

ESTRANHAMENTO NO CONTO “THE SECRET SHARER” DE JOSEPH CONRAD

André Cechinel (andrecechinel@gmail.com)
Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC)
Criciúma, Santa Catarina, Brasil

Resumo: A partir do tratamento que Joseph Conrad confere à atividade artística em seus ensaios, este artigo se propõe a discutir como a relação entre cumplicidade e estranhamento opera no conto “The secret sharer” (“O cúmplice secreto”), publicado em 1910. Para tanto, o texto concentra-se nos deslocamentos identitários sofridos pelo protagonista em decorrência do contato com uma figura que lhe é “estranha” (*unfamiliar*), mas que, justamente por seu distanciamento, aciona um processo de (auto)identificação no personagem. Em poucas palavras, “The secret sharer” sugere que, de modo paradoxal, o encontro consigo só é viável numa situação de estrangeirismo, em que as fronteiras do eu encontram-se suspensas.

Abstract: Starting from Joseph Conrad’s treatment of the artistic activity in his essays, this paper intends to discuss how the relationship between complicity and estrangement works in the tale “The secret sharer,” published in 1910. In order to do so, the text focuses on the way the protagonist goes through conflicts of identity after meeting an unfamiliar character who, precisely due to his strangeness, triggers a process of self-identification. In short, “The secret sharer” suggests that, paradoxically, finding one’s self is possible only in a situation of foreignness, in which boundaries of the self are suspended.

Palavras-chave: Identidade. Cumplicidade. Estranhamento. Conrad.

Keywords: Identity. Complicity. Estrangement. Conrad.

Introdução

Em texto datado de 1905, paralelamente à apreciação da obra de Henry James, Joseph Conrad desenvolve uma teoria estética segundo a qual a principal “exigência do indivíduo ao artista constitui, de fato, o grito ‘Liberte-me de mim mesmo’, significando, na verdade, uma passagem da atividade efêmera (a escrita) para a luz da consciência imperecível” (CONRAD, 1964, p. 82).¹

Essa teoria da impessoalidade, que de certo modo antecipa argumentos de T. S. Eliot no célebre “Tradition and the individual talent” (“Tradição e talento individual”) (1919), sugere que o ato criativo demanda um gesto de entrega, uma travessia da consciência individual para uma verdade maior: “Toda aventura, todo amor, todo sucesso concentra-se na energia suprema de um ato de renúncia” (CONRAD, 1964, p. 82). Para Conrad, a renúncia de si coloca-se, portanto, como condição fundamental para que a ficção vislumbre “um sentido permanente da verdade (*right*) intangível, constante” (p. 88). Ora, o que significaria esse “sacrifício” – tal como Conrad o chama – senão uma forma de dirigir-se ao outro, ainda que isso por vezes represente uma agressão ao senso comum? Nas palavras de um dos inúmeros personagens do autor tocado por um momento de revelação, jamais compreendido em sua totalidade e ignorado pelos demais, “é necessário imaginação para formar uma noção do belo, e mais ainda para descobrir o ideal numa forma estranha (*unfamiliar*)” (CONRAD, 1997, p. 98). Em suma, o desconhecido (*unfamiliar*) pode se apresentar como uma forma de difícil identificação, porém, ao mesmo tempo, é capaz de nos dar acesso “à qualidade que realmente importa entre os aspectos instáveis da natureza e sob a superfície cambiante da vida” (CONRAD, 1964, p. 62).

