. Insistentemente refere-se o narrador à personagem depreciativamente - veja-se por exemplo em uma das passagens acima, quando o narrador a ele se refere como *the adopted child of Western Europe* -, considerando-o sempre do ponto de vista inicial, de quando a personagem vivia em Paris, deixando de levar em consideração a mudança sofrida pelo mesmo, insistindo em não reconhecê-la, a ele referindo-se pejorativamente, como o dandi do bulevar parisiense, etc.

Por todos estes fatores, o momento que estamos analisando vem a atingir uma intensidade e uma significância maiores ainda. Voltemos a ele.

Martin Decoud observa através da janela e constata que está muito escuro lá fora, a ponto de nada conseguir enxergar, nem o porto, nem a cidade. Um trem aproxima-se fazendo um grande ruído e sua luz brilhante atravessa a escuridão. Em seguida o narrador descreve o estado em que se encontra a personagem, cujo rosto está sujo de pólvora, a roupa amarrotada; não se lava há horas, bebeu água muitas horas atrás, sente um grande cansaço, está sem dormir há cerca vinte e quatro horas e sente muita fome. Os contrastes entre *elegant Parisian overcoat/pearl-grey silk lining* e *grimy/ scratched*, entre *blackened* e *rosy lips*, *dirt/rust* e *lustre*, *blue silken tie* e *rag*, além de *a hasty drink greedily*, pela água, elemento essencial ao ser humano, sintetizam toda a brutalidade do conflito e o patético da situação. Martin Decoud, no entanto, apesar do estado físico em que se encontra, apesar do grande cansaço que sente, organiza racionalmente a matéria narrada em seu relato, possuindo energia para escrever sobre os acontecimentos, para colocar suas idéias no papel e organizá-las coerentemente. Seu tom é preciso, sereno, acredita no que está escrevendo. Em momento algum põe-se a se lamentar ou a dizer que está amedrontado, aceitando calma e serenamente sua situação. De outra parte, todo este quadro revelador do estado em que se acha a personagem nos é apresentado de súbito, sem que aquela organização coerente e o tom sereno do relato o tivessem pressuposto ou deixado entrever, o que vem a aumentar o impacto dramático causado pela cena apresentada.

Todos estes fatores que acabei de apontar, mais a figura solitária de Martin Decoud, o estado físico em que se encontra, a brutalidade do conflito e sua postura serena, configuram aquilo que estilisticamente se denomina como sublime. Todos estes fatores somados compõem o conteúdo que está associado a toda aquela elaboração sintática e de estilo notáveis que viemos de observar, vindo a intensificar fortemente os já intensos efeitos resultantes daquela elaboração. Este conteúdo e esta forma unidos, compõem um todo que acaba por conferir àquele momento em que Martin Decoud levanta-se e vai até à janela, observa e em seguida retorna para continuar a redigir, uma alta significação e uma alta dramaticidade, juntamente com um sentimento que podemos definir como tocante, como próximo ao patético. Constitui-se toda esta passagem na criação de um instante apenas, o qual no entanto apresenta-se como extremamente valorizado.

Toda esta parte central de *Nostramo*, a qual inicia-se com o embarque das tropas de Barrios e que termina com o retorno de *Nostramo* ao albergue, prestes a partir com a mensagem ao mesmo Barrios, apresenta-se como uma sucessão de momentos: o embarque, o retorno de carruagem, a reunião, e nesta, a conversa entre Martin Decoud e Antonia, entre este e o padre, entre o chefe político e Gould, etc., o retorno de Martin Decoud à casa de Charles

Gould e sua conversa com Mrs Gould, a escrita do relato, e os demais incidentes que se seguem. Certo, também a ficção de Balzac, Flaubert, Zola, Tolstoy, Samuel Richardson, Dickens, Emily Brontë, etc., compunha-se, em grande parte, de momentos, muitos deles intensos, extremamente vivos, extremamente marcantes. Apenas no caso destes escritores e de muitos outros de até à época de Conrad, estes momentos eram apresentados como pertencendo e fazendo parte de toda uma estruturação cujo arranjo era linear, quanto à apresentação dos mesmos, das partes que os continham, e quanto à definição e distribuição destas partes e demais elementos. Assim, os instantes vividos pelos personagens, a apresentação dos mesmos e seu desenvolvimento gradual, o espaço, o tempo, a trama, a organização da matéria narrada, tudo, obedecia a um padrão linear organicamente arranjado e distribuído, com progressão gradual no tempo, tendendo à diacronia. O que acabava por fazer daquela estrutura um algo mais perene, mais permanente, trazendo todos aqueles instantes mais solidamente incrustados em seu arranjo. Valorizava-se um longo período de tempo, muitas vezes transcorrido em anos. De outra parte, em *Nostramo*, temos quase que o momento pelo momento, o momento que se apresenta por si próprio, apresentado conforme observamos, com bastante força, sobressaindo em meio a uma estrutura que, conforme já verificamos em diversas oportunidades é não-linear. Assim, tomando-se o caso da chegada de Martin Decoud a Sulaco, de sua interação com os demais personagens e de seu envolvimento com Antonia como exemplo, aqueles escritores acima mencionados teriam mostrado Decoud em Paris, ou então teriam feito um sumário narrativo que cobrisse aquele período, e a seguir teriam narrado seu desembarque, sua estadia, seu trabalho no jornal, incluindo-se aí o edifício em que o jornal é situado, seu dia-a-dia, o envolvimento com Antonia desenvolvendo-se em progressão gradual, a interação com os demais personagens progressivamente, até chegarmos à conversa com Antonia durante a recepção na casa de Charles Gould. Em Conrad, ao contrário, toda esta narrativa é coberta através de um rápido sumário referente ao tempo de Martin Decoud em Paris, já embutido na narrativa do embarque das tropas, da narrativa da volta de carruagem à cidade, da conversa entre Decoud e Antonia durante a reunião, eventos que, com exceção do sumário, abrangem a duração de uma tarde e uma parte da noite daquele mesmo dia. Constituem-se estes dois últimos, em momentos que simplesmente surgem e são apresentados, trazendo já em si mesmos os elementos necessários e suficientes a dar conta, de forma diversa, com resultados e efeitos diversos, daquilo que a outra narrativa, daqueles outros escritores, dava conta. Nosso contato com Martin Decoud, que faz com que ele atinja toda a significação e valorização que alcança, aquela de ser um dos personagens principais, dotado ainda de um grande conteúdo humano acompanhado dos sentimentos que este conteúdo suscita,

tem a duração de horas na cronologia da obra. Se pensarmos nos autores enumerados acima e em muitos outros, observaremos que em suas obras um personagem seria acompanhado durante um longo período de tempo, de meses ou anos, até que atingisse o mesmo grau de valorização e significação. Há então em *Nostromo* uma valorização do momento em si, um seu predomínio, surgindo ele como fundamental, com grande força relativa - dentre os demais aspectos da obra e por comparação e contraste a eles, pois os momentos criados pelos autores acima, e por muitos outros, possuíam enorme força, releia-se por exemplo o trecho de Tolstoy que transcrevi ao início deste trabalho -, quase que auto-suficiente, sobre aquilo que é mais peregrino e mais permanente, mais solidamente enraizado, incrustado e organizado.

Este predomínio do momento sobre a duração, por outro lado, constitui-se como a característica central do impressionismo. A este respeito, transcrevo um trecho de Arnold Hauser sobre o impressionismo:

“El predominio del momento sobre la duración y la persistencia, el sentimiento de que todo fenómeno es una constelación pasajera y única, una ola fugitiva del río en el que no se baña uno dos veces, es la forma más simple a que puede llevarse el impresionismo. Todo el método impresionista, con todos sus medios y conceptos artísticos, quiere, ante todo, traer y acentuar este sentido heraclítico del mundo de que la realidad no es un ser, sino un devenir, no un estado, sino un ocurrir. Toda imagen impresionista es la expresión de un momento en el *perpetuum mobile* de la existencia, la representación de un equilibrio inestable, siempre amenazado, en el juego de las fuerzas contendientes. El modo de ver impresionista transforma la imagen natural en un proceso, en un surgir y un transcurrir. Disuelve todas las cosas estables, y firmemente trabadas en un metamorfosis y presta a la realidad el carácter de lo imperfecto y lo no terminado. La reproducción del acto subjetivo de la percepción en vez del substrato objetivo del ver, con el que comienza la historia de la moderna pintura perspectivista, llega aquí a su perfección. La representación de la luz, del aire y de la atmósfera, la descomposición de las superficies de color en manchas y puntos, la disolución de los colores locales en valores de expresión atmosféricos y perspectivistas, el juego de las reflexiones de la luz y las sombras iluminadas, el punto palpitante y tembloroso, y la pincelada abierta, suelta, libre, toda la pintura improvisada, con su dibujo rápido, abocetado, el aspecto fugitivo, aparentemente descuidado, y el descuido virtuosista de la reproducción, no expresan, en última instancia, otra cosa que el sentimiento de aquella realidad en movimiento, dinámica, concebida en constante modificación, que ha comenzado con la subjetivación de la representación pictórica a través de la perspectiva.

Un mundo cuyos fenómenos cambian siempre y por medio de innumerables e imperceptibles transiciones, produce la impresión de una continuidad en la que todo se funde y en la que no hay otras diferencias que las distintas actitudes y puntos de vista del espectador. Un arte con-

forme a este mundo no sólo acentuará lo momentáneo y transitorio de los fenómenos en los que los hombres encuentran realmente la medida de las cosas, sino que buscará en el *hic et nunc* del individuo el criterio de la verdad. La casualidad les parecerá el principio de toda existencia, y la verdad del momento debilitará toda otra verdad. [...]»¹¹⁸

Assim como as palavras de Hauser se aplicam com extrema propriedade a *A Praia em Trouville*, *O Tâmis sob Westminster*, *Impressão - Nascer do Sol*, *O Quatorze de Julho*, e a outros quadros de Monet, assim como a outros quadros dos demais pintores impressionistas, elas também se aplicam com extrema propriedade a esta última passagem de *Nostramo* que estamos examinando, bem como a outras passagens da obra e de Conrad.

Constitui-se esta parte central em *Nostramo*, onde se dá a concentração das unidades de ação, espaço e tempo, onde os personagens se presentificam, interagem, e onde há ação, como um processo em constante mutação, a refletir o sentimento de uma realidade dinâmica, configurada a partir de uma sucessão de momentos, constituindo-se como um ocorrer, muito mais do que um ser, muito mais do que como um estado. Muito mais importante do que a chegada e estabelecimento de Martin Decoud em Sulaco, que o desenvolvimento gradual e rotineiro de seu processo de envolvimento com o trabalho e de interação com os demais personagens, que o desenvolvimento gradual de sua relação com Antonia, não desta maneira narrados, e que viriam pouco a pouco a ir caracterizando um estado, é em *Nostramo* o momento em que Martin Decoud fala a Antonia, ou o instante em que traz a notícia terrível a Mrs Gould, ou quando escreve seu relato. E cada um destes momentos sucede ao anterior, o que imprime a esta parte de *Nostramo* o caráter de um mundo em constante transformação. Passa-se do embarque das tropas à volta de carruagem, desta à reunião, em seguida à notícia, depois à escrita do relato, ao embarque da prata, etc. Não há um instante de pausa, de consolidação daquilo que já foi transformado. Além disso, caracterizam-se estes momentos, por se apresentarem, no sentido amplo, fazendo uso literal das mesmas palavras utilizadas por Hauser, como sendo de equilíbrio instável, sempre ameaçado. Tem-se ali as forças e os fatos que atuam, ocorrem e se produzem à distância e em pontos distantes ou no próprio local, e que põem em risco a estabilidade e a segurança daqueles instantes. As pessoas eufóricas e otimistas presentes à reunião ainda não sabem que uma batalha já foi travada perto de Sta Marta e que portanto seu otimismo dentro daquele contexto não tem mais nenhuma razão de ser, muito ao contrário. Toda aquela atmosfera de segurança encontra-se ameaçada pelas tropas de Montero, que logo chegarão a Sulaco. Martin Decoud ao trazer a notícia a Mrs

¹¹⁸ HAUSER, Arnold - *Historia Social de la Literatura y del Arte*. Barcelona, Labor/Punto Omega, 1988, p.198

Gould tem, juntamente com esta, a nítida consciência de que todos ali encontram-se terrivelmente ameaçados e que sua estadia ali pode vir a ser, ao que tudo indica, passageira, pois talvez tenham que fugir. Ao escrever sua carta, Martin Decoud sabe que as tropas de Sotillo aproximam-se por mar e que ali chegarão em questão de horas, e que as tropas de Pedrito Montero avançam por terra e que também logo ali estarão. Nostromo foi buscar um médico mas pode não voltar, pois o risco de ser atingido por um disparo é grande, tendo a seu favor apenas o fato de ser aquela uma noite escura. E todos os demais instantes, se verificados, apresentarão fortes características de um equilíbrio instável: o embarque da prata, a situação de calma, o vapor que se aproxima transportando as tropas de Sotillo, a presença inusitada do comerciante de peles Hirsch a bordo, a colisão do barco que transporta a prata, com o vapor, Hirsch carregado pela âncora do navio, etc. Todas as situações fortemente marcadas pelo transitório, pelas forças que as põem em risco e pelo fortuito. Mais adiante retornaremos a esta questão do fortuito.

Afirma Hauser que o impressionismo “desliga os elementos ópticos da experiência, dos elementos conceituais, e realiza a visualidade em sua autonomia”. A este respeito, o trecho de *Nostromo* que estamos examinando é inteiramente composto a partir de elementos ópticos - e aqui acrescento ainda os elementos sensoriais - que formam um todo autônomo: o chão de areia, a litografia fortemente colorida de Garibaldi, cuja figura causa a impressão de estar olhando com dificuldade para Martin Decoud; a luz de uma única vela; a escuridão impenetrável que impede a visão das montanhas, da cidade, dos prédios próximos ao porto, como se os fundisse num único bloco coalescente; a escuridão e o silêncio que parecem espalhar-se sobre a terra, provenientes do mar; o tremor do chão, o retinir distante do aço, o movimento de turbulência causado na escuridão pelo farol do trem, o ruído deste ao deslocar-se, a vibração da casa, a imagem do negro vestido com calças brancas e oscilando a tocha incandescente num movimento de pêndulo. Vem a seguir uma outra série de elementos ópticos e sensoriais indicadores do estado em que se encontra Martin Decoud após as muitas horas desde o início do levante, indicadores também da intensidade e brutalidade do conflito, através do contraste entre *elegant Parisian overcoat, pearl-grey silk lining, rosy lips, shirt collar, cuffs, blue silken tie* de um lado, e *grimy, scratched, blackened, heat, smoke of gunpowder, dirt, rust, short beard, crumpled, rag, greasy smudge* de outro, e ainda *awful restlessness, signs of desperate strife, sleepless stare*. Constituem-se aqueles elementos como partes que cumprem a função de compor um quadro revelador. Neste sentido, afirma Hauser que “toda a arte anterior é resultado de uma síntese, ao passo que o impressionismo é o resultado de uma análise, construindo seu objeto a partir dos elementos em estado bruto captados pelos sentidos. Recorre assim a um mecanismo psíquico inconsciente e apresenta em

parte um material não elaborado pela experiência, que se encontra mais distante de nossa imagem habitual da realidade que as impressões sensuais conceitualmente elaboradas. O impressionismo é menos ilusionista que o naturalismo; ao invés da ilusão do objeto, apresenta os próprios elementos; ao invés de uma imagem da totalidade, apresenta os materiais de que se compõe a experiência”:

“[...] Antes del impresionismo el arte reproducía los objetos por medio de signos; ahora los representa por medio de sus componentes, por medio de partes del material de que constan.”¹¹⁹

Ainda de acordo com Hauser, o impressionismo opera a redução dos elementos da representação à visualidade, procedendo à eliminação de tudo o que não seja de natureza óptica ou “que não seja traduzível às categorias da óptica.”¹²⁰

Da mesma forma, o impressionismo procede à “substituição da imagem tátil pela imagem visual”, operando a “translação do volume corporal e da forma plástica espacial às superfícies”. O impressionismo reduz “a realidade a uma superfície bidimensional, a um sistema de manchas sem perfil; renuncia, em outras palavras, não só à forma espacial do objeto como também à forma linear.” O que por sua parte faz com que a representação “ganhe em dinâmica e atrativo sensual o que perde em claridade e evidência.”¹²¹ Compare-se, para citar somente dois exemplos dentre inúmeros, a *Reunião dos Oficiais e Suboficiais da Companhia de Santo Adriano* de Frans Hals, onde a agudeza de captação de detalhes, formas, volume corporal, cores, sombras e brilho, aspecto psicológico dos elementos retratados, atinge um grau de perfeição considerável; ou *O Soldado e a moça que ri*, ou *Ruela, A leiteira, Vista de Delft, A rendeira*, de Johannes Vermeer, cujos efeitos seriam obtidos com câmeras fotográficas, somente cerca de trezentos anos mais tarde, com *A praia em Trouville* de Monet, para citar somente um único exemplo. Verifica-se claramente na evolução dos dois primeiros artistas para o último, a perda em volume corporal, em imagem tátil, em perfil, e em contrapartida, o ganho em dinamismo e atrativo sensual. E o mesmo se aplica a este trecho de Conrad, onde percebe-se a mesma perda em volume corporal, em imagem tátil, em contorno, quando se pensa nas obras realistas e naturalistas anteriores, e o ganho em dinamismo - através da sucessão de imagens ópticas e elementos sensoriais - e atrativo sensorial.

