

Fernando de Lima Paulo

IMAGINANDO O INIMAGINÁVEL
Linguagem e religião em J. M. Coetzee

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Literatura Comparada, elaborada sob a orientação da Profa. Eliana Lourenço lima Reis.

Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Resumo

O escopo deste trabalho relaciona-se à percepção do registro religioso na obra do autor sul-africano J. M. Coetzee, tomando por base os seus três primeiros romances. A função desse registro, no âmbito da ficção do escritor, teria a ver com a idéia de religião como *relēgō*, a palavra latina para o cuidado, que acho pode se traduzir como um exame cuidadoso acerca das possibilidades da linguagem, como também uma possível saída, em face da crise de representação no chamado momento pós-moderno. Coetzee utiliza-se da ficção como um modo de pensar e, assim, efetua uma investigação do próprio *medium* da escrita através de uma atitude auto-reflexiva, chamando atenção para os discursos hegemônicos e das relações de poder deles advindas. Esta prática é perceptível nos romances *Dusklands* e *In the Heart of the Country*, que se mostram reflexões não somente sobre textos ideologicamente motivados, mas também sobre as subjetividades que se formam no âmbito desses discursos. Nessa dinâmica, a linguagem volta-se sobre si mesma, gerando o perigo de infinitude e, com isso, o vazio da significação sempre deferida. Como resultado, o escritor elabora estratégias (a paródia, por exemplo) que tentam driblar essa possibilidade ao imaginar maneiras de expressar o desejo de reciprocidade em relação à alteridade, ou seja, ao elemento obliterado, emudecido, marginalizado dos discursos do poder. Desta forma, já se esboça nessas obras um apelo ao registro religioso, quer seja através da alusão ao mito, quer seja através de narradores ensandecidos ou em auto-engano. Com isso, as operações discursivas nos livros apontam para um imperativo: imaginar uma maneira em que a escrita possa efetuar um jogo (*play*) de rearranjo de regras e convenções e, por esse meio, abordar o “inimaginável”, ou seja, o sofrimento, a justiça e a solidariedade – o intraduzível na linguagem. A consolidação desse processo provoca em *Waiting for Barbarians*, o terceiro romance de Coetzee, uma opção por um realismo “reconstituído”, longe dos arroubos metaficcionais que o antecederam e que se contrapõe à infinitude da auto-reflexão quando faz uso da alegoria e, por meio dela, torna possível o processo kenótico de esvaziamento dos discursos do poder e a construção de algum tipo de relacionamento com o outro; esse relacionamento denomino *caritas*.

Palavras-chaves: **linguagem, colonialismo, religião, kenosis, caritas.**

Abstract

The objective of this thesis relates to the perception of the religious register in the work of the South African writer J. M. Coetzee, having as source his first three novels. The function of this register in Coetzee's fiction has to do with the idea of religion as *relēgō*, the Latin Word for *care*, which I think can translate a careful exam about the possibilities in language in face of the crisis of representation in the so called post-modern moment, as well as a search for alternatives to its impasses. Coetzee uses fiction as a way of thinking, and therefore carries out at first an investigation of the linguistic medium by means of a self-reflexive attitude in writing, calling attention to hegemonic discourses and the power relations that build themselves up on them. This practice is perceptible in novels such as *Dusklands* and *In the Heart of the Country*, which convert themselves not only into ideologically motivated narratives, but also into expression of the subjectivities built in those narratives. In this economy, as language doubles back on itself, it runs the risk of infinity, the void of signification always deferred. As a result, the writer comes up with strategies (parody, for instance) to overcome that possibility in order to imagine ways of expressing the desire for reciprocity in relation to alterity, that is, the element obliterated, muted, marginalized in the hegemonic discourses of power. Therefore, in Coetzee's first two novels one can have a glimpse of the religious register in the allusion to myth as well as in the sometimes insane monologue of their self-deceived narrators. As a result, the discursive choices in the novels point to an imperative: to imagine an address in which the play of writing can take place through the rearrangement of conventions and rules of the game, and by that means to approach the "unimaginable", that is, suffering, pain, justice, and reciprocity, the untranslatable in language. The consolidation of this process brings on in *Waiting for the Barbarians*, Coetzee's third novel, a choice for a "reconstituted" realism, different from the metafictional procedures and self-contained language present in his previous novels. Through that choice and the use of allegory, I detect in the novel a kenotic process, an emptying out of power discourses, being effected, which will culminate in a different form of relationship with alterity; I call this relationship *caritas*.

Key-words: **Language, power relations, religion, kenosis, and caritas.**

Agradecimentos

A Ednalva, pelo apoio, compreensão, carinho e, principalmente, pela mão amiga.