É precisamente essa tensão entre estranhamento e revelação que testemunhamos no conto de Conrad intitulado “The secret sharer”, publicado em 1910. Para o português, o texto já foi traduzido como “O cúmplice secreto” e “O parceiro secreto”; em ambos os casos, todavia, a tradução perde parte da polissemia que o título em inglês reserva, uma vez que “The secret sharer” pode significar, dependendo da palavra enfatizada, tanto uma cumplicidade oculta, secreta, quanto a presença de alguém que partilha segredos. Conforme J. Hillis Miller esclarece no ensaio “Conrad’s secret” (“O segredo de Conrad”) “se a ênfase recai sobre a palavra *sharer*, *secret* torna-se um adjetivo que modifica *sharer*; [...] se a ênfase recai sobre a

palavra *secret*, tanto *secret* quanto *sharer* passam a ser substantivos” (2001, p. 151). Seja como for, cabe assinalar que o conto se estrutura sobre o diálogo constante entre, de um lado, o secreto, o desconhecido, e, de outro, a partilha, a cumplicidade. Longe de qualquer vínculo opositivo, “The secret sharer” nos mostra que a cumplicidade só se dá de forma efetiva quando confrontada por algo secreto ou estranho que se nos apresenta em situação de risco. Em poucas palavras, este texto se propõe a investigar de que modo a relação entre cumplicidade e estranhamento opera no conto de Conrad a ponto de interferir no fluxo identitário do personagem principal.

“Uma visão estranha” (“An uncanny sight”)

Como característico em Conrad, “The secret sharer” nos coloca diante de um narrador em primeira pessoa, sem nome, que resgata um evento passado repleto de momentos epifânicos. Em linhas gerais, o conto relata a história de um jovem capitão desafiado a comandar um navio, também sem nome, cuja tripulação lhe era de todo desconhecida, muito embora composta de homens que já navegavam juntos há mais de dezoito meses. Conforme o próprio narrador declara, “minha posição era a de único estranho a bordo. [...] O que mais me afligia, porém, era não conhecer o navio; e, se é preciso dizer toda a verdade, não conhecia muito a mim mesmo” (2007, p. 119).²

Como podemos observar, o jovem capitão encontra-se numa situação em que o sentimento de estranhamento, de não pertencimento, acumula-se significativamente em decorrência de um duplo desconhecimento: além de não conhecer o navio ou sua tripulação, ele atesta incerteza acerca de si mesmo, alçando sua reflexão a um plano, por assim dizer, metafísico. De acordo com John G. Peters (2006), “The secret sharer” pode ser lido, pois, “como um estudo psicológico da luta de um jovem capitão sem nome para mostrar-se digno do comando do navio. Mais que isso, contudo, a história é uma investigação do processo por meio do qual busca-se o conhecimento de si” (p. 95).

De modo paradoxal, esse conhecimento de si parece tornar-se possibilidade real justamente com a chegada de mais um estranho ao navio, alguém dessa vez ignorado não só pelo capitão, mas também pelos demais tripulantes. Em sua primeira noite a bordo, tomado de dúvidas acerca da

precisão de seus comandos, o jovem capitão depara-se com a figura de um naufrago aparentemente emergido do fundo do mar – “era, com certeza, a terra mais próxima do navio” (p. 123). Desde o encontro inicial, momento em que o capitão decide abrigar o naufrago no navio, o impacto que a segurança do segundo exerce sobre as incertezas do primeiro mostra-se evidente: “a voz era calma e decidida. Uma boa voz. O autocontrole daquele homem de alguma forma havia induzido um estado correspondente em mim” (p. 124). Com efeito, se a identidade do narrador permanece velada, é com firmeza que o naufrago, antes mesmo de adentrar o navio, anuncia o seu nome: “Meu nome é Leggatt” (p. 124). Tão logo o capitão aceita hospedá-lo no navio, um clima de ilegalidade instala-se em seu discurso, pois tal decisão significa, é claro, expor os demais tripulantes ao estrangeirismo que Leggatt também representa: “A porta do contramestre estava entreaberta, mas a escuridão interna estava em absoluto silêncio. Ele também era jovem e podia dormir como uma pedra. Restava o camareiro, mas ele provavelmente não acordaria antes de ser chamado” (p. 124). No entanto, a necessidade de ocultar o novo passageiro não acentua sua sensação de não pertencimento; pelo contrário, diante de alguém que se apresenta também como um intruso, suas dúvidas iniciais passam a ser gradativamente substituídas pelos laços de uma cumplicidade velada: “Juntos caminhamos em silêncio, descalços [...]” (p. 125).