Destaque-se ainda as palavras de Hauser, contidas no texto reproduzido mais acima, de que *La casualidad les parecerá [aos impressionistas] el principio de toda existencia, y la verdad del momento debilitará toda otra verdad.*

¹¹⁹ *Id.*, *Ibid*, p.199

¹²⁰ *Id.*, *Ibid*, p.200

¹²¹ *Id.*, *Ibid*, p.201

A este propósito, a presença de Martin Decoud ali no albergue de Giorgio Viola é meramente accidental. Dirigia-se ele ao porto quando encontrou-se com Nostromo pelo caminho. Seguiram juntos e pararam na pousada de Viola, provavelmente por decisão de Nostromo, muito ligado àquela família, e após lá terem chegado, este último partiu em busca de um médico para a mulher de Giorgio Viola, tendo Martin Decoud ficado à espera do capataz. Certamente não teria ele pensado, quando passou em frente ao albergue de Giorgio Viola, juntamente com Mrs Gould, Antonia e Don José, ao retornarem do porto quando do embarque das tropas de Barrios, que em um dia bastante próximo ali estaria, no interior do albergue, escrevendo um relato sobre a revolta em Sulaco. Assim como a sua própria presença ali em Sulaco é fortuita. Ao partir para lá, tencionava permanecer por alguns dias apenas, terminando no entanto por decidir-se a ficar. Do ponto de vista do plano de obra, os demais personagens são mais permanentes, tendo Charles Gould e sua esposa chegado a Sulaco anos anteriormente para lá fixar residência definitivamente, colocando em operação algo com a solidez de uma mina de prata. Giorgio Viola ali se acha há anos, assim como Mitchell, o doutor, e todos os outros, inclusive Nostromo, que embora lá tenha chegado por acaso, acabou por permanecer de vez, contando sua estadia já alguns anos. Cabe no entanto àquele personagem ali chegado fortuitamente a narrativa do levante popular em Sulaco. Um personagem cujo padrão de vida, comportamento, postura, idéias, conforme já verificamos, não predispunham, ou faziam pressupor, o papel que veio a desempenhar no encaminhar dos fatos em Sulaco. Já constatamos a presença de outros elementos, incidentes e atos accidentais mais acima, ao comentarmos a respeito da presença de Hirsch a bordo do barco que transporta a prata, de sua retirada casual daquele barco, por sobre a âncora do navio que transportava as tropas de Sotillo, quando da colisão entre os dois barcos, a casualidade daquela colisão em si, etc. Pense-se também na casualidade representada pela imposição da concessão de uma mina de prata a um rico comerciante que nada entende de sua exploração, para dele extorquir-se dinheiro, no fato de, ao longo de alguns anos, este comerciante escrever ao filho, a princípio ainda um menino, que estuda no exterior, no fato de este menino que lá se encontra sozinho, decidir-se por estudar engenharia de minas, no fato ainda deste menino ser dotado de caráter suficientemente a ponto de assumir a causa de seu pai, de voltar quando homem àquele país onde seu pai havia sido espoliado, e de racional, persistente e contundentemente, literalmente modificar a história deste país; ou ainda o fortuito representado pelo seu encontro com o capitalista, parente de Holroyd, numa viagem à Alemanha, que veio a possibilitar a ele um contato posterior com este último, o qual resultou no financiamento de seu grande projeto.

“O pensamento impressionista encontra sua expressão mais nítida”, prossegue ainda Hauser, de outra parte, “na filosofia de Bergson, sobretudo na sua interpretação do tempo, que é um elemento vital do impressionismo. A ir-repetibilidade do momento, que nunca antes existiu e nunca mais voltará a repetir-se, foi a experiência fundamental do século XIX, e todo o romance naturalista, principalmente o de Flaubert, era a representação e a análise desta experiência. Mas a concepção de mundo própria de Flaubert diferencia-se daquela de Bergson na medida em que aquele primeiro considerava o tempo como um elemento de desintegração que exterminava o conteúdo ideal da vida. A mudança de nossa concepção do tempo, e com ela, de toda nossa experiência da realidade, consoma-se passo a passo primeiro na pintura impressionista, depois na filosofia de Bergson, e finalmente de modo mais explícito e significativo, na obra de Proust. O tempo já não é mais um elemento da dissolução e do extermínio, já não é mais o elemento em que as idéias e ideais perdem seu valor, a vida e a mente sua substância, mas a forma através da qual tomamos posse de nossa vida espiritual, de nossa natureza viva, antitética da matéria morta e da mecânica rígida. Somos o que somos não apenas no tempo, como através do tempo. Somos não somente a soma dos distintos momentos de nossa vida, como também o resultado do aspecto que estes momentos adquirem através de cada novo momento. Não nos tornamos mais pobres em virtude do tempo passado e “perdido”; é precisamente o tempo que confere conteúdo a nossas vidas. A justificativa da filosofia de Bergson é o romance de Proust; ali pela primeira vez a concepção bergsoniana do tempo adquire pleno vigor. A existência adquire vida atual, movimento, cor, transparência, ideal e conteúdo espiritual a partir da perspectiva de um presente que é resultado de nosso passado. Não há outra felicidade que aquela da recordação, do reviver e recuperar o tempo passado e perdido, pois os verdadeiros paraísos são os paraísos perdidos, conforme afirmou Proust.”¹²²

Neste sentido, da mesma forma que é possível dizer-se que *Nostramo* é o romance das comunicações, também é possível dizer-se que *Nostramo* é, não o romance do tempo - uma vez que este lugar fica reservado ao romance de Proust -, mas ainda assim *um* romance do tempo. Isto pela versatilidade, disponibilidade e apropriação com que este elemento é ali tratado.

Mitchell, além de situado na cronologia geral da obra - apesar de sua não linearidade temporal quando da apresentação da matéria narrada, a obra possui uma cronologia geral - nela surge também como narrador. Neste caso a personagem é situada no tempo anos depois do desfecho dos incidentes em Sulaco devido à revolta monterista, e da debelação desta e separação da Província Ocidental da república de Costaguana; antes porém dos tempos em que

¹²² *Id.*, *Ibid*, p.262-263

ocorre a morte de Nostromo, em cuja ocasião Mitchell, já aposentado de seu trabalho na companhia de navegação, encontra-se morando na Inglaterra. É-nos dado perceber que Mitchell tem o hábito de contar a estória da revolta em Sulaco e dos posteriores incidentes, a todos os viajantes que ali aportam e com os quais se depara. Portanto aquela estória é recontada inúmeras vezes. O que logo de início instaura um quadro em que se tem uma grande disponibilidade de recuperação daqueles eventos, e conseqüentemente também uma grande disponibilidade de recuperação do tempo. O narrador aproveita uma daquelas deixas e a partir de um início feito por Mitchell, começa a contar a estória. Conforme já tivemos a oportunidade de observar, o narrador rompe a sequência cronológica, fazendo alguns avanços e recuos no tempo, e retornos a um ponto de partida, havendo momentos caracterizados por atemporalidade, além das intercalações entre o tempo objetivo e o tempo subjetivo, havendo ainda uma etapa em que o tempo progride conforme aquele do relógio, por assim dizer, como se fosse contado minuto a minuto, ocorrendo ainda um instante de vácuo, quando a narrativa passa do narrador a Martin Decoud. A impressão que se tem é de uma grande liberdade e possibilidade de recuperação de trechos alternados da estória, e de períodos de tempo. Lembre-se por exemplo dos dois instantes intensos a que anteriormente me referi: aquele em que Martin Decoud conversa com Mrs Gould, e aquele em que ele escreve sua carta à irmã, quando faz o comentário sobre a possibilidade de Nostromo ser emboscado, o qual constitui-se como o *foreshadowing* daquilo que afinal vem realmente a acontecer. Conforme verificamos, estes instantes são, mais tarde, em uma época bastante posterior, recuperados. O primeiro deles através da lembrança de Mrs Gould e o segundo através do resgate daquele *foreshadowing*, quando da morte de Nostromo por emboscada. Inclua-se ainda em todo este tratamento complexo do tempo, a lenda contada logo ao início, não cronologicamente situada, e que instaurou uma situação - lendária - eterna, pois os estrangeiros permanecem para sempre entre as rochas de Azuera, aprisionados ao tesouro que um dia encontraram, sem que suas almas possam abandonar seus corpos para que possam morrer e para que aquela situação tenha um fim.

Podemos agora, a partir do impressionismo, melhor compreender em seu arranjo formal a narrativa do levante popular em Sulaco, analisada ao início deste trabalho. Naquela narrativa, elementos que a compõem são apresentados em estado bruto, conforme captados pelos sentidos, ao invés de serem apresentados como um todo composto por “impressões sensuais conceitualmente elaboradas”. Ao invés de apresentar a ilusão daquele evento, Conrad representa-o por meio de partes que o compõem, como é o caso, por exemplo, quando da narrativa do combate no Amarilla Club, em que são apresentadas as garrafas que rolam pelo chão, as cartas espalhadas pelo chão, as cadeiras reviradas, os

candeeiros acesos, a porca de ferro que entra por através da porta entreaberta, as pilhas de cartuchos sobre as mesas de jogo, etc., algumas impressões captadas por Martin Decoud, ao invés de mostrar as diversas ações que ali se produzem, ao invés de apresentar uma narrativa linear e abrangentemente organizada, que nos apresente a ilusão do combate como um todo, como o faz, por exemplo, Tolstoy. E o mesmo se aplica ao restante das narrativas do levante, à narrativa da mina de prata, à narrativa voltada à competência e conhecimentos de Charles Gould, à narrativa sobre Kurtz em *Heart of Darkness*, por mim analisada para efeitos de ilustração e comparação, à narrativa sobre Hernandez.

Os vazios que se apresentam em *Nostramo* são resultantes desta não-apresentação da ilusão do todo, e sim de partes que o constituem. E estas partes que o compõem, são apresentadas conforme captadas pelos sentidos, sendo que Conrad confere a elas um tratamento nuançado, matizado, que seria obtido, em se tratando da pintura, através do uso de diferentes cores, com diferentes tons, com intensificação e gradação de tons, da “decomposição das superfícies de cor em manchas e pontos”¹²³. No dizer de um teórico citado por Hauser¹²⁴, os pintores impressionistas faziam o tratamento de um tema segundo os tons e não segundo o tema.

Afirma Hauser que a “acentuação da cor e o desejo de transformar a superfície pictórica em uma harmonia de efeitos de luz e cor absorvem o espaço e destroem a tectônica dos corpos”¹²⁵, substitui a imagem tátil pela visual, substitui a forma espacial e o volume corporal pelas superfícies. O mesmo efeito é obtido na ficção de Conrad através do tratamento nuançado, que elimina, ou dilui, ou reduz, o espaço, o volume corporal e a forma espacial. Daí o fato de o levante não se configurar à maneira do que ocorria na ficção anterior, nem a mina de prata, e nem os demais elementos diversas vezes por mim apontados quanto a este aspecto, neste trabalho. Pois, ainda de acordo com Hauser, “o impressionismo reproduz o ato subjetivo da percepção, ao invés do ato objetivo do ver”¹²⁶

¹²³ *Id.*, *Ibid*, p.197

¹²⁴ *Id.*, *Ibid*, p.200

¹²⁵ *Id.*, *Ibid*, p.201

¹²⁶ *Id.*, *Ibid*, p.197

CONCLUSÃO

Procedi então até este ponto, a um estudo, dentre muitos outros possíveis, da forma de *Nostramo*. No âmbito deste estudo, primeiramente caracterizei aquela forma, definindo-a em função dos parâmetros que julguei importantes em minha abordagem, ou seja, os de representação. Em seguida, apontei fatores que indicam a vinculação daquela forma a uma importante corrente da época, o impressionismo. Ressaltei ainda as influências exercidas sobre a forma pelo novo estágio de interação a que o mundo havia então chegado, graças aos avanços obtidos no setor das comunicações e telecomunicações - e inclua-se aqui ainda, no tópico comunicações, os transportes, a respeito dos quais farei algumas considerações logo mais adiante.

Afirmar que a conformação de *Nostramo* seja unicamente afetada por estes dois polos, seria no mínimo temerário; seria incorrer nos riscos que são sempre provocados quando se procede a uma redução. Havia com efeito naquele momento efervescente toda uma série de fatores atuantes. Já a própria existência desta série de fatores vem a constituir-se por si própria em um terceiro polo, ou mais ainda, em uma frente, de influência sobre aquela forma. Esta frente é o modernismo, que por sinal encampa aqueles dois polos - o das comunicações, no sentido amplo -, não cabendo portanto aqui uma colocação dos três fatores em três compartimentos estanques. Todos eles, em uma certa medida, influenciam-se mutuamente. Por esta razão incluo adiante um breve panorama geral sobre o modernismo, que sucintamente aborda algumas das transformações em geral ocorridas no período, juntamente com algumas rápidas considerações a respeito de seus efeitos na conformação deste romance. Acredito no entanto que, a despeito de tudo, aqueles dois primeiros polos se sobressaiam.

Assim sendo, tendo sido feita portanto a associação da forma ao impressionismo e também aos avanços no campo das comunicações, passaremos agora à etapa final de situação destes últimos em sua época, para que desta maneira fique caracterizada também uma associação entre a forma de *Nostramo* e sua época, de acordo com o objetivo fixado antes do início deste trabalho, conforme mencionei na introdução. Passemos então a esta etapa. Ocupemo-nos primeiramente do impressionismo.

De acordo com Hauser, é difícil assinalar-se com precisão o ponto de transição entre o naturalismo e o impressionismo, por ter aquela mudança estilística ocorrido com suavidade, justamente devido “à continuidade do desenvolvimento econômico contemporâneo e à estabilidade das condições sociais”. Cita Hauser o ano de 1871, na França^v, afirmando ser aquele um ano de significado meramente transitório na história daquele país^{vi}. “O predomínio da alta burguesia mantém-se fundamentalmente inalterado e a república conservadora - uma “república sem republicanos” que se consente somente porque parece

garantir uma solução a mais branda possível para os problemas políticos - ocupa o lugar do Império "liberal". [...] O capitalismo financeiro e industrial desenvolve-se segundo as diretrizes traçadas havia tempo; mas sob esta superfície, algumas mudanças importantes estão ocorrendo, não perceptíveis no momento, contudo. A vida econômica alcança o estágio do grande capitalismo e passa de um "livre jogo de forças" a um sistema rigidamente organizado e racionalizado, a uma rede de interesses, campos de ação, áreas de monopólio, comissões, depósitos e sindicatos. E assim como esta concentração e estandardização da vida econômica podia ser considerada como um sinal de maturidade, os indícios de insegurança e presságios de dissolução podiam ser detectados por todas as partes na sociedade burguesa. [...] Este ambiente de crise leva a uma renovação das tendências idealistas e místicas e origina como reação contra o pessimismo imperante, uma forte corrente de fé. É somente no curso desta evolução que o impressionismo perde sua conexão com o naturalismo e converte-se em uma nova forma de romantismo, sobretudo na literatura.

Os enormes avanços técnicos^{vii} que então se produzem não devem induzir-nos a desdenhar o sentimento de crise que estava no ar. A própria crise era um incentivo a novas conquistas técnicas e experimentos com os métodos de produção. Alguns sinais da atmosfera de crise se deixam sentir em todas as manifestações da atividade técnica. Sobretudo, a velocidade furiosa do desenvolvimento e as mudanças forçadas, pareciam patológicas quando comparadas com o ritmo de períodos anteriores de progresso na história da arte e da cultura. O rápido desenvolvimento da técnica não somente acelera as mudanças das modas mas também as variações de critérios estéticos. Muitas vezes traz consigo uma mania de inovações estéreis e sem sentido, uma luta sem descanso pelo novo, pelo simples gosto pela novidade. Os industriais vêem-se obrigados a intensificar artificialmente a demanda de produtos sempre melhores, mantendo sempre acesa a crença de que o novo é sempre o melhor, caso se queira tirar partido dos avanços tecnológicos. A contínua substituição de velhos artigos de uso diário por outros novos leva a uma valorização cada vez menor das posses materiais, e logo em seguida esta situação se estende ao terreno intelectual, adequando a velocidade com que se produzem as mudanças de valor filosófico e artístico àquela das mudanças de moda. A tecnologia moderna introduz desta maneira um dinamismo sem precedentes na atitude quanto à vida em seu todo, sobretudo este novo sentimento de velocidade e transformação, o qual encontra expressão no impressionismo.¹²⁷

Tivemos com efeito oportunidade de captar em *Nostromo* este novo sentimento de velocidade e transformação a que se refere Hauser, por exemplo, quando da análise da narrativa do combate no Amarilla Club, onde a impressão

¹²⁷ *Id.*, *Ibid*, p.194-196

de vertiginosidade transmitida é patente. Igualmente, a sequência de eventos que compõem a parte central de *Nostramo*, que transcorre em um intervalo de algumas horas.