Segundo Gail Fraser, “‘The secret sharer’ dramatiza um paradoxo conradiano bastante familiar, pois a simpatia imediata do capitão pelo forada-lei conflita com a sua necessidade de conquistar a solidariedade dos demais membros da tripulação” (Citado em STAPE, 1996, p. 40). A rigor, ao abrigar Leggatt e, pode-se dizer, “trair” a confiança dos demais, o capitão estabelece uma relação de reciprocidade semelhante àquela que deseja para si ao assumir o comando do navio; não por acaso, a ideia de repetição, de duplicidade, atravessa a narrativa do início ao fim, de modo a enfatizar uma cumplicidade construída na estranheza, uma partilha que se pauta não na familiaridade, mas sim numa espécie de exílio comum aos dois: “Ele apelava para mim como se as nossas experiências fossem tão idênticas como as nossas roupas. [...] Não pensei em pedir detalhes e ele me contou a história por alto, em frases bruscas e desconexas. Eu não precisava de mais. Vi as coisas se passando como se fosse eu mesmo naquele outro pijama” (p. 126). A bem da verdade, o pijama concedido pelo capitão permite que Leggatt cubra sua nudez anterior, pois quando avistado pela

primeira vez, o naufrago se resume a um mero “corpo nu de um homem”, ou seja, um corpo desprovido de qualquer proteção, numa situação de exposição total que atua como um correlativo físico para a “nudez” do próprio capitão. A gratidão de Leggatt pela proteção que o jovem lhe oferece é declarada ao fim da narrativa: “‘É uma grande satisfação ter encontrado alguém que compreenda. Você parece estar aqui de propósito’. E no mesmo sussurro, como se nós dois sempre que falávamos tivéssemos de dizer coisas um ao outro que não fossem apropriadas para o mundo ouvir, ele acrescentou: ‘É maravilhoso’” (p. 153). Mas, afinal de contas, o que o capitão de fato entende? E o que seria tão difícil de entender?

“Um negócio feio” (*An ugly business*). É com essas palavras que Leggatt inicia o relato acerca das circunstâncias que o levaram a abandonar, ou melhor, a fugir de seu navio, o *Sephora*. Resumidamente, por meio de frases desconexas, o naufrago confessa ter assassinado um homem a bordo do *Sephora*, afirmando tratar-se de “uma dessas criaturas que estão simplesmente em ebulição o tempo todo, com uma espécie de perversidade obtusa. Pobres diabos que não mereciam viver. Ele não cumpria as suas obrigações e não deixava ninguém cumprir as suas” (p. 126). É em nome de um código dos mares, portanto, que Leggatt descumpra a lei e é julgado como assassino por seus pares. Uma vez condenado, lança-se às águas e, para simular um suicídio, amarra suas roupas a pedras e passa a nadar sem um rumo certo, até encontrar a luz de outro navio – “um ponto para onde nadar” (p. 132). Nesse sentido, afora abrigar secretamente um naufrago desconhecido dos outros tripulantes, o jovem capitão oferece abrigo, na verdade, a um assassino foragido do *Sephora* que justifica seu ato, até certo ponto banal, apelando a um código ético supostamente violado pelo objeto de sua agressão. Nas palavras de Peters, “quando o jovem capitão trava encontro com Leggatt, ele também se depara com um dilema moral. Ele deve determinar o grau da culpa de Leggatt e deve determinar sua própria responsabilidade em torno de Leggatt e da lei” (2006, p. 96).