Ressalta Hauser a importância da passagem dos centros de cultura às grandes cidades em sentido moderno, as quais vieram a constituir-se como o terreno onde a nova arte tem as suas raízes:

“El impresionismo es un arte ciudadano por excelencia, y no sólo, desde luego, porque descubre la ciudad como paisaje y devuelve la pintura desde el campo a la ciudad, sino también porque ve el mundo con ojos de ciudadano y reacciona ante las impresiones exteriores con los nervios sobrecitados del hombre técnico moderno; es un estilo ciudadano porque describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas, pero siempre efímeras, de la vida ciudadana. Y, precisamente como tal, significa una expansión enorme de la percepción sensorial, una nueva sensibilidad agudizada, una nueva excitabilidad, y representa, junto al Gótico y el Romanticismo, una de las más importantes encrucijadas en la historia del arte occidental.”¹²⁸

E é justamente esta “expansão enorme da percepção sensorial, esta nova sensibilidadeafiada, esta nova excitabilidade”, que acarreta o giro¹²⁹ da forma em *Nostramo*, com seu objeto representado a partir da captação de outros pontos que não aqueles até então normalmente levados em consideração, como é o caso, por exemplo, em uma narrativa de Tolstoy ou de Zola; uma representação em *Nostramo*, que caracterizei como feita a partir de reflexos, ao invés de a partir do objeto concreto. Daí portanto a razão de o combate no Amarilla Club não ter sido narrado panorâmica e amplamente, bem como todo o levante e demais pontos similares mencionados ao longo deste trabalho (mina de prata, Charles Gould, Hernandez, e demais que foram mencionados), em que se constatou uma distorção ou não-linearidade. Foram captados por esta nova percepção e por esta nova sensibilidade atentas a “impressões súbitas, agudas, mas sempre efêmeras”.

Por outro lado, ainda segundo Hauser - para que melhor situemos o impressionismo em sua época -, a psicologia que norteia a concepção de mundo nos finais do século é uma “psicologia do desvelamento”:

“[...] Tanto Nietzsche como Freud parten de la suposición de que la vida manifiesta de la mente, esto es, lo que los hombres conocen y pretenden conocer sobre las razones de su conducta, es solamente el disfraz y

¹²⁸ *Id.*, *Ibid*, p.196-197

¹²⁹ Por giro, aqui, entenda-se a mudança de enfoque do objeto representado.

la deformación de los verdaderos motivos de sus sentimientos y acciones.»¹³⁰

Nietzsche, através de uma “crítica histórica da civilização”, assinala a decadência que fora se instaurando a partir da apresentação da “debilidade e dos ressentimentos da humanidade degenerada como valores éticos, como ideais altruistas e estéticos”, desde o advento do cristianismo. De outra parte, “Freud interpreta o fenômeno do auto-engano através da análise psicológica individual e estabelece que detrás da consciência dos homens, como um autêntico motor de suas atitudes e ações, está o subconsciente [...] Também Marx, de sua parte, assegura que a consciência dos homens está desfigurada e corrompida, e que enxergam o mundo a partir de uma perspectiva falsa.” Acrescenta Hauser que os conceitos de “formação da ideologia” e “falsa consciência” de Marx e Engels correspondem exatamente ao conceito de “racionalização”, da psicanálise.¹³¹ Afirma ainda, que as idéias da técnica de desmascaramento do pensamento e da psicologia da revelação, formavam parte da “propriedade do século”, ressaltando que Nietzsche, Freud e Marx não dependiam tanto uns dos outros, mas sim da “atmosfera geral de crise própria da época”.¹³²

De acordo com Hauser, o princípio da filosofia de desvelamento de Freud, de que as diferenças individuais desempenham um papel importante, acha-se ligado da maneira mais estreita com o sentido impressionista da vida e com a concepção relativa do mundo, própria de sua época. O conceito do engano, que tem suas raízes na experiência de que nossos sentimentos e impressões, nossos estados de ânimo e nossas idéias são constantemente cambiáveis, que a realidade se apresenta sob formas diversas, nunca estáveis, e que portanto, toda impressão que dela recebemos é ao mesmo tempo conhecimento e ilusão, é uma idéia impressionista, e a correspondente idéia de Freud, de que os homens ocultam sua vida de si mesmos e dos demais, teria dificilmente sido concebível antes do impressionismo. O impressionismo é o estilo tanto do pensamento quanto da arte da época. Toda a filosofia dos últimos decênios do século está condicionada por ele. Relativismo, subjetivismo, psicologismo, historicismo, antisistematismo, o princípio da atomização do mundo intelectual e da doutrina da natureza perspectivista da verdade são elementos comuns às teorias de Nietzsche, Bergson, o pragmatismo e todas as tendências filosóficas independentes do idealismo acadêmico.¹³³

¹³⁰ *Id., Ibid, p.255*

¹³¹ *Id., Ibid, p.255*

¹³² *Id., Ibid, p.257*

¹³³ *Id., Ibid, p. 260*

E o que é a técnica de Conrad em *Nostromo* senão uma técnica de desvelamento, no sentido de que ali é feita uma prospecção¹³⁴ por camadas, por nós verificada, por exemplo, quando da análise do processo de pensamento de Martin Decoud, feita em um dos trechos que examinamos, o qual se procedia através de, e levava em conta, camadas ocultas, conscientes ou não. Este porém é um caso específico. Na realidade a técnica empregada por Conrad em *Nostromo* é toda ela de desvelamento e não somente durante aquela breve passagem mas ao longo de todo o romance. O sistema de aproximação ao objeto a ser representado empregado por Conrad nesta obra é um sistema de abordagem por camadas, de abordagem em prospecção, em que aquele objeto não atinge uma configuração total e nítida, mas parcial e gradativa, por etapas, nuancadamente, com mudanças de ângulo de abordagem, com variações de distâncias; muitas vezes nem sequer aparecendo. Ao contrário de um sistema de aproximação a distâncias pré-fixadas, frontal e panorâmico, que empreende a tentativa de uma cópia fotográfica da realidade. E é desta maneira em prospecção que é feita a aproximação ao levante, à mina de prata, a Charles Gould, a Hernandez, a Moraga, a Antonia Avellanos, a Nostromo, aos políticos corruptos, ao espaço de toda Costaguana além de Sulaco e arredores, e demais elementos apontados - e inclusive a Kurtz, personagem não de *Nostromo* mas de "Heart of Darkness", obra sobre a qual, conforme se lembra, fiz algumas rápidas considerações -, conforme fomos verificando ao longo de todo este trabalho. E é decorrente deste tipo de aproximação e abordagem aquela impressão do objeto que tem a sua presença sentida, muito mais do que vista. Vem daí a impressão que temos, em muitas ocasiões, ao ler *Nostromo*, de estarmos diante das personagens e espaço mencionados acima e ao mesmo tempo não estarmos diante delas, uma sensação de que o objeto de representação não está se configurando e ao mesmo tempo de que está quase a se configurar, movendo-se naquela faixa de transição que vai da zona escura à zona iluminada, a que me referi mais anteriormente, na parte sobre Hernandez. Objetos, portanto, cuja presença é sempre relativa. As palavras empregadas por Hauser para situar a teoria de Freud na esfera do impressionismo, de que "a realidade se apresenta sob formas diversas, nunca estáveis, e que portanto, toda impressão que dela rece-

¹³⁴ Termo assim definido pelo dicionário Caldas Aulete (*Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Delta, 1958.): "s.f. pesquisa, sondagem para descobrir os filões ou jazidas de uma mina.". Termo que aqui, e anteriormente, emprego no sentido figurado, não pela coincidência de existir em *Nostromo* uma mina de prata, evidentemente, mas pelo sentido de sondagem gradual e aprofundada que contém. O dicionário Aurélio (BUARQUE DE HOLANDA F., Aurélio - *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira/Folha de São Paulo, 1994-1995.), assim define o termo: "S.f. Método e/ou técnica empregada para localizar e calcular o valor econômico das jazidas minerais."

bemos é ao mesmo tempo conhecimento e ilusão” aplicam-se portanto à técnica empregada em *Nostramo*, com extrema propriedade, com extrema pertinência. O que vem a ser além disso um fator indicador do intenso pertencer de Conrad à sua época.

Feitas estas considerações sobre o impressionismo enquanto uma corrente de sua época histórica, passemos agora à segunda questão, que é aquela das distâncias e das comunicações, o que por sua vez nos levará a caracterizarmos melhor ainda aquele período de tempo.

Durante o evoluir do sistema capitalista ao longo do século XIX, o período que se iniciara em 1873 e que se estendeu até 1896, constituiu-se como drasticamente deflacionário¹³⁵, caracterizado pela depressão dos preços, lucros e taxas de juros. Este fenômeno, conhecido como a Grande Depressão, pôs fim à longa era de liberalismo econômico, fazendo com que tivesse início então o protecionismo, que impunha tarifas aos produtos do “rival estrangeiro”, pois a depressão requeria, para que fosse sanada, uma expansão de mercado, dificultada pelo crescimento do número de “produtos e economias industriais concorrentes” (diga-se de passagem no entanto que, de outra parte, de 1896, quando ocorre uma inversão brusca daquele quadro depressivo, até a Grande Guerra, a economia dos países industrializados conheceu uma fase caracterizada por grande prosperidade, e que passou a ser conhecida como *belle époque*)¹³⁶. Surgiram os trustes e a administração científica, numa combinação de concentração econômica e racionalização empresarial, visando ao controle do mercado e à eliminação da concorrência. Passou-se então a um estágio em que a economia mundial tornou-se pluralista, baseada na rivalidade entre várias economias industriais concorrentes, “protegendo-se” umas das outras.¹³⁷

Conforme aponta Eric Hobsbawn, em *A Era dos Impérios*, - “o ponto crucial da situação econômica global foi que um certo número de economias desenvolvidas sentiu simultaneamente a necessidade de novos mercados. [...] ... tinham a esperança de conseguir para si territórios que, em virtude da sua dominação, garantissem à economia nacional uma posição monopolista ou ao menos uma vantagem substancial [territórios importantes também como fornecedores de matéria prima¹³⁸]. A consequência foi a repartição das partes não ocupadas do Terceiro Mundo. Num certo sentido, tratava-se da expansão do protecionismo, que ganhou terreno em quase todas as partes após 1879 [...]”¹³⁹

Desta forma, durante o período que se estende de 1875 até 1914, denominado por Hobsbawn como *A Era dos Impérios*, duas regiões maiores do

¹³⁵ *A Era dos Impérios*, p.61

¹³⁶ *Id.*, *Ibid*, p.63

¹³⁷ *Id.*, *Ibid*, p.104

¹³⁸ *Id.*, *Ibid*, p.96

¹³⁹ *Id.*, *Ibid*, p.101

mundo, a África e o Pacífico - a dominação econômica da América Latina e a pressão política sobre ela exercida foram implementadas sem conquista formal - foram inteiramente divididas entre britânicos, franceses, alemães, holandeses, norte-americanos e japoneses, estes últimos em menor escala.¹⁴⁰

Assim, o mundo dos anos 1880 era composto de dois setores, que combinados formavam “um sistema global: o desenvolvido e o defasado, o dominante e o dependente, o rico e o pobre.”¹⁴¹ - a industrialização e os avanços tecnológicos nas áreas desenvolvidas são a causa daquela defasagem, “acentuando-a, não só econômica quanto politicamente.”¹⁴² Desta maneira, os países industrializados e em via de industrialização situados na região temperada do hemisfério norte comandavam o crescimento global. E em 1880 a Europa, “centro original do desenvolvimento capitalista que dominava e transformava o mundo, era, de longe, a peça mais importante da economia mundial e da sociedade burguesa.”¹⁴³

Eric Hobsbawm acredita que “o fato maior do século XIX é a criação de uma economia global única, que atinge progressivamente as mais remotas paragens do mundo, uma rede cada vez mais densa de transações econômicas, comunicações e movimentos de bens, dinheiro e pessoas ligando os países desenvolvidos entre si e ao mundo não desenvolvido.”¹⁴⁴

Ao comparar o mundo de 1880 ao mundo de 1780, Hobsbawm afirma que o mundo deste período posterior “era genuinamente global. Quase todas as suas partes agora eram conhecidas e mapeadas de modo mais ou menos adequado ou aproximado.” E sobretudo, a ferrovia e o telégrafo encurtavam distâncias, em termos de transportes e comunicações¹⁴⁵:

“[...] A ferrovia e a navegação a vapor haviam reduzido as viagens intercontinentais ou transcontinentais a uma questão de semanas, em vez de meses - salvo na maior parte do território da África, da Ásia continental e de partes do interior da América do Sul -, e em breve as tornariam uma questão de dias: com a conclusão da Ferrovia Transiberiana, em 1904, seria possível viajar de Paris a Vladivostok em quinze ou dezesseis dias. Com o telégrafo elétrico, a transmissão de informação ao redor do mundo era agora uma questão de horas. Em decorrência, homens e mulheres do mundo ocidental - mas não só eles - viajaram e se comunicaram através de grandes distâncias com facilidade e em número sem precedentes. [...] ... num sentido o mundo estava se tornando [...] geograficamente menor e mais global - um planeta ligado cada vez mais estreitamente pelos

¹⁴⁰ *Id.*, *Ibid*, p.90

¹⁴¹ *Id.*, *Ibid*, p.33

¹⁴² *Id.*, *Ibid*, p.32

¹⁴³ *Id.*, *Ibid*, p.36

¹⁴⁴ *Id.*, *Ibid*, p.95

¹⁴⁵ *Id.*, *Ibid*, p.29

laços dos deslocamentos de bens e pessoas, de capital e comunicações, de produtos materiais e idéias [...]”¹⁴⁶

James McFarlane¹⁴⁷ também alude a esta mudança:

“Appreciably, the dimensions of time and space had begun to alter. As communications improved, distances shrank. As the more hectic rhythms of urban living imposed themselves over wider areas of society, so events moved faster and the whole tempo of life quickened.”

Segundo Hobsbawn, havia em 1880, 100 mil locomotivas (200-450 HP) que puxavam quase 2,75 milhões de carros e vagões. Faziam parte da inovação de maior impacto do século, sequer sonhada cem anos antes, constituindo-se como o “esforço de construção pública mais importante já empreendido pelo homem”. Julga provável, o historiador, que “o único outro subproduto da tecnologia moderna mais universalmente conhecido fosse a rede de linhas telegráficas em sua infundável sucessão de postes de madeira, com uma quilometragem três ou quatro vezes superior à da totalidade das ferrovias do mundo inteiro.”¹⁴⁸ Acrescenta ainda que a rede ferroviária mundial passou de pouco mais de 200 mil quilômetros em 1870 a mais de 1 milhão às vésperas da Primeira Guerra Mundial, ao passo que a navegação mercante mundial, que passara de 10 a 16 milhões de toneladas de 1840 a 1870, dobrou nos quarenta anos seguintes - “... ainda havia, em 1880, quase três toneladas dependentes do vento para cada tonelada movida a vapor. Nos anos 1880, isto estava começando a mudar, imediata e radicalmente, a favor do vapor [...]”¹⁴⁹

Conrad, portanto, ao final do século XIX, início do século XX (*Nostramo* foi publicado em 1904), enxergava o mundo a partir de uma perspectiva espacial diferente daquela com a qual o homem dos períodos anteriores ou do início do século XIX ou meados dele estava acostumado. Pois em sua mente já passara a estar incorporado um padrão que levava em conta distanciamentos aprofundados, marcados pelos pontos mais longínquos do planeta, percorríveis em intervalos de tempo tremendamente encurtados, juntamente com a presença daqueles pontos, sob a forma de notícias e comunicações, em questão de horas. O que fazia com que aqueles pontos distantes passassem a integrar-se ao quadro de seu cotidiano, o plano fisicamente atingível do dia-a-dia, ou próximo a ele. Seu plano imediato portanto passara a ser muitíssimo mais amplo do que aquele de que dispunha o homem de, por exemplo, 1780. Isto fez com que planos bastante distanciados, ou se preferirmos, planos situa-

¹⁴⁶ *Id.*, *Ibid*, p.30-31

¹⁴⁷ *Modernism*, p.77

¹⁴⁸ *A Era dos Impérios*, p.48

¹⁴⁹ *Id.*, *Ibid*, p.48-49

dos a distâncias variáveis, mas não alcançáveis fisicamente, por esta razão situados por detrás do plano imediato da vivência diária, passassem a ser levados em consideração, e, devido à intensidade, volume e frequência de informes, serem situados lado a lado ao que se acha mais próximo no espaço. Podendo inclusive, dependendo do valor da informação, passar a ter até mesmo uma importância maior. Isto fez com que a visão espacial do mundo para aquele homem mudasse.