Ora, a princípio, muito embora esteja diante de uma encruzilhada ética irreconciliável – de um lado, compactuar com o crime de Leggatt e ocultá-lo no navio; de outro, preservar a integridade da tripulação e abandonar o criminoso à sua sorte – o jovem capitão não parece em momento algum cogitar seguir a segunda hipótese. A rigor, o depoimento fragmentado e desconexo de Leggatt parece ser complementado novamente por uma identificação misteriosa, que apela muito mais a um estrangeirismo

partilhado que à crença de que o naufrago agiu corretamente a bordo do *Sephora*. Nesse sentido, é por meio de um julgamento outro, de leis outras e de um código ético também subjetivo, porém não menos ético, que o capitão aceita enfrentar o risco de receber Leggatt em seu navio. Tal como Hillis Miller expõe (2001),

“The secret sharer” mostra que lei e ordem, a justiça que valida o comando e a hierarquia, não podem ser mantidas por meio da simples reafirmação das regras e convenções que já estão sendo aplicadas e que assim permanecerão. A justiça deve ser periodicamente interrompida através de algum ato decisivo que reafirme a lei ao quebrá-la. Tal ato súbito ou perturbador sempre contém algo de violento, perigoso ou ilícito em si. (p. 165)

Há duas ocasiões particulares no conto em que vemos a identidade inicial do jovem capitão, hesitante e agitada, decisivamente afetada pela presença oculta de Leggatt, ou melhor, pela necessidade de manter essa presença afastada dos demais; em ambos os casos, como dito, a cumplicidade impõe certos riscos. Ao investigar o desaparecimento de Leggatt, o capitão do *Sephora*, Archbold, decide realizar uma visita ao outro navio para certificar-se de que ninguém havia dado asilo ao naufrago por ele procurado. Decidido a zelar por seu cúmplice secreto, o jovem capitão conduz o visitante a todos os compartimentos do navio, porém lançando mão de uma estratégia que, se por um lado, beira o cômico, por outro, caso identificada poderia comprometê-lo não só perante seus tripulantes e Archbold, mas também perante a mesma lei violada por Leggatt: “Como persistisse em seu murmúrio e eu quisesse que meu duplo ouvisse cada palavra, ocorreu-me de informá-lo que lamentava dizer que era ruim de ouvido” (p. 129). A bordo do navio, Archbold apresenta-se como representante da lei infringida tanto por Leggatt quanto pelo próprio capitão – este em sua cumplicidade radical –, e por isso o discurso da lei rapidamente se desfaz nos ouvidos de quem responde a uma legalidade estranha ao *Sephora*: “Eu estava tão ligado em pensamentos e impressões ao cúmplice secreto de minha cabine que senti como se eu, pessoalmente, estivesse sendo informado de que também eu não era o tipo que daria certo para imediato de um navio como o *Sephora*. Eu não tinha a menor dúvida disso” (p. 142).

Um segundo episódio que incide sobre a identidade do jovem capitão diz respeito à manobra que efetua para facilitar a fuga de Leggatt

sem que os demais tripulantes o percebam. Essa manobra, conduzir o navio a uma zona de perigo e aproximá-lo da terra firme, mais uma vez coloca em risco a vida de todos a bordo: “Depois, silêncio de novo, com a sombra imponente deslizando para mais perto, erguendo-se cada vez mais alta, sem uma luz, sem um som. O silêncio no navio era tal que ele bem poderia ser uma barca dos mortos navegando lentamente sob o portal do Érebo” (p. 160). Inicialmente incrédulos quanto à capacidade do capitão de proceder com segurança sob tais circunstâncias – “Conseguiu, senhor. Sabia que ia dar numa coisa assim. Ele [o navio] não vai aguentar” (p. 161) –, os tripulantes passam gradualmente a confiar em sua forma pouco usual de conduzir o navio, e as dúvidas primeiras são substituídas pelo reconhecimento de uma habilidade até então silenciada. Conforme Peters assinala (2006), “o resultado é que tanto ele quanto sua tripulação o reconhecem como capitão e capaz de desempenhar tal papel. Consequentemente, graças à sua experiência com Leggatt, enquanto o jovem capitão apresentava-se inseguro de si no início da história, ao fim ele conquista um conhecimento maior de si e de suas habilidades” (p. 96). Finalizada a história, há uma questão, no entanto, que permanece aberta e deve ser enfrentada: afinal de contas, o que Leggatt comunica ao jovem capitão que aciona um processo de transformação tão radical? Aliás, como se dá essa comunicação?

Excesso e pobreza (“Uma comunicação misteriosa”)

Ao aproximar as obras de Nietzsche e Conrad, Edward Said (2003) observa que, dentre as características comuns aos dois escritores, destaca-se uma espécie de paradoxo linguístico em que a fala se mostra, ao mesmo tempo, excessiva e insuficiente: “Esse difícil paradoxo [...] está muito perto do âmago da obra de Nietzsche e acredito que desempenha um papel considerável no tratamento da linguagem e da técnica narrativa de Conrad. Essa visão da linguagem como perspectiva, interpretação, pobreza e excesso é a primeira das maneiras de unir Conrad e Nietzsche” (p. 22). Em outras palavras, Conrad posiciona seus narradores diante de acontecimentos repletos de um conteúdo que deve ser apreendido e descrito em sua totalidade – e por isso o emprego de uma linguagem singular –, porém a tentativa de fazê-lo mostra-se de saída fadada ao fracasso, haja vista a

complexidade desse conteúdo a ser revelado. Segundo Said, “o virtuosismo da linguagem de Conrad, mesmo quando ela parece ofensiva aos críticos por seu espalhar-se desordenado e seu vazio retórico, traz consigo indicações eloquentes de que a linguagem não é suficiente” (p. 25). Em suma, paralelamente à necessidade de recontar determinado episódio, a princípio revelador, há uma linguagem que nos faz falhar e que condena o relato a uma imprecisão fundamental.

Ora, essa insuficiência linguística não seria também uma das principais tensões que podemos observar em *Heart of Darkness* [O coração das trevas], datado de 1899? Para Peter Brooks, por exemplo, o livro “ocupa-se da tentativa de recuperar a história de uma pessoa a partir da narrativa de outra, dentro de um contexto que complica ainda mais as relações entre atores, narradores e ouvintes” (Citado em GOONETILLEKE, 2007, p. 114). Como se sabe, o livro concentra-se no relato de Charlie Marlow acerca da viagem que realiza ao Congo Belga. Marlow, contudo, não é o narrador principal da história; mais uma vez, esta é narrada por um personagem sem nome que reproduz os eventos tal como Marlow os apresenta, colocando-se, pois, como um filtro segundo para os acontecimentos em si. Como se não bastasse, Marlow, por sua vez, inicia a narrativa a fim de resgatar – ou de reinterpretar – um instante de epifania decorrente do contato com as palavras finais de um terceiro personagem, Mr. Kurtz, em seu leito de morte: “O horror! O horror!” (“*The horror! The horror!*”). Embora *Heart of Darkness* se ocupe dos resultados devastadores da empresa colonial no Congo Belga, em momento algum a narrativa veicula um significado absoluto para aquele que parece ser o seu ponto de chegada, ou seja, a referência final do “horror” anunciado por Kurtz, ouvido por Marlow, exposto ao narrador que, por sua vez, o reproduz ao leitor.

Tal como Said (2003) conclui, “narradores conradianos como Marlow estão sempre lembrando seus leitores de que aquilo que está sendo dito jamais consegue captar a verdadeira essência da ação que ocorreu” (p. 22). O acúmulo de filtros narrativos projeta diferentes perspectivas à história, porém nos afasta de um significado claro em torno dos eventos narrados, uma vez que recebemos as informações por meio de paráfrases que inevitavelmente obscurecem uma suposta mensagem. Não raro encontramos em Conrad – ou melhor, nos narradores de Conrad –, a sugestão de que a linguagem dificulta o entendimento, ou seja, de que a tentativa de estabelecer