Esta visão espacial caracterizada pela interplanaridade de fatos distantes e fatos próximos atinge além disso um valor perspectivista marcado por um percorrer de olhos que dirige-se do menor para o maior. Da Europa - ou então que se inclua ainda os Estados Unidos - para o restante do mundo. Apenas a título de ilustração, como um índice numérico deste padrão perspectivista que se abre do menor para o maior, ou para a amplitude, observe-se que na mesma proporção encontra-se o número dos administradores em relação ao império, conforme aponta ainda Eric Hobsbawn:

“[...] Um pequeno número de países, sobretudo do noroeste da Europa, dominou o planeta.[...] Um pequeno número de homens das classes alta e média desses países - altos funcionários, administradores, homens de negócio, engenheiros - exerciam efetivamente aquela dominação. Por volta de 1890, pouco mais de seis mil funcionários britânicos governavam quase trezentos milhões de indianos, com a ajuda de pouco mais de 70 mil efetivos europeus [...]”¹⁵⁰

É este mesmo padrão de perspectiva o adotado para Costaguana, onde temos acesso ao espaço de Sulaco, ficando o restante do país, suas diversas cidades e regiões, conforme verificamos, configurado em planos distanciados, situados por detrás daquele a que pertence tudo aquilo que de imediato é fisicamente atingível. Daí o fato da narrativa de Conrad em *Nostromo* admitir a existência, por exemplo, de Sta Marta não mostrada. Bem como os políticos corruptos daquele país, de cuja existência temos certeza, mas que jamais vemos, ou que às vezes chegamos apenas a vislumbrar. Ou o caso de Hernandez, que, também, atua à distância, interferindo com aquilo que acontece no primeiro plano da narrativa; e todos os demais casos que tivemos oportunidade de observar e comentar nas partes anteriores deste trabalho.

E a este respeito, não apenas com relação àquilo que se encontra distante. Pois o mesmo padrão acaba se impondo, mesmo para aquilo que se encontra por perto, acontecendo ali em Sulaco. Veja-se o caso do levante, da mina de prata, e demais elementos apontados, e dos personagens que se acham em Sulaco e que foram comentados ao longo deste trabalho. Resulta da imposição

¹⁵⁰ *Id.*, *Ibid.*, p.121

deste padrão o fato daqueles elementos alcançarem uma configuração parcial, ou velada, ou se preferirmos, em desvelamento (apresentada pouco a pouco, por partes ou camadas, ou ainda, conforme afirmei anteriormente, em prospecção). Pois para estabelecer aquele padrão, Conrad seleciona determinados elementos aos quais realça, enquanto omite ou oculta outros, segundo um critério - que, conforme atentamos, é bastante diferente daquele de Tolstoy ou Zola, ou do realismo anterior - que transmite a impressão da existência de Sta Marta, Hernandez, e demais elementos, sem que sejam mostrados, ou sem que sejam totalmente mostrados, ao menos de acordo com os critérios do realismo anterior. Um padrão que é então aplicado também àquilo que se encontra por perto, e que acaba não atingindo configuração total, embora transmita a impressão de sua existência.

Neste sentido, do critério de seleção adotado por Conrad em *Nostramo* quanto àquilo que realça e quanto àquilo que nuança ou omite, julgo muito oportuno mencionar o que afirma Antonio Cândido a respeito do processo de criação da personagem de ficção:

“O romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício, diminuir a idéia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista. Isso é possível justamente porque o trabalho de seleção e posterior combinação permite uma decisiva margem de experiência, de maneira a criar o máximo de complexidade, de variedade, com um mínimo de traços psíquicos, de atos e de idéias. A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas.

Quando se teve noção mais clara do mistério dos seres, acima referido, renunciou-se ao mesmo tempo, em psicologia literária, a uma geografia precisa dos caracteres; e vários escritores tentaram, justamente, conferir às suas personagens uma natureza *aberta*, sem limites. Mas volta sempre o conceito enunciado há pouco: essa natureza é uma estrutura limitada, obtida não pela admissão caótica dum sem-número de elementos, mas pela escolha de alguns elementos, organizados segundo uma certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado. Assim, numa pequena tela, o pintor pode comunicar o sentimento dum espaço sem barreiras.”¹⁵¹

Embora as palavras de Antonio Cândido se voltem para o processo de criação da personagem de ficção, acredito que sejam bastante adequadas para definir também o processo de seleção feito por Conrad para a representação de

¹⁵¹ “A Personagem do Romance”. In: CANDIDO, Antonio et alii - *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1985, p.59-60.

personagens, localidades e espaço em geral em *Nostramo*. Pois através de uns poucos traços e elementos fornecidos, organizados segundo uma determinada “lógica de composição”, Conrad abandona o esquema fixo daquilo que denominei *tomada frontal*, com a câmera mantida a algumas distâncias pré-fixadas e estabelecidas, e procura transmitir uma maior complexidade e variedade, tentando buscar o sentimento de um “espaço sem barreiras” e criar “a ilusão do ilimitado”, ou de um universo amplo.

Verificamos então, a maneira pela qual os avanços obtidos na época de Conrad, no terreno das comunicações, e também dos transportes, vieram a exercer influência em seu modo de narrar, alterando aqueles critérios de seleção acima mencionados. Assim como, conforme observei ao início deste trabalho, o advento dos computadores interligados, da máquina de fax, do fax via computador, da televisão a cabo, do telefone celular e de todos os demais avanços, devem ter mudado, e muito, nossa leitura do mundo, e conseqüentemente, nosso texto desse mundo.

Imagine-se a situação e o comportamento, novos para eles então, dos homens de negócios daqueles tempos, dos administradores dos impérios, que acompanhavam das matrizes das companhias aquilo que acontecia nas diversas filiais espalhadas pelas colônias, ou de todos os demais interessados no processo imperialista. Certamente seus olhos voltavam-se o tempo todo para os mapas e para aqueles diversos pontos do planeta. Recebiam notícias, acompanhavam os eventos que lá se desenrolavam, viajavam. Marlow, em “Heart of Darkness”, constitui-se como um exemplo deste padrão - o olhar que se dirige do centro para a periferia; ou melhor, que estando já de início posicionado no centro, observa no mapa a periferia ali configurada, administrada a partir daquele centro onde ele se encontra - quando vai até o escritório principal da companhia belga para a qual irá trabalhar e observa o mapa, avistando-se a seguir, rapidamente, com o chefe supremo da companhia (ou quem sabe não seja o próprio rei dos belgas, Leopoldo II, “aquele homem de negócios coroadado”¹⁵² pela distinção *the great man himself*):

“[...] I gave my name, and looked about. Deal table in the middle, plain chairs all round the walls, on one end a large shining map, marked with all the colors of a rainbow. There was a vast amount of red [talvez uma alusão à área controlada pelo Império Britânico, que os atlas britânicos coloriam de vermelho, embora provavelmente não se trate de um atlas britânico aqui¹⁵³] - good to see at any time, because one knows that some real work is done there, a deuce of a lot of blue, a little green, smears of orange, and, on the East Coast, a purple patch, to show where the jolly pioneers of progress drink the jolly larger beer. [...] From behind that

¹⁵² *Id.*, *Ibid*, p.101

¹⁵³ *Id.*, *Ibid*, p.111

structure came out an impression of pale plumpness in a frock coat. The great man himself. He was five feet six, I should judge, and had his grip on the handle-end of ever so many millions. He shook hands, I fancy, murmured vaguely, was satisfied with my French. *Bon voyage.*"¹⁵⁴

Não bastasse o viver naquela época, considere-se que o caso de Conrad era sem dúvida bastante peculiar, no sentido de uma captação ainda mais intensa daqueles efeitos. Ingressou na marinha mercante inglesa e ali serviu durante dezessete anos, iniciando como tripulante, passando a imediato e a seguir a capitão, tendo obtido o certificado de capitão de longo curso em 1886. A este tempo dizia-se mesmo "um imperialista".¹⁵⁵ Acentuando ainda mais aquele impacto, a Grã-Bretanha era, conforme aponta Eric Hobsbawn, "de longe, o maior exportador de produtos industrializados, e no decorrer do século sua economia se orientou cada vez mais para a exportação - provavelmente mais que nunca nos anos 1870 e 1880 [...] A Grã-Bretanha era, de longe, o maior exportador de capital, de serviços financeiros e comerciais "invisíveis" e de serviços de transporte. [...] a *City* de Londres e a marinha mercante britânica iam se tornando mais centrais que nunca para a economia mundial."¹⁵⁶ Veja-se então que Joseph Conrad foi um daqueles homens com os olhos grudados nos mapas daquele mundo globalizado, encontrando-se inclusive bastante próximo do centro exato daquele processo, assimilando seu dinamismo, ainda mais quando se pensa que percorreu muitas vezes diversas linhas ao longo do mapa, conforme as diferentes rotas que seguiu.

Diante do espaço bastante mais limitado, bastante mais restrito, quando não havia ainda a interplanaridade cambiável em horas, quando a visão do homem levava em conta somente aquele espaço narrado por alguém presente ao local da narrativa, sem a mixagem com espaços de fundo, aquilo que compunha aquele plano único ou que nele se passava, admitia ser narrado em detalhes, como nas narrativas de Balzac, Flaubert ou Zola. Com a nova dimensão atingida por um espaço e uma perspectiva redimensionados pela amplitude, pela globalização do planeta, pelos novos sistemas de transporte e comunicações, a narrativa passa, no caso de Conrad, a mimetizar o próprio processo seguido pelo sistema que implantou e que administrava os impérios. Com efeito este novo processo que controlava pontos à distância levava em conta sínteses e informações principais apenas, num processo racional em que o supérfluo é eliminado e em que apenas aquilo que é importante é considerado, para a obtenção de uma idéia do todo. O que vem a acarretar uma narrativa

¹⁵⁴ "Heart of Darkness", p.501

¹⁵⁵ PAES, José Paulo - "Conrad, ou a Crise do Herói". In: CONRAD, Joseph - *Nostramo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p.460

¹⁵⁶ *A Era dos Impérios*, p.64

que fornece sínteses suficientes a dar conta da amplitude e dinamismo do mundo moderno. Dizer que seria este apenas o único motivo que imprime uma conformação característica à obra de Conrad seria proceder-se, conforme observei anteriormente, a uma grande redução. Ela nasce da confluência de vários motivos, numa era tão densa de avanços tecnológicos e mudanças de padrões, concepções e formas de pensar. Este no entanto é um fator de peso, facilmente identificável em *Nostramo*.

Para que se tenha uma idéia deste peso, consideremos a descoberta de Copérnico de que a terra não era o centro do universo, mas sim um planeta periférico, a qual abalou profundamente a visão e a concepção de vida, de mundo, e de si mesmo, do homem de sua época, abalando-o também psicologicamente, ao dar origem a um sentimento de insegurança. Nas palavras de Hauser, Copérnico ao passar a terra “do centro para uma posição periférica no universo, privou os homens da sensação de que ocupavam uma posição central no mundo da criação”.¹⁵⁷ Vinha abaixo desta maneira o padrão concêntrico medieval “que parecia dar à humanidade confiança e segurança no mundo”. Envolveu aquela descoberta uma questão de mudança de posicionamento relativo do homem no universo, no espaço. Assim como o possuir do mundo pelo homem dos finais do século XIX - não particularmente no sentido imperialista daquela posse, mas quanto à facilidade de acesso rápido, por meios de transportes e comunicações, quanto ao dinamismo na locomoção e administração da amplitude atingida - envolveu também uma alteração de ordem espacial. Não de mesma ordem quanto ao posicionamento a nível de perspectiva: a primeira compreendeu uma mudança de posicionamento da terra no universo, e seu movimento de órbita em torno do sol, ao passo que a segunda compreendeu uma mudança na interação entre o homem e seu espaço na terra. Não da mesma ordem a nível do impacto causado, pois a primeira modificou o posicionamento do homem perante o mundo, perante Deus e perante si mesmo, modificando inclusive sua auto-imagem. Surge a descoberta de Copérnico como uma revelação, um auto-conhecimento então inusitado, como um tornar-se consciente de algo que se desconhecia totalmente e que no entanto sempre fora verdade. Uma verdade que derrubou por terra um sistema a que se estava acostumado e em que se confiava. Compreendeu a aceitação de algo irrefutável, não importava quantos transtornos e incômodos tivesse trazido, e a angústia diante da derrubada de um mundo de fantasias. A segunda não tem em absoluto este caráter de revelação, mas sim de conquista, tornada possível a partir dos avanços tecnológicos. Se a primeira trouxe consigo o medo, causando no homem daquela época um ferimento doloroso, esta certamente veio com um tom oti-

¹⁵⁷ HAUSER, Arnold - *Maneirismo*. São Paulo, Perspectiva, 1965, p.44 Maneirismo.

mista, com uma nota alegre de novidade, de desbravamento, ao menos para aqueles que dela podiam desfrutar. Não alterou profundamente as crenças do homem em relação ao universo ou a Deus, ao menos não no mesmo sentido da primeira. Alterou no entanto, e de maneira espetacular, o dinamismo da interação do homem com o espaço, na medida em que a relação espaço/tempo, até então mais ou menos constante ao longo de milênios, teve seu denominador extremamente reduzido, para as locomoções, sendo que no terreno das comunicações via telégrafo, levando-se em conta a defasagem de apenas algumas horas entre o evento e a chegada da notícia, podia-se muito bem, para os padrões daquela época, considerar-se tal contato como praticamente instantâneo. Sem dúvida foi este um fator de peso na mudança de visão de mundo e de vida do homem daqueles finais do século XIX, levando-o inevitavelmente a redimensionar o espaço, o mundo, e seu posicionamento relativo neste mundo. O que certamente veio a repercutir em outras áreas de atuação do homem, inclusive em seu texto narrativo, de uma maneira mais intensa ou não. No caso do texto de *Nostromo*, percebemos que esta influência é grande.

Neste sentido, observe-se primeiramente o efeito da descoberta de Copérnico por exemplo em *Macbeth*:

“Now o’er the one half-world
Nature seems dead, and wicked dreams abuse
The curtain’d sleep...” (Fala de Macbeth, Act II, Scene I)¹⁵⁸

Onde através de *half-world/nature/dead* Macbeth alude ao fato de metade do mundo estar coberta pela noite. Mais adiante, a personagem pronuncia as palavras “Thou sure and firm-set earth”, etc. Observe-se ainda a fala de Ross (II, IV):

“By th’ clock ‘tis day.
And yet dark night strangles the travelling lamp.
It’s night’s predominance, or the day’s shame,
That darkness does the face of the earth entomb
When living light should kiss it?”¹⁵⁹

Onde *the travelling lamp* é o sol, considerado portanto como um corpo que se movimenta ao redor da terra, ou lembrando inclusive a concepção grega antiga do carro de Apolo. Tais alusões em *Macbeth* soam mais como uma súplica para que a terra seja de fato fixa no centro do universo - observe-se a insistên-

¹⁵⁸ In: The Viking Portable Library, Comp., *The Portable Shakespeare*.
Kingsport, Tennessee, Penguin, 1984, p. 151

¹⁵⁹ *Id.*, *Ibid*, p.160

cia contida na aparente obviedade de *Thou sure and firm-set earth*. - ou como um lamentar-se por ela não o ser, ou ainda como um grito de medo diante do fato de as coisas não serem com efeito como se acreditava que fossem, do que como uma simples alusão a um fato óbvio, cuja veracidade é indiscutível, pronunciada de passagem. Acha-se ali o homem mergulhado em um clima de incerteza, insegurança, medo, crise de identidade, conforme bem deixa entrever a fala de Ross: “But cruel are the times, when we are traitors/And do not know ourselves; when we hold rumour/From what we fear, yet know not what we fear,/But float upon a wild and violent sea/Each way and none.” (IV,II), a qual contém uma alusão ao planeta terra e à incerteza quanto à orientação no espaço, através de *float upon a wild and violent sea/Each way and none*, bem como uma referência aos novos tempos (*cruel are the times*).

São estes simples indícios da repercussão da descoberta de Copérnico em *Macbeth*. Na verdade seu efeito foi muito mais além, influenciando na própria forma daquela tragédia^{viii} - certo que não apenas unicamente por si própria, mas juntamente com os efeitos causados pela doutrina da predestinação de Lutero e pelo padrão de duplo sentido de Maquiavel.