a comunicação com o leitor – ou com os demais personagens – dá-se *apesar* da linguagem, *apesar* do uso de palavras. Conforme o próprio autor formula em prefácio ao livro *The Nigger of the “Narcissus”* (O negro do “Narciso”) (1897), a que a crítica alude constantemente, “é somente através de um cuidado contínuo e nunca desencorajado para com a forma e o tom das frases [...] que a luz de uma sugestividade mágica pode ser acionada, por um instante fugaz, por sobre a superfície trivial das palavras: das velhas, antigas palavras, desgastadas, apagadas por anos de um uso negligente” (1964, p. 162). Esse cuidado que devolve certa magia às palavras só pode ser conquistado, então, por meio de uma escrita sinuosa que não recorra à linguagem em seu uso comum. É sobre essa proposta de fazer o leitor ver, e a difícil tarefa de consegui-lo, que Said (1975) tece o seguinte comentário:

Conrad e seu Marlow captam maravilhosamente a situação do escritor. Um homem *fala* a outros homens, em sua presença. O escritor declara a ambição de fazer com que o leitor veja. O assunto abordado toma tempo e muitas palavras: Jim [*Lord Jim*] e Kurtz não são objetos de visão mais claros do que o significado das palavras utilizadas para descrevê-los. Um registro impresso – um romance, um conto, algumas páginas – é o local desse paradoxo em que se escreve a fala e onde as palavras devem comemorar o que não foi, afinal de contas, dito. (p. 25)

Ainda no mesmo prefácio, Conrad declara que sua tarefa maior “[...] é, por meio do poder da palavra escrita, fazê-lo escutar, fazê-lo sentir – é, antes de mais nada, fazê-lo ver. Isso e nada mais, e isso é tudo” (1964, p. 162). A visão, nesse sentido, se sobressai ao uso das palavras, ou melhor, as palavras funcionam apenas como um veículo através do qual o escritor busca proporcionar ao leitor determinada visão que, paradoxalmente, devido ao uso das palavras não pode ser apreendida por completo. Ora, em “The secret sharer”, o impasse entre o desejo de narrar e a dificuldade de fazê-lo parece momentaneamente superado durante o encontro entre o jovem capitão e Leggatt, pois ali a palavra é interrompida para dar lugar a um silêncio esclarecedor: “Uma comunicação misteriosa já se estabelecera entre nós – em face daquele silencioso, obscurecido oceano tropical. Eu era jovem, também; jovem bastante para não fazer nenhum comentário” (p. 124). O primeiro contato entre Leggatt e o capitão é marcado, dessa forma, não por uma conversa imediata em torno dos eventos que conduziram o

náufrago àquela situação, mas sim por um silêncio mais comunicativo que as palavras, um silêncio que, diferentemente da própria atividade do narrador, possibilita o acesso à visão de que Conrad nos fala:

Seu sussurro estava ficando mais e mais fraco, e durante todo o tempo ele olhava fixamente pela vigia, onde não havia uma estrela à vista. Eu não o interrompi. Alguma coisa na sua narrativa, ou nele talvez, me impedia de comentar; uma espécie de sentimento, uma qualidade que não consigo nomear. E, quando ele parou, tudo o que achei foi um sussurro fútil [...]. (p. 132)