De qualquer maneira, assim como a questão de posicionamento relativo no espaço, somada a outros fatores, exerceu um grande peso na conformação de *Macbeth*, podemos afirmar que o redimensionamento da relação espaço/tempo, e consequentemente da interação do homem com seu espaço no mundo, imprimiu certamente sua marca em *Nostramo* (certo que juntamente com os efeitos causados pelo questionamento de Nietzsche, pelas teorias de Freud e Marx, pelo sistema imperialista, pela administração científica, pelos novos conceitos filosóficos, científicos, econômicos, políticos, e concepções, que foram surgindo ao final do século XIX, acompanhados dos avanços tecnológicos até então obtidos). Ou seja, um redimensionamento da razão espaço/tempo implica em um redimensionamento da leitura de mundo feita pelo homem, o que, consequentemente, vem a alterar o seu texto daquele mundo.

Em uma última etapa, após termos feito as considerações acima, a respeito do impressionismo e das comunicações, passemos agora a examinar, embora de maneira geral e breve, alguns dos demais fatores, que mais acima denominei de “uma frente de fatores”, influentes na conformação de *Nostramo*. Passemos agora ao modernismo em si mesmo.

À medida em que o século XIX encaminhava-se para o seu final, o sistema em que se apoiava a forma de pensamento até então dominante, baseado nas ciências naturais e no método científico, com o positivismo e o utilitarismo no campo da filosofia social e o naturalismo no campo da literatura, ia sendo

crescentemente questionado¹⁶⁰. Toda uma tradição do pensamento, representada pelo positivismo, pelo analítico, objetivo, generalizado, lógico, absolutista, impessoal, determinista, baseado na observação precisa e detalhada, na coleta de dados, na busca da relação entre causa e efeito, com seu “repúdio ao que era metafísico, místico ou sobrenatural”¹⁶¹, que concebia o universo como um organismo ordenado, governado por leis gerais (Comte) em que a razão era o elemento principal, estava sendo fortemente abalada¹⁶².

Segundo Eric Hobsbawn, intelectualmente esta transformação “implicava o fim da compreensão do universo na imagem do arquiteto ou do engenheiro: um edifício ainda inacabado, mas cujo término não tardaria muito; um edifício baseado “nos fatos”, ligados entre si pelos firmes andaimes de causas determinando efeitos e pelas “leis da natureza”, e construído com as ferramentas confiáveis da razão e do método científico; uma construção do intelecto, mas que também expressava, quando vista de forma mais acurada, as realidades objetivas do cosmos. Para a mentalidade do mundo burguês triunfante, o gigantesco mecanismo estático do universo, herdado do século XVII e, desde então, ampliado por extensão a novos campos, produzia não apenas permanência e previsibilidade, mas também transformação. Produziu a evolução (que podia facilmente ser identificada como o “progresso” secular, ao menos nos assuntos humanos). Foram esse modelo do universo e a maneira de a mente humana compreendê-lo que agora faliam.”¹⁶³

Os princípios que regulam a construção deste edifício a que se refere Hobsbawn têm sua presença claramente detectada na organização e composição dos textos de Tolstoy e Zola apresentados neste trabalho. Os princípios de composição que, de uma maneira ou de outra, conscientemente ou não, regem o texto de *Nostramo*, surgem a partir da falência daquele modelo. Daí a sua não-linearidade. Daí as diferenças que aponte, e a respeito das quais comentei, entre a narrativa de Tolstoy sobre o exército russo a cruzar uma ponte, ao bater em retirada, e a narrativa do levante feita por Martin Decoud.

Era crescente durante o último quartel do século XIX, segundo o que afirma James McFarlane no ensaio “The Mind of Modernism”¹⁶⁴, o interesse por aquilo que a Society for Psychical Research, fundada em 1882, denominava como “*debatable phenomena*” (hipnotismo, sonambulismo, animismo, automatismo, telepatia e experiências halucinatórias). Já por seu turno a Theosophical Society, fundada em 1875 nos Estados Unidos, havia passado a desper-

¹⁶⁰ BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, JAMES - *Modernism*. London, Penguin, 1991. p.73

¹⁶¹ *Id.*, *Ibid*, p.74

¹⁶² *Id.*, *Ibid*, p.75

¹⁶³ *A Era dos Impérios*, p.340-341

¹⁶⁴ *Modernism*, p.71

tar o interesse pela personalidade individual - por oposição à ênfase até então dada ao exclusivamente social -, pelo ego, e pelo ocultismo e o místico, o anti-positivista, o irracional¹⁶⁵, para os quais pensadores e escritores começavam a voltar sua atenção. Verificava-se portanto um crescente interesse por fenômenos e áreas até então repudiados ou desconsiderados pelo positivismo, assim como um movimento em direção à individualização e aos problemas relacionados ao inconsciente - um movimento de procura, não nos domínios do positivismo, mas deles afastando-se, e bastante, de novas maneiras de tentar-se atingir uma compreensão de um mundo e vida tremendamente modificados, e dos fenômenos a eles relacionados.

A influência deste caminhar verificado no último quartel do século XIX, em direção aos fenômenos ligados ao irracional, ao sobrenatural e a fenômenos afins, faz-se também de certa forma sentir em *Nostromo*. Percebe-se ali com efeito a presença de alguns elementos que sugerem às vezes um encaminhamento em direção ao irracional, ao inexplicável, quem sabe até em direção ao sobrenatural. Estes fatores não são predominantes e não chegam a imprimir um caráter à obra, mas de qualquer maneira eles ali deixam como que uma marca. Um deles é o *foreshadowing* de Martin Decoud, com relação à morte de Nostromo por emboscada. O acerto da previsão estaria no terreno da mera coincidência, ou da intuição, ou quem sabe ainda, do sobrenatural. E quando da noite da morte de Nostromo, Linda, ao ouvir o disparo, corre em direção à cena do assassinato, passando, conforme observa o narrador, perto da árvore sob a qual Martin Decoud havia passado seus últimos dias ali na ilha. Seria esta apenas uma alusão destinada a evocar a lembrança daquele homem, ou seria uma espécie de evocação, como se a fazer aquela presença sentida? Da mesma forma, o narrador, onisciente, a certa altura revela de passagem ter estado em Sulaco, ao mesmo tempo em que se coloca ao mesmo nível de todas as pessoas, ao dizer *Those of us whom business or curiosity took to Sulaco in these years before the first advent of the railway...*, o que vem a ser incompatível com sua onisciência. Se por um lado podemos aqui fazer um comentário no mesmo sentido daquele feito por John Fletcher e Malcolm Bradbury¹⁶⁶ com relação ao foco narrativo em *The Secret Agent* (1907), ao afirmarem que Conrad mostra naquela obra abertamente “um criador criando uma ficção perante os olhos de seus leitores”, por outro lado, não encontramos aqui o caminho aberto, ainda que na falta de indícios e evidências mais consistentes, para indagar se não haveria aí alguma sugestão da presença do sobrenatural? Prosseguindo mais adiante ainda com estas conjeturas, neste caso, não seriam o narrador e Martin Decoud - que também narra por escrito - a mesma pessoa? Neste caso, as fre-

¹⁶⁵ *Id.*, *Ibid*, p.75

¹⁶⁶ *Id.*, *Ibid*, p.400

qüentes críticas e alusões até mesmo pejorativas a Martin Decoud feitas pelo narrador, passariam ao plano da auto-crítica e mais ainda, da auto-censura, e até mesmo do remorso. Estas questões e conjeturas ficam obviamente em aberto, cabendo unicamente registrar que neste caso, e dada a época em que a obra foi escrita, existe terreno, e uma certa margem, para que sejam feitas. Cumpre mencionar ainda a lenda contada ao início da narrativa, sobre os estrangeiros que descobriram um tesouro em meio às rochas da península de Azuera, e que lá foram mantidos para sempre - sem que suas almas conseguissem se desgarrar de seus corpos, não tendo sido permitido a eles, neste sentido, morrer -, sentindo uma fome e uma sede eternas. Sem dúvida alguma a lenda é apresentada como lenda, nada havendo ali que por si exclusivamente encaminhe a narrativa de certa forma para o terreno do inexplicável. Mas dentre os outros fatores já comentados, cabe salientar que ela então passa a se apresentar como um fator a mais, conferindo nestas circunstâncias, portanto, também o seu peso. Além disso é estabelecido um paralelo entre a situação daqueles estrangeiros e a situação de Nostromo, aprisionado de certa forma ao tesouro em prata que mantém secreto, e por cuja razão acaba sendo emboscado. Há também a narrativa feita do ponto de vista dos espíritos do bem e do mal “que pairam sobre todo tesouro escondido” quando da narrativa da morte de Martin Decoud e do retorno de Nostromo à ilha Grande Isabel¹⁶⁷, assim como a narrativa feita do ponto de vista do pássaro, quando Nostromo desperta antes de retornar a Sulaco, após ter retornado do embarque com a prata.¹⁶⁸ Vale mencionar ainda o fato de, quando da narrativa do golfo de Sulaco, da topografia, dos acidentes naturais, das nuvens, da chuva e do clima, logo ao início da obra, aquela narrativa é feita de tal forma que chega-se a ter a impressão de que aqueles elementos chegam quase que a adquirir uma existência própria, a dispor de uma vontade própria, compondo assim o relevo e o clima peculiares de Sulaco. De qualquer maneira, independentemente da presença irrefutável ou não do sobrenatural ou de fenômenos inexplicáveis em *Nostromo*, é importante o constatar-se que sua presença faz-se ali de certa forma sentir, pois isto indica um movimento de afastamento daquela concepção de mundo pela imagem do arquiteto ou engenheiro assinalada por Hobsbawm. O que por sua vez é um indicador do interesse, manifesto na época em que Conrad escreveu *Nostromo*, pela procura de um diferente pensar.

Neste sentido de admitir-se novas formas de pensamento e de concepção, Hofmannsthal¹⁶⁹, em 1893, identificava dois modos antitéticos de pensar, um deles voltado à análise e reflexão, o outro para a fantasia, o sonho, o escapismo, ou seja, o mecanicista, até então predominante, e o intuitivo - os quais

¹⁶⁷ N. p. 416

¹⁶⁸ N. p. 348

¹⁶⁹ Apud *Modernism*, p. 71

ao longo do século haviam sido mantidos exclusivamente distintos -, e que fundiam-se num conceito semanticamente instável, então emergente, do *moderno*. Uma fusão onde Malcolm Bradbury e James McFarlane, em seu ensaio "The Name and Nature of Modernism"¹⁷⁰, consideram a razão e a emoção, a cabeça e o coração, não como polos distintos e fixos por entre os quais o espírito oscila, mas como partes que se cruzam e se fundem, assumindo um movimento convergente, sujeitos a um dinamismo de troca. A seu ver, o modernismo não reflete a simples reabilitação do irracional após um período caracterizado pela ordem própria do realismo, mas uma composição destes dois potenciais, uma interpenetração, uma coalescência, uma reconciliação, uma fusão de razão e irracionalidade, de intelecto e emoção, do subjetivo e do objetivo¹⁷¹.

Assim foi se dando a fragmentação, a ruptura, a desintegração, dos sistemas de pensamento que até então haviam predominado. No âmbito literário, uma vez que o naturalismo, com seu "inventário do mundo enquanto este era relativamente estável", não podia mais dar conta do fenômeno de sua desintegração¹⁷², a reordenação dos fragmentos foi feita segundo aquela nova ordem, aquele novo pensamento, que envolvia uma mistura, uma fusão, de conceitos e idéias anteriormente tidos como mutuamente exclusivos¹⁷³. Segundo James McFarlane:

"It is the classic declaration in these early years of Modernism that human nature is not to be contained by vast and exhaustive inventories of naturalistic detail arranged and sorted under prescriptive heads but instead is elusive, indeterminate, multiple, often implausible, infinitely various and essentially irreducible."¹⁷⁴

Há uma busca da fragmentação, "presente tanto no experimento naturalista de subdividir-se em momentos fragmentários de tempo, distintos e arranjados sucessivamente, até mesmo os eventos mais banais, tais como a trajetória de uma folha a cair, para que assim um nível de realidade mais real ainda pudesse ser atingido, quanto nas tentativas mais impressionistas de tentar-se captar passo a passo o funcionamento da mente"¹⁷⁵. Estas duas idéias representam formas "de uma microscopia estilística que procurava penetrar por sob a massa de detalhes acumulados na superfície, até um nível profundo de cognição literária, para atingir uma veracidade que não mais dependesse do acréscimo e da penosa enumeração, mas do acaso"¹⁷⁶. Ambas remetem ao *Essai sur*

¹⁷⁰ *Modernism*, p.19

¹⁷¹ *Id.*, *Ibid*, p.48

¹⁷² *Id.*, *Ibid*, p.80

¹⁷³ *Id.*, *Ibid*, p.80

¹⁷⁴ *Id.*, *Ibid*, p.81

¹⁷⁵ *Id.*, *Ibid*, p.81

¹⁷⁶ *Id.*, *Ibid*, p.82

les données immédiates de la conscience (1889) de Bergson, o qual apontava para uma lógica subjetiva, pertinente aos níveis profundos da mente, a qual diferia da lógica convencional do mundo da razão e do tempo e espaço naturalistas”¹⁷⁷.

Conforme afirma MacFarlane, percebe-se naquela última década do século XIX e início do novo século, que “a custódia da integridade da vida começou a passar da sociedade para o indivíduo - a um indivíduo que dispusesse de alguma percepção única das coisas da vida, um indivíduo que encorpasse alguma essência secreta que por si só conferisse ao mundo sua legitimidade.”¹⁷⁸

Desta forma, o mito surge como um recurso eficiente para impor uma ordem simbólica ao caos. “Nascido do irracional e obedecendo a uma lógica próxima àquela dos processos subjetivos e de associação próprios do inconsciente”, ao contrário do procedimento característico do método científico, o mito constituía-se em uma alternativa de compreensão do social. Um sentimento de que havia uma ligação total entre todas as coisas, diversa das rígidas amarras que mantinham o mundo positivista unido, era o que impulsionava esta busca do mundo místico¹⁷⁹.

Ocorre um despertar da consciência para o papel do poeta “como um irmão silencioso de todas as coisas”, que passa a enxergar o mundo não como “uma acumulação de categorias, conceitos abstratos e leis gerais” mas como um complexo de relações intrincadas, familiares a ele, e perante as quais sua mente age como um centro coordenador, que através da metáfora, capta relações anteriormente inapreensíveis e as perpetua:

“[...] ... the poet was able to coordinate, in patterns appropriate to the new thinking, those disparate elements which, following the fragmentation of the positivistic world, would otherwise have remained merely chaotic and unrelated.”¹⁸⁰

Esta mudança de sensibilidade faz-se sentir também nos domínios da ciência e da filosofia. As barreiras entre o sujeito e o objeto, entre o homem observador e a natureza observada começavam a ser rompidas. A ciência começava a perceber que a diferenciação rígida entre os objetos no tempo e no espaço e a mente na qual eram refletidos não bastava mais para a busca da compreensão da realidade moderna.¹⁸¹ Vai-se admitindo a não distinção entre o dentro e o fora, entre o psíquico e o físico, e o considerar-se os elementos

¹⁷⁷ *Id.*, *Ibid*, p.82

¹⁷⁸ *Id.*, *Ibid*, p.82

¹⁷⁹ *Id.*, *Ibid*, p.82-83

¹⁸⁰ *Id.*, *Ibid*, p.83

¹⁸¹ *Id.*, *Ibid*, p.84.

como sendo de uma única espécie, os quais, dependendo do momento de observação podem achar-se dentro ou fora (Ernst Mach).¹⁸² Os físicos começaram a reconhecer leis que eram diferentes daquelas da lógica convencional. Conceitos como alogicidade e acausalidade acabaram sendo reconhecidos. Igualmente, o conceito freudiano da ambivalência, fundia em um único conceito o amor e o ódio. A física quântica, diante do problema que consistia em definir a natureza das partículas elementares acabou por abandonar a distinção clássica, baseada no senso comum, entre massa e energia e passou a aceitar a existência de uma entidade ambivalente que era ao mesmo tempo onda e partícula, sem que fosse no entanto nem uma nem outra. O espaço e o tempo até então tidos como unidades discretas, a partir da teoria da relatividade passaram a ser considerados como dependentes um do outro em determinadas circunstâncias extremas.¹⁸³

Em *A Interpretação dos Sonhos*, Freud aponta para a coerência ou nova lógica da mente que sonha, ao organizar as diferentes partes dos sonhos. Apesar da lembrança muitas vezes incerta dos sonhos, e de seu caráter fragmentário, este modo apresentava-se então como uma nova “forma de comunicação, de uma ordem completamente diferente”:

“[...] The apparent incongruence and incoherence of the dream was nevertheless recognized as the mind’s way of communicating the most complex and subtle things, often with a most admirable economy and elegance - things which the mind had perhaps never consciously or supraliminally perceived.”¹⁸⁴

No prefácio à sua peça *A Dream Play*, Strindberg esclarece que ali tentou reproduzir a forma desconexa mas aparentemente lógica de um sonho. Segundo o autor o tempo e o espaço não existem; contra um cenário de fundo pouco importante que é a realidade, a imaginação constrói novos padrões; uma mistura de memórias, experiências, livre associações, improvisações. McFarlane acredita que para um grande número de artistas e escritores das duas primeiras décadas do século XX o sonho tornou-se um paradigma no qual a realidade e a irrealidade, a lógica e a fantasia, o banal e o sublime atingem uma unidade indissolúvel ao mesmo tempo que inexplicável. Este movimento atinge seu ápice com o surrealismo.

Bradbury e MacFarlane comparam o modernismo a um abalo sísmico cultural de grande intensidade, a uma convulsão do espírito criador humano, que estremeceu as mais sólidas crenças, deixando muitas áreas do passado cultural em ruínas, além de questionar toda uma civilização. Reconhecem nesta

¹⁸² *Id.*, *Ibid.*, p. 84

¹⁸³ *Id.*, *Ibid.*, p. 84-85

¹⁸⁴ *Id.*, *Ibid.*, p. 85

arte um ingrediente de abstração e de grande artifício, que nos afasta da realidade familiar, rompendo com as funções e convenções comuns de linguagem e forma:

“[...] ... the coming of a new era of high aesthetic self-consciousness and non-representationalism, in which art turns from realism and humanistic representation towards style, technique, and spatial form in pursuit of a deeper penetration of life. ‘No artist tolerates reality,’ Nietzsche tells us; the task of art is its own self-realization, outside and beyond established orders, in a world of abnormally drawn perspectives.”¹⁸⁵

“Uma arte que transforma a vida em uma estrutura situada além do tempo, da história, da personagem ou da realidade visível”.

Reconhecem ainda no modernismo uma preocupação em objetivar o subjetivo, em tornar audíveis ou perceptíveis as conversações inaudíveis da mente, em deter o fluxo, em irracionalizar o racional, em desfamiliarizar e desumanizar o trivial, em convencionalizar o extraordinário e o ecêntrico, intelectualizar o emocional, secularizar o espiritual, em ver o espaço como função do tempo, a incerteza como a única coisa certa.¹⁸⁶

A sequência que compõe o modernismo é uma sequência composta de partes diversas, a qual compreende várias etapas que subvertem o impulso realista: o impressionismo, o pós-impressionismo, o cubismo, o vorticism, o futurismo, o expressionismo, dadaísmo e surrealismo; não são todos movimentos da mesma espécie, embora os escritores tendessem muitas vezes a mover-se de um a outro deles. Mas uma característica que os liga ao centro de sensibilidade que é o modernismo, é que tendem a ver a história e a vida humana não como uma sequência ou lógica evolvente. As obras modernistas tendem a ser ordenadas não segundo a sequência histórica do tempo ou na progressão da construção da personagem, como no realismo ou no naturalismo, mas tendem a trabalhar espacialmente ou com sobreposição de camadas de consciência, progredindo em direção a uma lógica de metáfora ou forma.

O deconstruir a superfície dada da realidade, a intersecção do tempo histórico com o tempo da mente subjetiva, a perseguição da ordem ficcional ao invés da ordem consecutiva da estória, a crença na percepção como plural, na vida como múltipla, na realidade como insubstancial, são noções utilizadas como um composto criativo bem antes da primeira guerra mundial, podendo ser datadas em 1890.

Toda a não linearidade de conformação de *Nostromo*, seus desvios em relação à ficção realista anterior ou naturalista, as distorções, matizamentos e

¹⁸⁵ *Id.*, *Ibid*, p.25

¹⁸⁶ *Id.*, *Ibid*, p.48

nuances, rupturas, circularidades, vazios, diluições, concentrações, são nada mais que os sintomas da derrubada daquele modelo fixo positivista, seguida de uma fragmentação e reordenação segundo uma nova ordem, segundo novos conceitos, concepções, visões, idéias. São nada mais que a evidência da captação por Joseph Conrad, de algumas das principais tendências de sua época, refletidas em sua obra, *Nostramo*, conforme mencionei na introdução a este trabalho.

Assim, é bem patente em *Nostramo* a ruptura da sequência cronológica linear, com as idas e vindas no tempo, as idas e voltas circulares a um mesmo ponto, com os cortes no sequenciamento. Como por exemplo aquele que se dá quando o narrador, que vinha narrando os eventos até então e principalmente desde o embarque das tropas de Barrios e a reunião na Casa Gould, subitamente cede seu lugar a Martin Decoud, que procede à sua narrativa do levante em forma de carta, conforme verificamos. Impõe-se ali um vácuo entre o final da conversa entre Mrs Gould e Martin Decoud, depois que a reunião havia terminado e o dia em que o levante irrompeu. Martin Decoud, inclusive, narra aquele levante após o mesmo haver terminado, o que vem a tornar aquele vácuo maior ainda. O que teria acontecido naquele interim? Quantos dias teriam se passado entre os dois eventos? Ou então o corte que se produz após o retorno de *Nostramo* a Sulaco vinte e quatro horas depois do embarque da prata, quando Mitchell, situado no tempo anos mais tarde, quando a Província Ocidental já é há muito tempo um estado independente, narra o desfecho dos embates em Sulaco e da revolta monterista.

Da mesma forma, as intercalações intermitentes entre o plano subjetivo e o plano objetivo, com as intercalações entre os tempos de ambos os planos - o que resulta numa fragmentação do tempo cronológico das ações, e muitas vezes numa fragmentação do espaço, imprimindo muitas vezes à obra um caráter atemporal, marcado ainda pela diluição do espaço -, acabam por conferir à mesma, em certas ocasiões, um aspecto de sonho.

Em seu ensaio "Le bas couleur de bruyère"¹⁸⁷, Auerbach, ao analisar *To the Lighthouse* (1927), de Virginia Woolf, aponta para o desaparecimento quase que total do narrador dos fatos objetivos naquela obra.¹⁸⁸ Quase toda a matéria narrada se apresenta como um reflexo na consciência dos personagens, e um ponto de vista exterior àquele em que os personagens são considerados parece não existir. Igualmente, quase não existe uma realidade objetiva diferente daquela que se apresenta na consciência daqueles personagens, havendo apenas vestígios dela. Têm-se ali as oscilações da consciência submetida ao jogo das impressões cambiantes, impressões múltiplas, que resultam em um subje-

¹⁸⁷ *Mimésis*, p.518

¹⁸⁸ *Id.*, *Ibid*, p.530

tivismo pluripessoal que tende à síntese em busca de uma realidade objetiva. Os eventos exteriores perdem sua hegemonia, a realidade exterior é apenas um ponto de partida¹⁸⁹ a suscitar os eventos interiores (em um processo de livre associação), ao contrário do que acontecia com as obras realistas anteriores, em que os momentos interiores cumpriam a função essencial de preparar e legitimar os fatos exteriores significativos.¹⁹⁰

Aponta Auerbach para a similaridade de propósitos de Proust, o primeiro a empreender tal busca da objetividade, e cuja técnica “é inteiramente associada à redescoberta através da lembrança, da realidade perdida, redescoberta que é desencadeada por um evento exterior sem importância e aparentemente fortuito”.¹⁹¹ Proust visa à objetividade, busca a natureza íntima dos eventos. Com este propósito, deixa-se guiar por sua consciência, não por sua consciência tal qual ela se apresenta em um momento particular, mas como ela se apresenta ao lembrar-se do passado. A lembrança traz os fatos do passado, que não se acham mais no estado em que os conheceu o sujeito quando neles tomava parte. O sujeito vê e organiza estes eventos de maneira individual e subjetiva, fora do contexto do passado. A consciência vê em perspectiva os estratos de seu passado e seus conteúdos enquanto ligados a um instante particular, libera-os de sua continuidade e os confronta uns aos outros.¹⁹²

Por outro lado, em *Nostromo* não se chega ao ponto em que se tenha uma pulverização quase que completa do espaço, com limitação mínima das ações externas. Ao contrário, são as ações externas que dirigem o fio condutor, e não se atinge tampouco o ponto em que se passe à livre associação pluripessoal. Porém já se está a caminho. Já há ali indícios de um avançar rumo a uma divagação através de uma consciência liberada, com a recuperação de estratos do passado. Por exemplo, na cena em que Viola vai até à porta do albergue¹⁹³, logo após os rebeldes que o ameaçavam e à sua família terem sido afugentados - uma cena a que já aludi no transcórre deste trabalho -, dá-se uma volta ao passado, em que o narrador faz a recuperação de um momento. O que suscitou esta recuperação foi aquela chegada à porta, ou seja, um evento externo. Quem faz a recuperação é o narrador, mas poderia muito bem ter sido Viola a lembrar-se. Está-se ali no limiar, a um passo do reflexo na consciência de Viola. Tanto que, conforme adverti anteriormente, quando de uma primeira leitura, caso o leitor não esteja bastante atento, ficará sob a impressão de que tudo se passa na consciência de Viola. De qualquer forma, quem executa o movimento é o narrador, o que não invalida o fato daquele movimento ter-se constituído

¹⁸⁹ *Id.*, *Ibid*, p.536

¹⁹⁰ *Id.*, *Ibid*, p.534

¹⁹¹ *Id.*, *Ibid*, p.537

¹⁹² *Id.*, *Ibid*, p.537-538

¹⁹³ N. p.53

como uma fuga da realidade exterior, causada por um agente desta realidade, com um subsequente mergulho nas lembranças. Não é esta a única ocasião em que ocorre em *Nostramo* um abandono do plano da realidade externa em direção a planos do passado. A obra é literalmente repleta deles, conforme já comentei diversas vezes aqui. A narrativa, devido a estes movimentos, devido à falta muitas vezes de elementos sinalizadores mais claros, conforme era o caso com a ficção realista anterior, assume frequentemente um aspecto que lembra aquele do devaneio. Por esta razão é que se pode afirmar que um razoável caminho rumo à livre associação, com independência das ações externas, em que os eventos externos sejam mesmo sem importância¹⁹⁴, já foi ali percorrido. Apenas em *Nostramo* estes indícios ainda são estruturalmente governados por um fio condutor externo.

Encerrando estas considerações envolvendo *Nostramo*, as obras de Virginia Woolf e Proust, cumpre apontar uma outra semelhança, com relação a um ponto levantado por Auerbach. Em sua abordagem da obra destes autores, alude ele aos escritores modernos que preferem representar alguns eventos comuns transcorridos em algumas horas ou dias, ao invés de representar em sua totalidade uma sucessão contínua de eventos exteriores, guiados pelo sentimento, consciente ou não, de que é impossível representar completamente toda uma longa série daquele tipo de eventos e ao mesmo tempo salientar os elementos essenciais.¹⁹⁵ O escritor que se lança em direção a um intervalo de tempo longo é obrigado a fazer uma seleção mais cerrada, mais severa, da matéria narrada. Ao passo que, trabalhando com um intervalo de tempo bastante encurtado, terá mais chances de chegar próximo de uma completude maior. Auerbach refere-se ali aos escritores que trabalham com um intervalo curto e com reflexos na consciência. Já verificamos não ser este o caso em *Nostramo*. Mas de qualquer maneira, conforme já observei, aquilo que denominei de “o núcleo central da obra”, transcorre em algumas horas. E este se configura a meu ver como mais um passo rumo à ficção daqueles autores que Auerbach denomina modernos, Virginia Woolf, Proust, Joyce e outros.

As seis partes anteriores a esta conclusão abordaram cinco tópicos. A primeira delas tratou da representação do levante; a segunda, daquela da mina de prata e de Charles Gould; a terceira, de Hernandez. Através destas três partes e dos tópicos para os quais se voltam, procurei caracterizar a forma empregada por Conrad em *Nostramo*, para a configuração de seu objeto de representação. Foi este um processo qualitativo, em que as conclusões a que cheguei a partir do exame daqueles quatro tópicos que chamaram a minha atenção pelas suas características peculiares foram estendidas ao restante da obra. A

¹⁹⁴ *Id.*, *Ibid*, p.542

¹⁹⁵ *Id.*, *Ibid*, p.543-544

quarta parte tratou da questão da resolução do espaço feita por Conrad, sob a influência dos enormes avanços que já haviam sido obtidos em sua época, no terreno das comunicações, e também dos transportes. E não apenas no tocante à resolução do espaço, pois a influência daqueles avanços afetou também a representação em geral, naquela obra. Através destas partes verificamos que o objeto de representação em Conrad não alcança uma configuração nítida, sendo representado a partir de reflexos, e daí o título deste trabalho, “*Nostramo: Figurações do Virtual*”. Na quinta e na sexta parte constatamos que o modo de representação em *Nostramo* é impressionista, o que torna possível compreendermos melhor aquelas imagens formadas a partir de reflexos. Finalmente, nesta conclusão, situei rapidamente o impressionismo em sua época histórica, e apontei os avanços que então haviam sido obtidos no campo das comunicações e dos transportes, explicando a maneira pela qual vieram a afetar a narrativa em *Nostramo*, juntamente com o impressionismo. Fiz alguns comentários sobre o modernismo, e sobre a ruptura do modelo fixo até então predominante - que ao longo deste trabalho denominei de padrão linear, querendo me referir à organização lógica e distribuição compartimentada de itens, próprias daquele modelo -, e da busca de uma nova forma de pensamento. O que por sua vez se acrescenta ao impressionismo e às comunicações, em sua influência sobre a conformação de *Nostramo*. Verificamos assim a maneira pela qual aquele momento histórico altamente significativo, pleno de mudanças e avanços em todos os campos, veio a afetar aquela narrativa. Espero, portanto, ter atingido o objetivo por mim estabelecido ao início deste trabalho, que era o de estabelecer uma associação entre a forma de *Nostramo* e a época à qual aquela obra pertence.^{ix}

Antes de encerrar este trabalho, quero registrar aqui a minha dívida para com Joseph Conrad, pelo muito que aprendi ao estudar sua obra. Quero registrar também minha dívida para com Erich Auerbach, Eric Hobsbawm e Arnold Hauser, com quem igualmente muito aprendi, acrescentando ainda que a leitura de suas obras é para mim um motivo de grande satisfação, por proporcionar o contato com a maneira extremamente inteligente de pensar e de estabelecer associações, por eles adotada.

ⁱ **Talvez** venha a assemelhar-se. Mesmo proporcionalmente. Pois para os homens de então, a destruição do mundo ainda estava nas mãos de Deus, ou de algum desígnio que marcasse o fim do mundo para um determinado ano ou não. Ao passo que todos nós que nascemos depois de 1945, já nascemos com a idéia aceita de um mundo cuja destruição encontra-se nas mãos dos próprios homens, um mundo que carrega o potencial de sua extinção,

aqui mesmo, bastante próximo a nós. Esta uma diferença básica entre nós e aqueles homens de cem anos atrás, mesmo quando a insegurança e a esperança são consideradas nas proporções dos avanços obtidos e verificados, do longo caminho percorrido. Uma diferença que faz com que nos posicionemos de forma diversa diante do medo quanto ao futuro.

ⁱⁱ **Não** se trata de nenhuma comparação entre Conrad e os demais autores cujo estilo é aquele do realismo anterior, ou cujo estilo é outro, no sentido de apontar-se qual é aquele que encontrou a melhor forma de representação, mas sim do encontro feito pelo artista daquela que para ele é a melhor forma de representação, a mais adequada às suas potencialidades e às suas concepções e ambições artísticas, a mais em harmonia com sua própria individualidade, que possa permitir a ele chegar ao máximo de si mesmo, criando uma grande obra, independentemente de estilos ou épocas. O mesmo comentário é válido para as observações feitas com relação a Toulouse-Lautrec e aos demais grandes pintores de todas as épocas.

ⁱⁱⁱ **Este** tipo de organização geral, marcado pela precipitação e vertiginosidade, pela parataxe, copiando o funcionamento da mente de alguém submetido a uma situação de extremo perigo e tensão, foi também utilizado por Ernest Hemingway em muitas de suas narrativas de batalha. Como por exemplo, na batalha da colina, quando El Sordo encontra-se cercado pelos fascistas em *For Whom the Bell Tolls* (1940).ⁱⁱⁱ

^{iv} **Comenta** ali Anatol Rosenfeld a respeito dos contos escritos por Hemingway, em que este aplicou com rigor esta técnica. Segundo Rosenfeld, trata-se de uma focalização que se presta de início a dar vida intensa a um mundo heróico e primitivo em que a psicologia é substituída pela ação. Acrescenta ainda que a perspectiva unilateral, ligada no caso de Hemingway a um estilo seco e impessoal, isento de quaisquer explicações causais, torna as personagens estranhas e impenetráveis, num mundo igualmente estranho e indevassável. Neste mundo, os seres humanos tendem a tornar-se objetos sem alma entre objetos sem alma, entes "estrangeiros", solitários, sem comunicação. (p.93-94)

^v **Como** se sabe, refere-se ele ao episódio da Comuna de Paris. O Segundo Império (1852-1870) havia chegado ao fim em 1870, após a derrota dos franceses diante da Prússia em 2 de setembro daquele ano em Sedan, quando o imperador Napoleão III foi feito prisioneiro. Em março de 1871 foi proclamada em Paris a Terceira República, tendo as eleições levado ao poder uma maioria conservadora favorável à ordem e à paz. Em Paris, contudo, os sentimentos de hostilidade ao governo, acusado de ser derrotista e anti-republicano, era crescente. Irrompe en-

tão a Comuna de Paris, quando o povo de Paris se insurgiu contra o governo, que instalado em Versalhes, reprimiu o movimento duramente (ÉCHELARD, Michel - *Histoire de la Littérature en France au XIXe Siècle*. Paris, Hatier, 1984, p.8.). A este respeito Hauser (*Op. cit.*, p.194) acrescenta que depois que os partidários da Comuna foram exterminados, as pessoas passaram a estabelecer com a república uma relação amistosa, acreditando na teoria da "necessidade da força curativa através do derramamento de sangue".