Nesse sentido, “The secret sharer” desdobra-se numa narrativa que, por um lado, retrata a comunicação silenciosa estabelecida de imediato entre dois indivíduos que pouco se conhecem, e, por outro, busca descrever a singularidade dessa comunicação, isto é, os motivos que fazem com que o capitão **veja** em Leggatt um objeto merecedor de cuidados que traz consigo certos perigos; nesse último caso, em sua tentativa de desnudar a natureza do encontro entre o jovem capitão e Leggatt, a empresa do narrador está fadada à imprecisão. Em poucas palavras, ao lado da plenitude de quem partilha a visão, há o tormento, a incompletude inevitável de quem deve descrevê-la. De acordo com Hillis Miller (2001), os eventos da história podem ser vistos como sinais diante dos quais o narrador demonstra, ao proceder à leitura: “(1) respeito pelo que é misterioso e, em última instância, talvez inexplicável, nesses sinais; (2) atenção rigorosa a esses sinais em todos os detalhes, em sua materialidade; (3) um processo de deslocamento pelo qual os sinais são, no ato de narrar, deslocados de uma forma ou de outra para outros sinais figurativos” (p. 50). Segue daí a “vagueza” poética da narrativa, além do “testemunho incompleto do narrador” (p. 153), a descrição que sempre se perde na metáfora, que nunca ultrapassa o campo da especulação: “A cabeça escura, sombreada, como a minha, pareceu fazer um aceno imperceptível por cima do cinzento espectral do meu pijama. Era, no meio da noite, como se eu estivesse diante do meu próprio reflexo nas profundezas de um espelho imenso e sombrio” (p. 125).

Em “The secret sharer”, o diálogo constante entre excesso e pobreza – identificação plena que contrasta não só com a falta de conhecimento em torno daquele que é repetidas vezes anunciado como um “duplo”, mas também com a dificuldade de descrever o próprio motivo

de tal identificação – confere à narrativa tom de mistério e incompletude por trás do qual, aparentemente, jaz um grande segredo – eis o que alimenta as inúmeras investigações críticas que se propõem a desvelar o significado final do conto. No entanto, se esse contato entre cumplicidade e estranhamento de fato ocorre, e se a comunicação se dá, também, entre a falta e o excesso, “The secret sharer” parece sugerir que aquilo que impulsiona as trocas entre o “eu” e o “outro” é, em suma, resultado de uma *visão* que não pode ser reproduzida num discurso coerente. Cumplicidade e estranhamento seriam, nesse caso, forças complementares e resultantes de uma visão que, nas palavras de outro narrador conradiano, dura “somente um momento – um momento de força, de aventura, de encantamento – de juventude! Um raio de sol sobre uma costa estranha, o tempo de lembrar, o tempo de suspirar e... adeus! A noite... Adeus!” (in BRAGA, 2004, p. 180). Nas linhas finais de “The secret sharer”, Leggatt deixa o capitão e seu navio num momento último de cumplicidade e silêncio: “Nossas mãos tateando se acharam, uniram-se um segundo num aperto firme e imóvel... Nenhuma palavra foi soprada por nenhum de nós quando elas se soltaram” (p. 159).

Considerações finais

Em suas reflexões literárias, Conrad por vezes situa o escritor como uma sorte de visionário que lança mão de palavras justamente para transmitir suas visões: “Eu havia me entregado à inatividade de um homem assombrado que se limita a procurar palavras para capturar suas visões” (CONRAD, 1964, p. 127). Embora apresentadas por meio de uma estrutura lógica, essas visões – que por serem verdadeiras atingem um grau de impessoalidade – provocam uma torção linguística que, paradoxalmente, transforma a narrativa num discurso composto muito mais de impressões que de reflexão. Para Conrad, contudo, “é melhor para o homem ser sensitivo do que reflexivo. Nada de humanamente grandioso – grandioso, quero dizer, que afete toda uma massa de pessoas – originou-se da reflexão” (p. 118). A potência dessa visão impessoal é tamanha que Conrad declara a necessidade de defendê-la mesmo quando esta contraria as expectativas da comunidade: “uma tarefa para a qual o destino talvez tenha convocado somente nossa consciência, provida de uma voz para testemunhar o milagre visível, o terror assombroso, a paixão infinita e a serenidade ilimitada; enfim,

para testemunhar a lei suprema e o mistério permanente do espetáculo sublime” (p. 143). Ou ainda:

Você jamais pode condenar um artista que persegue, não importa se de modo humilde ou imperfeito, uma proposta criativa. Nesse mundo interior onde seus pensamentos e emoções procuram a experiência de aventuras imaginadas, não há policiais, lei, pressão da circunstância ou medo da opinião para mantê-lo em seu lugar. Quem então dirá não às suas tentações, senão sua consciência. (p. 143)