^{vi} **A** respeito desta época, Eric Hobsbawn (HOBBSAWN, Eric - *A Era do Capital*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.) prefere não apontar uma data precisa para marcar esta transição:

"[...] As exigências de construção dramática talvez sugiram a conclusão deste livro com um acontecimento adequadamente espetacular - a proclamação da Unidade Alemã e a Comuna de Paris em 1871, ou mesmo a grande queda da bolsa de 1873 - mas as necessidades da construção dramática e as da realidade freqüentemente não são as mesmas. O caminho termina não com a visão de um ponto culminante ou de uma catarata, mas sobre a paisagem menos facilmente identificável de um sistema fluvial: um tempo qualquer entre 1871 e 1879. Se precisarmos definir uma data, escolhamos uma que simbolize "a metade da década de 1870", sem associá-la a nenhum evento formidável que a sobrecarregue desnecessariamente; digamos 1875.

A nova era que iria se seguir à era do triunfo liberal seria bastante diferente. Economicamente iria se desligar rapidamente da competição sem barreiras das empresas privadas, da abstenção governamental em relação a interferências, e daquilo que os alemães chamavam *Manchesterismus* (a ortodoxia do livre comércio da Inglaterra vitoriana), para passar às grandes corporações industriais (cartéis, trustes, monopólios), grande intervenção governamental, e às mais diferentes ortodoxias de política econômica, mas não necessariamente de teoria econômica. A era do individualismo encerra-se em 1870 [...] e a idade do coletivismo começa [...]" (p.417-418)

^{vii} **Segundo** Eric Hobsbawn (*Id.*, *ibid.*, p.418) esta é uma "nova era tecnológica, não mais determinada pelas invenções e métodos da primeira Revolução Industrial: uma era de novas fontes de poder [sic] (eletricidade e petróleo, turbinas e motor a explosão), de nova maquinaria baseada em novos materiais (ferro, ligas, metais não-ferrosos), de indústrias ba-

seadas em novas ciências tais como a indústria em expansão da química orgânica. Em segundo lugar, entramos também gora cada vez mais na economia de mercado de consumo doméstico, iniciada nos Estados Unidos, desenvolvida (na Europa ainda modestamente) pela crescente renda das massas, mas sobretudo pelo substancial aumento demográfico dos países desenvolvidos. De 1870 a 1910, a população da Europa cresceu de 290 para 435 milhões, a dos Estados Unidos de 38,5 para 92 milhões. Em outras palavras, entramos no período da produção de massa, incluindo alguns bens de consumo duráveis."

viii **Macbeth** é uma tragédia situada entre duas eras, uma que concebia a terra como fixa no centro do universo, controlada por Deus, e outra, que recentemente havia aprendido que a terra perfaz um movimento de translação em torno do sol, este sim passando a ser considerado o centro do universo, e que os homens eram responsáveis por seus próprios destinos, dispendo, em seu percurso pelo mundo, de sua inteligência, capacidade e coragem, tendo que com elas contar.

O homem desta época situada entre duas eras, carrega consigo um conflito. Por um lado, ele sente falta da velha ordem em que havia um Deus para protegê-lo, o qual era responsável por seu destino. Por outro lado, ele já experimentou a nova ordem e já foi exposto aos seus novos conceitos e concepções, e não consegue mais se adaptar aos velhos tempos. Além disso, sua viagem histórica é uma viagem somente de ida. O conflito do homem daquele tempo é expresso em *Macbeth* sob a forma do paradoxo. E o grande paradoxo da peça consiste na própria interpretação que o herói faz do destino. Sua crença no destino é meramente nominal. Ele ouve as previsões feitas pelas feiticeiras, e ao invés de aguardar que tudo se materialize, decide-se a agir para obter aquilo que havia sido previsto. As feiticeiras representam a velha ordem, que controla os destinos dos homens. E *Macbeth* aceita esta velha ordem, ou o que ela lhe diz. Aceita-a, porém, com a mentalidade da nova era, que acredita que o homem seja responsável por seu próprio destino, que tem que tomar a iniciativa e lutar para atingir seus objetivos. O que por sua vez acaba por acarretar um outro paradoxo: é a tragédia desencadeada pelo poder do destino, do fado, da sina, ou é de responsabilidade do próprio herói? Pois *Macbeth* é centrada, por um lado, nas ações do herói, que vai encadeando os eventos, tornando-se responsável por sua própria tragédia. Mas, por outro lado, é oracular, no sentido trágico grego antigo. Pois as feiticeiras predizem que *Macbeth* não será ferido por homem nascido de uma mulher, e nem será derrotado até que a floresta de Dunsinane ponha-se a mover, sendo que as duas profecias, ou bem ou mal, de uma forma ou de outra, mostram-se corretas.

A causa desta dualidade é também uma questão ética. *Macbeth* ouve a profecia como "Se você não matar seu rei, não

tornar-se-á rei.", o que o leva para a ação. Não entende a profecia como uma sentença terrível como "Você matará seu rei.", de cujo desenlace ele tentaria de todas as maneiras escapar, para evitar o golpe do destino. Édipo, por exemplo, ouve a revelação do oráculo como terrível, pois ela é contrária a seus sentimentos e à sua ética interior, deixando Corinto para evitar o destino. Tenta fazer o certo, com a melhor das intenções, mas fracassa e sucumbe. Toda a situação é clara: há o herói de um lado, com seus sentimentos pessoais, suas boas intenções, sua ética, e o destino de outro lado, manipulando-o de cima, inevitavelmente. Em Macbeth, é difícil a separação de um e de outro. Se Macbeth tivesse ouvido a profecia como terrível, a tragédia teria sido unicamente oracular. A questão é que o homem daquela época havia se conscientizado, após o surgimento de *O Príncipe*, de Maquiavel, da existência de dois códigos morais, um para os súditos e outro para os governantes, e que os princípios cristãos de boa conduta e honestidade não se aplicavam necessariamente aos governantes. Para estes o triunfo político independia de questões morais. Assim Macbeth ouve as profecias como um objetivo a ser diretamente alcançado.

^{ix} **Estando** plenamente de acordo com Erich Auerbach, proposi-tadamente evitei qualquer leitura crítica sobre Conrad, até uma determinada etapa de realização deste trabalho, para não ser por elas influenciado em minhas conclusões. Somente após tê-lo definido com clareza quanto a seus pontos principais, procedi ao exame da literatura crítica a respeito de Conrad. Acrescento abaixo três comentários que selecionei, por levantarem questões bastante pertinentes ao conjunto de conclusões a que cheguei.

O primeiro deles é de José Paulo Paes:

"No prefácio/profissão de fé de *O negro do "Narciso"*, Conrad sustenta que a arte da ficção, como todas as artes, se dirige "principalmente aos sentidos" e, por via deles, busca suscitar no espírito do leitor "uma impressão" da "atmosfera emocional, moral, do tempo e do lugar" dos acontecimentos narrados. Donde aspirar a ela, no uso da palavra escrita, "à plasticidade da escultura, à cor da pintura e à mágica subjetividade da música". Bastaria a palavra "impressão", imediatamente vinculada aqui a atmosfera e pintura, para mostrar que estamos diante de uma definição "oficial" do impressionismo literário, de vez que provém de um praticante e não d um teórico. Teórico desse tipo de estilo é Arnold Hauser, que o liga, de um lado, à sobreexcitação do homem moderno em consequência da multiplicidade de im-

pressões a assediá-lo a cada passo, e, de outro, a um sentido heraclitiano da vida para o qual a realidade não é uma totalidade coesa mas uma constelação de percepções fugazes e atomizadas. Preocupado pois em representar mais o processo da percepção que o objetivo ou acontecimento percebido, o impressionismo cuida de enfocá-lo de diferentes pontos de vista que, ao se unificarem momentaneamente no espírito do leitor durante o esforço de compreensão, dão a esta um caráter dinâmico." (*Nostromo*. Trad. por José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p.470)

Malcolm Bradbury e James McFarlane assim comentam:

"[...]His [de Conrad] achievement - centred in *Lord Jim* (1900), *Heart of Darkness* (1902), *Nostromo* (1904), *The Secret Agent* (1907), *Under Western Eyes* (1911) and *The Shadow Line* (1917) - lies in relating an ironic, existential view of exposure to an impressionistic mode of rendering experience. [...] This ambiguous world comes to us through an ambiguous technique: mixing an intense realization of particular occasions with an elaborate, often a-chronological or otherwise deceptive, narrative presentation ... [...]" (*Modernism. Op. cit.*, p. 616)

Fredric Jameson, de sua parte, faz o seguinte comentário, a propósito de um trecho de *Lord Jim*:

"[...] Yet precisely here we have not only the transition from the naive naming of the outside world in realism to the presentation of the image, a transition to modernism and impressionism which is itself dependent on the very ideology of the image and sense perception and the whole positivist pseudo-scientific myth of the functioning of the mind and the senses; we also have a preselection of narrative material such that thought can be fully realized in images, that is to say, a rejection of the conceptual in favor of the two great naturalist psychic and narrative texts of daydreaming and hallucination. [...]" (*The Political Unconscious. Op.cit.*, p.212)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Conrad

Almayer's Folly. London, Penguin, 1976. (First Published: 1895).

"Amy Foster". (First Published 1903). In: ZABEL, Morton Dauwen, ed. - *The Portable Conrad*. New York, The Viking Press, 1954.

The Arrow of Gold - A Story Between Two Notes. New York, Doubleday, Page & Co, 1919. (First Published: 1919).

Chance - A Tale in Two Parts. London, Penguin, 1974. (First Published: 1913).

"Il Conde". (First Published: 1908). In: ZABEL, Morton Dauwen, ed. - *The Portable Conrad*. New York, The Viking Press, 1954.

"The Condition of Art". In: ZABEL, Morton Dauwen, ed. - *The Portable Conrad*. New York, The Viking Press, 1954.

"The Condition of Life". In: ZABEL, Morton Dauwen, ed. - *The Portable Conrad*. New York, The Viking Press, 1954.

"The End of The Tether". (First Published: 1902). In: ZABEL, Morton Dauwen, ed. - *The Portable Conrad*. New York, The Viking Press, 1954.

"Heart of Darkness". (First Published: 1902). In: ZABEL, Morton Dauwen, ed. - *The Portable Conrad*. New York, The Viking Press, 1954.

"The Lagoon". (First Published: 1898). In: ZABEL, Morton Dauwen, ed. - *The Portable Conrad*. New York, The Viking Press, 1954.

Last Essays. London, J. M. Dent & Sons, 1926. (First Published: 1926).

"Letters". In: ZABEL, Morton Dauwen, ed. - *The Portable Conrad*. New York, The Viking Press, 1954.

Lord Jim - A Tale. Middlesex, Penguin, 1983. (First Published: 1900).

The Mirror of the Sea - Memories and Impressions. Hamburg, Albatross, Verlag, 1936. (First Published: 1906).

The Nigger of 'Narcissus' - A Tale of the Sea. (First Published: 1897). In: ZABEL, Morton Dauwen, ed. - *The Portable Conrad*. New York, The Viking Press, 1954.

Nostramo - A Tale of the Seaboard. London, Penguin, 1990. (First Published: 1904).

An Outcast of the Islands. London, Penguin, 1975. (First Published: 1896).

“An Outpost of Progress”. (First Published: 1898). In: ZABEL, Morton Dauwen, ed. - *The Portable Conrad*. New York, The Viking Press, 1954.

A Personal Record. Marlboro, Vermont, Marlboro Press, 1988. (First Published: 1912).

DENT, J. M. & Sons Ltd, ed. - *Conrad's Prefaces to His Works*. London, J. M. Dent & Sons, 1937.

“Prince Roman”. (First Published: 1925). In: ZABEL, Morton Dauwen, ed. - *The Portable Conrad*. New York, The Viking Press, 1954.

The Rescue - A Romance of the Shallows. London, Penguin, 1950. (First Published: 1920).

The Secret Agent - A Simple Tale. London, Penguin, 1990. (First Published: 1907).

The Shadow Line - A Confession. London, Penguin, 1986. (First Published: 1917).

Twixt Land and Sea - Tales (contendo: “A Smile of Fortune”, “The Secret Sharer”, “Freya of the Seven Isles”). London, Penguin, 1988. (First Published: 1912).

“Typhoon”. In: ZABEL, Morton Dauwen, ed. - *The Portable Conrad*. New York, The Viking Press, 1954.

Under Western Eyes. London, Penguin, 1989. (First Published: 1911).

Victory - An Island Tale. London, Penguin, 1989. (First Published: 1915).

“The Warrior's Soul”. (First Published: 1925). In: ZABEL, Morton Dauwen, ed. - *The Portable Conrad*. New York, The Viking Press, 1954.

Within the Tides - Tales (contendo: “The Planter of Malata”, “The Partner”, “The Inn of the Two Witches”, “Because of the Dollars”). London, Penguin, 1978. (First Published: 1915).

“Youth”. (First Published: 1902). In: ZABEL, Morton Dauwen, ed. - *The Portable Conrad*. New York, The Viking Press, 1954.

Obras sobre Conrad

ALLEN, Walter - *The English Novel*. Middlesex, Penguin, 1965, pp. 290-300.

BEACH, Joseph Warren - "Impressionism: Conrad". In: *The Twentieth Century Novel*. New York, Appleton-Century-Crofts, 1960.

BERTHOUD, Jacques - "Introduction". In: *The Shadow-Line*. London, Penguin, 1986.
- *Joseph Conrad - The Major Phase*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

CANDIDO, Antonio - "Catástrofe e Sobrevivência". In: *Tese e Antítese*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1971, pp. 59-91.

COX, C. B. ed. - *Conrad: Heart of Darkness, Nostromo and Under Western Eyes*. London, Macmillan, 1992.

FORD, Boris - "Introduction". In: *Twixt Land and Sea*. London, Penguin, 1988, pp. IX-XIX.

- "Introduction". In: *Under Western Eyes*. London, Penguin, 1989, pp.7-47

GARNETT, Edward - "Introductory Essay". In: DENT, J. M. & Sons Ltd, ed. - *Conrad's Prefaces to His Works*. London, J. M. Dent & Sons, 1937.

GUERARD, Albert J. - "Afterword to A Personal Record". In: *A Personal Record*. Marlboro, Vermont, Marlboro Press, 1988.

HAUGH, Robert F. - *Joseph Conrad - Discovery in Design*. Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1957.

HAWTHORN, Jeremy - *Joseph Conrad - Narrative Technique and Ideological Commitment*. Sevenoaks, Kent, Edward Arnold, 1992.

HOPPÉ, A.J. - "Introduction". In: *The Conrad Companion*. London, Phoenix House, 1947, pp.1-27.

JAMES, Henry - "The New Novel". In: *The Art of Fiction*. New York, Oxford University Press, 1948.

JAMESON, Fredric - *Marxism and Form*. London, Methuen, 1981, pp. 358, 164-169, 327-331, 345-355, 402-404.

- *The Political Unconscious*. New Jersey, Princeton University Press, 1974, pp.12, 44, 76, 160, 187, 202, 206-280.

NEWHOUSE, Neville - *Joseph Conrad*. London, Evans Brothers Ltd, 1971.

- PAES, José Paulo - "Posfácio - Conrad ou a Crise do Herói". In: *Nostramo*. Trad. por José Paulo Paes. São Paulo, Companhia da Letras, 1991.
- SEYMOR-SMITH, Martin - "Introduction". In: *The Secret Agent*. London, Penguin, 1990, pp.9-36.
- SPITTLES, Brian - *Joseph Conrad*. London, Macmillan Press, 1992.
- STEWART, J.I.M. - *Eight Modern Writers*. Oxford, At the Clarendon Press, 1964.
- TEXAS TECH UNIVERITY - *Joseph Conrad: Theory and World Fiction*. Lubbock, Texas Tech University, 1974.
- UJEJSKI, Joseph - *Joseph Conrad*. Traduit du Polonais par Pierre Duméril. Paris, Société Française, 1939.
- WARD, A.C. - *20th Century English Literature*. London, Methuen & Co. Ltd, 1964.
- WARNER, Oliver - *Joseph Conrad*. London, Longmans, Green, 1950
 - *Men and Books - Joseph Conrad*. London, Longmans, Green, 1951.
- WILLIAMS, Raymond - *The English Novel from Dickens to Lawrence*. London, The Hogarth Press, 1987, pp.140-154.
- ZABEL, Morton Dawen - "Editor's Introduction". In: ZABEL, Morton Dauwen, ed. - *The Portable Conrad*. New York, The Viking Press, 1954.

Obras de caráter geral

- ADORNO, T.W. - *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.
- "Posição do Narrador no Romance Contemporâneo". In: Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas. (Col. Os Pensadores) São Paulo, Abril, 1980.
- "A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade". (Col. Os Pensadores) São Paulo, Abril, 1996.
- ANDERS, Gunther - *Kafka: Pró e Contra*. São Paulo, Perspectiva, 1968.
- ARISTÓTELES - "De Poetica". In: ROSS, W.D., ed. - *The Works of Aristotle*. Oxford, Oxford, 1959.
- AUERBACH, Erich - *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris, Gallimard, 1968.
- *Introduction aux études de philologie romane*. Frankfurt An Main, Vittorio Klostermann, 1949, pp.9-37.
- BAKHTIN, Mikhail M. - "Epic and Novel". In: UNIVERSITY OF TEXAS PRESS SLAVIC SERIES - *The Dialogic Imagination*. Austin, University of Texas Press, 1986, nº1, pp.3-40.
- BENJAMIN, Walter - "Le Narrateur". In: LES LETTRES NOUVELLES - *Oeuvres*. Paris, Les Lettres Nouvelles, 1971, v.2.
- "La Teoria del Arte Temprano-Romántica y Goethe". In: *El Concepto de Critica de Arte en El Romanticismo Alemán*. s.l., Ediciones Peninsula, s.d.
- BENTLEY, Phyllis
- "Use of Summary"
- "Use of Scene"
- "Art of Narrative"
In: STEVICK, Philip - *The Theory of the Novel*. New York, The Free Press, 1967, pp.47-57.
- BOOTH, Wayne C. - "Distance and Point-of-View". In: STEVICK, Philip - *The Theory of the Novel*. New York, The Free Press, 1967, pp.85-107.
- BORGES, Jorge Luis - "El Falso Problema de Ugolino". In: *Nueve Ensaïos Dantescos*. s.l., Esposa Calpe, s.d.
- BRADBURY, Malcolm & MCFARLANE, James - *Modernism. A Guide to European Literature - 1890-1930*. London, Penguin, 1991, pp.19-93, 398-401, 616.
- BRADLEY, A.C. - "The Substance of Shakespearean Tragedy". In: *Shakespearean Tragedy*. New York, St. Martins, 1978.

BROOKS, Cl. "The Naked Babe and the Cloack of Manliness". In: *The Well Wrought Urn*. New York, Harcourt, Brace & World, 1947.

BRONTË, Emily - *Wuthering Heights*. s.l., Random House, 1946.

CANDIDO, Antonio - "Introdução". In: *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins, 1989, pp.23-39.

- "Análise Crítica do Romance". Assis, Agosto de 1964.
- *A Educação pela Noite e Outros Ensaio*s. São Paulo, Ática, 1989.
- *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, Ática, 1989.
- *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, pp.11-53.
- "A Personagem do Romance". In: CANDIDO, Antonio et alii - *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1985, pp.53-80.

CARPEAUX, Otto M. - "Franz Kafka e o Mundo Invisível". In: *A Cinza e o Purgatório*. Rio de Janeiro, CEB, 1942, pp. 150-161.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho - *Foco Narrativo e Fluxo de Consciência*. São Paulo, Pioneira, 1981.

CEVASCO, Maria Elisa Burgos Pereira da Silva - "As Vozes da Narração: Técnicas do Ponto de Vista nos Romances de Graham Greene". Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1985.

CEVASCO, Maria Elisa & SIQUEIRA, Valter Lellis - *Rumos da Literatura Inglesa*. São Paulo, Ática, 1985.

CHLOVSKY, Victor - "Sobre a Teoria da Prosa e a Arte como Procedimento.". In: *Vários. Teoria da Literatura - Formalis tas Russos*. Porto Alegre, Globo, 1971.

CINTRA, Ismael - "O Foco Narrativo na Ficção - Uma Leitura de *Nove, Novena* de Osman Lins". Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo em 1978.

COSTA, Lígia M. & REMÉDIOS, Maria Luiza R. - *A Tragédia*. São Paulo, Ática, 1988.

DAL FARRA, Maria Lúcia - *O Narrador Ensimesmado. O Foco Narrativo em Virgílio Ferreira*. São Paulo, Ática, 1978.

DERRIDA, Jacques - "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences". Transl. by Richard Macksay. s.l., s.c.p., s.d.

EAGLETON, Terry - *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

- "Defending the Free World". s.l., s.c.p., s.d.

- ÉCHELARD, Michel - *Histoire de la Littérature en France au XIXe Siècle*. Paris, Hatier, 1984.
- ÉSQUILO - *Prometeu Acorrentado*. In: *Clássicos Jackson*. São Paulo, W.M.Jackson, 1957, vol. XXII.
- EURÍPEDES - *Electra*. In: *Clássicos Jackson*. São Paulo, W.M.Jackson, 1957, vol. XXII.
- FISH, Stanley - *Is There a Text in this Class?*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1980, pp.303-355.
- FLAUBERT, Gustave - *L'Éducation Sentimentale*. Paris, Seuil, 1993.
- FRIEDMAN, Norman - "Point of View in Fiction". In: STEVICK, Philip - *The Theory of the Novel*. New York, The Free Press, pp.108-137.
- FRYE, Northrop - "The Four Forms of Fiction". In: STEVICK, Philip - *The Theory of the Novel*. *Op. cit.*, pp.31-43.
 - "Charms and Riddles". In: *Spiritus Mundi. Essays on Literature, Myth, and Society*. s.l., Indiana University Press, s.d.
- GOTLIB, Nádia Battella - *Teoria do Conto*. São Paulo, Ática, 1985.
- HAUSER, Arnold - *Historia Social de la Literatura y del Arte*. Barcelona, Labor, Punto Omega, 1988, 3 vols.
 - *Maneirismo*. São Paulo, Perspectiva, 1965.
- HEGEL, G.W.F. - In: BATE, Jonathan, ed. - *The Romantics on Shakespeare*. s.l., Penguin, 1992, pp.88-110.
- HEMINGWAY, Ernest - *For Whom the Bell Tolls*. New York, Bantam Books, 1976.
- HERRSTEIN-SMITH, Barbara - *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1988, pp.1-53.
- HOBSBAWM, Eric J. - *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
 - *A Era do Capital*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
 - *Era dos Extremos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp.7-25.
- HOMERO - *L'Illiade*. Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- HUMPHREY, Robert - *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley, University of California Press, 1968.
- JAMES, Henry - "The Turn of the Screw". In: *The Turn of the Screw and Other Stories*. Middlesex, Penguin, 1977.

- "The Aspern Papers". In: *The Aspern Papers and Other Stories*. Middlesex, Penguin, 1979.
- JAMESON, Fredric - *The Political Unconscious*. London, Methuen, 1981.
- *Marxism and Form*. New Jersey, Princeton University Press, 1974.
- KAYSER, Wolfgang - *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra, Armênio Amado Editor, 1958, vol. II, pp.243-273.
- "Qui Raconte le Roman?". *Poétique 4*. Paris, Seuil, 1970.
- KUMAR, S.K. - *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*. New York, New York University Press, 1963.
- KURODA, Y - "Reflexões Sobre os Fundamentos da Teoria da Narrativa.". In: *Vários - Língua, Discurso, Sociedade*. São Paulo, Global, 1983.
- LEAVIS, F.R. - *The Great Tradition*. London, Chatto & Windus, 1948.
- LEFEBVE, Maurice-Jean - *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Coimbra, Livraria Almedina, 1976.
- LEITE, Lígia Chiappini Morais - *O Foco Narrativo*. São Paulo, Ática, 1985.
- LUBBOCK, Percy - *A Técnica da Ficção*. São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1976.
- LUKÁCS, Georg - *The Theory of the Novel*. Cambridge, Massachusetts, The Mit Press, 1975.
- *Ensaio Sobre Literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Rubens - *A Arte do Conto*. Rio de Janeiro, Bloch, 1972.
- MARTINS, Nilce Sant'anna - *Introdução à Estilística*. São Paulo, EDUSP, 1989.
- MENDLOW, A.A. - *O Tempo e o Romance*. Porto Alegre, Globo, 1972.
- MERQUIOR, José Guilherme - *A Astúcia da Mimese. Ensaio sobre Lírica*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972, pp.203-210.
- "A Pulga Parabólica". In: *A Astúcia da Mimese. Ensaio sobre Lírica*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.
- PAZ, Octávio - *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- MITCHELL, W.J.T., ed. - *Against Theory: Literary Studies, the New Pragmatism*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1982, pp.11-47.
- POE, Edgar Allan - "A Filosofia da Composição". In: GUARNELLI, Ismael ed. - *O Corvo*. São Paulo, Expressão, 1986, pp.59-72.

- "The Fall of the House of Usher". In: STERN, Philip Van Doren ed. - *The Portable Poe*. Middlesex, Penguin, 1981.

POUILLON, Jean - *O Tempo no Romance*. São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1974.

RICHARDSON, Samuel - *Pamela*. London, Penguin, 1980.

ROSENFELD, Anatol - "Reflexões sobre o Romance Moderno". In: *Texto e Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1976, pp.75-97.

- "Kafka e Kafkianos". In: *Texto e Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1976, pp.225-262.

ROSSUM-GUYON, Françoise van - "Ponto de Vista ou Perspectiva Narrativa". In: *Vários - Categorias da Narrativa*. Lisboa, Arcádia, 1976.

RUSHER, William A. - *The Rise of the Right*. New York, William Morrow and Co., Inc. 1984, pp.291-328.

SALLENAVE, Daniele - "Sobre o Monólogo Interior; Leitura de uma Teoria". In: *Vários - Categorias da Narrativa*. Lisboa, Arcádia, 1976.

SARTRE, Jean-Paul - "Qu'est-ce qu'Écrire?"

- "Pourquoi Écrire?"

- "Pour qui Écrit-on?"

In: *Situations, II. Qu'est-ce que la littérature?*. Mayenne, Gallimard, 1964.

SCHOLES, Robert - *Textual Power*. New Haven and London, Yale University Press, 1985, pp.308-320.

SCHORER, Mark - "Technique as Discovery". In: STEVICK, Philip - *The Theory of the Novel*. New York, The Free Press, 1967, pp.65-84.

SHAKESPEARE, William

- *Hamlet*.

- *Macbeth*.

- *Romeo and Juliet*.

In: THE VICKING PORTABLE LIBRARY, Comp., - *The Portable Shakespeare*. Kingsport, Tennessee, Penguin, 1984.

SHRODER, Maurice Z. - "The Novel as a Genre". In: STEVICK, Philip - *The Theory of the Novel*. New York, The Free Press, 1967, pp.13-29.

SÓFOCLES

- *Rei Édipo*.

- *Antígone*.

In: *Clássicos Jackson*. São Paulo, W.M.Jackson, 1957.

SPITZER, Leo - "La Interpretación Lingüística de las Obras Literarias". In: VOSSLER, KARL et alii - *A la Estilística Romance*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1942.

- "A Reinterpretation of the Fall of the House of Usher". In: *Twentieth Century Interpretations of the Fall of the House of Usher*. Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, Inc., 1969.

TODOROV, T. - "A Narrativa Fantástica". In: *As Estruturas Narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1979, pp. 147-166.

TODOROV, T. & DUCROT, Oswald - *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

TOLSTOY, Count Leo N. - *Anna Karenin*. Middlesex, Penguin, 1980.
- *War and Peace*. Middlesex, Penguin, 1982.

WILLIAMS, Raymond - *The English Novel from Dickens to Lawrence*. London, The Hogarth Press, 1987.

ZOLA, Émile - *Germinal*. Paris, Le Livre de Poche, 1964.

APÊNDICE

Reproduções de obras pictóricas consultadas

Foto: Pintura na gruta de Lascaux (Paleolítico), França.

Foto: Guerreiro ferido - gruta de Saltadora (Paleolítico), Espanha.

Foto: Bisão, caverna de Altamira (Paleolítico), Espanha.

GIOTTO

- *A Fuga para o Egito*
- *Encontro de Joaquim e Ana*
- *Francisco faz Brotar uma Fonte*
- *A Ressurreição de Lázaro*

FREI ANGÉLICO

- *A Anunciação*
- *São Domingos*
- *A Natividade*
- *Anjos e Beatos*

RAFAEL SÂNZIO

- *O Casamento da Virgem*

LEONARDO DA VINCI

- *A Virgem das Rochas*

BOTTICELLI

- *As Três Graças*

ALBERTO DÜRER

- *A Adoração dos Magos*

EL GRECO

- *São Martinho e o Pedinte*

TINTORETTO

- *Apresentação de Maria*

CARAVAGGIO

- *A Queda de São Paulo*
- *Narciso na Fonte*

FRANZ HALS

- *Banquete dos Oficiais do Corpo de Arqueiros de São Jorge (detalhe)*
- *Reunião dos Oficiais e Suboficiais da Companhia de Santo Adriano*
- *Retrato de Homem com Chapéu de Abas Largas*

REMBRANDT

- *Auto-retrato juvenil*
- *A Lição de Anatomia do Professor Tulp*
- *A Ronda Noturna*
- *Os Síndicos dos Tecelões*

JOHANNES VERMEER

- *Cristo em Visita a Marta e Maria*
- *Moça Lendo uma Carta*
- *O Soldado e a Moça que Ri*
- *Ruela*
- *A Leiteira*
- *Vista de Delft*
- *Mulher Pesando Pérolas*
- *Mulher na Janela*
- *A Rendeira*
- *Mulher em Azul*

GOYA

- *A Tempestade de Neve*
- *The Injured Mason*
- *La Caída*
- *La Cucaña*
- *Retrato da Duquesa de Alba*
- *São Gregório*
- *El Hechizado por Fuerza*
- *La Maja Desmuda*
- *La Maja Vestida*
- *Retrato de Antonia Zárate*
- *A Village of Bullfight*
- *Peregrinação a San Isidro*
- *A Leiteira de Bordeaux*
- *A Forja*
- *Cena de Prisão*
- *El Gigante*
- *A Execução de Três de Maio*

Reproduções de obras de pintores impressionistas consultadas

TOULOUSE-LAUTREC

- esboço
- *O Conde Alphonse de Toulouse-Lautrec Conduzindo seu Carro Postal*
- *A Lavadeira*
- *Moça de Cabelo Ruivo*
- *A Turpe de Mlle Églantine*
- *Baile no Moulin de La Galette*
- *A Toalete*
- *Mulher de Perfil*
- *La Goulue Entrando no Moulin Rouge*
- *O Inglês no Moulin Rouge*
- *O Começo da Quadrilha*
- *Jane Avril Deixando o Moulin Rouge*
- *No Moulin Rouge*
- *Dança no Moulin Rouge*
- *A Cama*
- *Cabana de La Goulue: A Dança Mourisca*
- *A Dama de La Goulue e Valentin-le-Désossé*
- *A Passageira Desconhecida na Cabine 54*
- *No Salão (Rue des Moulins)*
- *No Bar: A Caixa Clorótica*
- *Messalina*
- *Exame na Faculdade de Medicina de Paris*

CLAUDE MONET

- *O Pontal em Heve*
- *Mulheres no Jardim*
- *Gelo sobre o Sena em Bougival*
- *Étretat*
- *Banhistas em La Grenouillère*
- *O Passeio*
- *A Praia de Trouville*
- *O Hotel des Roches em Trouville*
- *Mulher Lendo*
- *O Tâmis sob Westminster*
- *Impressão - Nascer do Sol*
- *Boulevard des Capucines*
- *A Ponte de Estrada de Ferro em Argenteuil*
- *Barcos: Regata em Argenteuil*
- *A Gare Saint-Lazare*
- *O Quatorze de Julho*
- *Antibes*
- *A Mulher com uma Sombrinha*
- *Blanche Monet Pintando*

- *Regata em Argenteuil*
- *Bazille e Camille*

EUGÈNE BOUDIN
- *Cena de Praia em Trouville*

BERTHE MORISOT
- *O Acoradouro em Laurient*

AUGUSTE RENOIR
- *Pont Neuf, Paris*
- *Remadores em Chatou*

EDGAR DEGAS
- *As Corridas*

PAUL CÉZANNE
- *La Maison du Père Lacroix*

EDOUARD MANET
- *Gare Saint-Lazare*

GEORGES SEURAT
- *O Farol em Honfleur*

VAN GOGH
- *Casa de Fazenda em Provence*

MARY CASSATT
- *A Festa no Barco*
- *Crianças Brincando na Praia*