“The secret sharer” pode ser lido como um desses momentos de visão que não podem ser recapturados *a posteriori* por meio de um discurso expositivo coerente. De todo modo, sabemos que essa visão resulta de um gesto de abandono, de uma entrega inequívoca a algo que se apresenta como maior. Em primeiro lugar, faz-se necessário abandonar uma posição de relativa segurança previamente ocupada, abandono este que ocorre quando o jovem capitão passa a atuar às margens da lei, ou seja, para abrigar Leggatt e chegar, de modo involuntário, ao momento epifânico resultante do contato com o outro, o capitão deve encontrar, nas palavras de Conrad antes citadas, a “[...] energia suprema de um ato de renúncia”. A renúncia de si – “libertar-se de si mesmo” – coloca-se como condição fundamental à conquista da visão de uma “verdade permanente”. Em segundo lugar, a visão demanda um contato com o outro em seu estrangeirismo, ou melhor, uma identificação, mesmo que parcial, com o que se apresenta como estranho (*unfamiliar*) tal como Antonio Candido formula acerca de “The secret sharer”, o homem pode escapar do desconhecimento “[...] em sortidas imprevistas, nas quais o Eu se sente Outro” (2006, p. 74).

De modo paradoxal, este “sentir-se Outro”, de que Candido nos fala, possibilita, inclusive, a resolução de uma crise psicológica ao promover um encontro “consigo mesmo”, por assim dizer. É nesse sentido que, passado o momento inicial em que se depara com Leggatt, o capitão vivencia uma conquista gradual do comando do navio, legitimando sua posição diante dos demais tripulantes. Em outras palavras, a chegada de Leggatt e a ilegalidade que se instala no navio exigem que o capitão enfim revele aos tripulantes suas potencialidades, até então veladas, por causa de um estrangeirismo evidenciado pela comunidade da qual não faz parte. Ao

sentir-se seguro de si, por meio do outro, o capitão atesta sua posição de líder e deixa transparecer a sintonia que se estabelece entre ele e o navio: “O navio já estava se metendo à bolina. E eu estava só com ele. Nada! Ninguém no mundo poderia se interpor agora entre nós, lançando uma sombra no caminho do conhecimento silencioso e da afeição muda, na perfeita comunhão de um marinheiro com seu primeiro comando” (p. 163). A despeito da nebulosidade do conto, esta parece ser uma hipótese plausível: “The secret sharer” sugere que o conhecimento de si só se concretiza – embora nunca de modo definitivo – num movimento dialético entre cumplicidade e estranhamento decorrente do contato com o outro.

Notas

¹ A tradução de todas as citações de obras em língua inglesa no original é de minha autoria.

² Todas as citações do conto, indicadas apenas pelo número das páginas entre parênteses, seguem a tradução de Celso M. Paciornik em: CONRAD, Joseph. *O coração das trevas e O cúmplice secreto*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

REFERÊNCIAS

BRAGA, R. (coord.). *Contos ingleses: os clássicos*. Apresentação e notas biográficas de Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

CANDIDO, A. *Tese e antítese*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CONRAD, J. *Joseph Conrad on Fiction*. Edited by Walter F. Wright. Lincoln: University of Nebraska Press, 1964.

_____. *O coração das trevas*. Seguido de *O cúmplice secreto*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. *Selected Short Stories*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1997.

GOONETILLEKE, D. C. R. A. (ed.). *Joseph Conrad's Heart of Darkness*. London and New York: Routledge, 2007.

MILLER, J. H. *Others*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001.

PETERS, J. G. *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*. New York: Cambridge University Press, 2006.

SAID, E. *Beginnings, Intention and Method*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1975.

_____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STAPE, J. H. *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

André Cechinel

Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professor do Curso de Letras e do Mestrado em Educação da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC).

Artigo recebido em 23 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 25 de outubro de 2013.