Às minhas filhas, pelo riso e pelo orgulho da paternidade.

A Eliana, pela calma, confiança e pela orientação segura.

Aos colegas que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a conclusão deste trabalho.

À CAPES, pelo apoio financeiro que me possibilitou conhecer esse país intrigante, a África do Sul.

I am not a herald of community or anything else, as you correctly recognize. I am someone who has intimations of freedom (as every chained prisoner has) and constructs representations— which are shadows themselves—of people slipping their chains and turning their faces to the light.

J. M. Coetzee, *Doubling the Point*

Abreviaturas utilizadas

- *À espera dos bárbaros* – EB
- *Age of Iron* – AI
- *Boyhood* – Bo
- *Disgrace* - Dis
- *Doubling the Point* – DP
- *Dusklands* – DL
- *Elizabeth Costello* – EC
- *In the Heart of the Country* – IHC
- *Life and Times of Michael K* – LTMK
- “The Novel Today” – NT
- *Vida e época de Michael K* – VEMK
- *Waiting for the Barbarians* – WB
- “What’s Realism?” - WR
- *Write Writing: on the Culture of Letters in South África* – WW
- *Youth* – Yo

Sumário

Introdução	9
1. Os africanos	13
2. “O holandês da cozinha”: o <i>Afrikaans</i>	21
3. A busca intelectual	23
4 O olhar incomum	28
5. Espectros de Erasmo	36
6. Reinventando rodas filosóficas	38
Capítulo I: As ficções do eu	44
1. A prática da escrita e o <i>religioso</i>	54
2. A estrutura	57
3. Meditações	62
Capítulo II: <i>Dusklands</i>	70
1. O “Projeto Vietnã” ou a razão louca	75
1.1. Descartes dilacerado	80
1.2. Dostoiévski revisitado.....	87
1.3. O mítico.....	90
2. “A narrativa de Jacobus Coetzee”	96
2.1. Hegel às avessas	107
2.2. A tradução e a traição	113
2.3. Walter Benjamin e a violência pura	118
Capítulo III: <i>In the Heart of the Country</i>.....	124
1. Coetzee e o <i>plaasroman</i>	126
2. A crítica de Attwell: Magda nos labirintos da história	136
3. A crítica de Dovey: Magda no Divã	143
4. O jogo: O rearranjo de convenções	146
5. O mistério do <i>Eu e Tu</i>	151
6. A poética do fracasso	156
7. A paródia	160
8. O profano e o sagrado	166
Capítulo IV: <i>Waiting for the Barbarians</i>	171
1. <i>Waiting for the Barbarians</i> e a questão da alegoria	179
2. A estratégia alegórica e o olhar melancólico	189
3. Um realismo reconstituído: atravessar até o outro lado	195
4. A alegoria suprema: o corpo em tortura	200
5. A barbárie interior	203
6. Imaginando a tortura em outros termos	207
7. O interregno e o <i>limen</i>	209
8. <i>kenosis</i>	214
9. <i>Caritas</i>	219
Conclusão: entre a fé e o ceticismo	226
Obras citadas	243

Introdução

A paisagem é um estado d'alma.
Henri Frédéric Amiel, *Diário de Amiel*

Wer den Dichter will verstehen,
muss in Dichters Land gehen
J. W. Goethe

John Maxwell Coetzee¹ é um escritor sul-africano relativamente desconhecido do leitor brasileiro, mesmo daquele cujo ofício se relaciona à literatura, a saber, os críticos ou a Academia. Por estas terras, porém, Coetzee mereceu alguma atenção, mais recentemente, ao ser agraciado com o Nobel de Literatura de 2003 e, talvez menos divulgado, por ter sido o único autor de língua inglesa a receber o prestigiado Booker Prize duas vezes com *Life and Times of Michael K (Vida e época de Michael K)*, em 1983, e com o polêmico *Disgrace (Desonra)*, em 1999. Em ambos os casos, não compareceu à cerimônia de premiação. Até o momento, publicou doze romances, ganhadores de prêmios literários importantes, além de resenhas e ensaios críticos.

Nascido em 1940 na Cidade do Cabo, assim como os Vorster, os Malan, os Botha, sobrenomes cujos representantes mais ilustres se encontram direta ou indiretamente ligados ao infame e hoje legalmente extinto apartheid², é difícil haver algo mais reconhecidamente africâner³ do que o sobrenome Coetzee, nas suas diferentes grafias: Kotzee, Kotze ou Kotzé.

¹ Pronuncia-se *kutsia*.

² Hoje, sem dúvida, na África do Sul, o apartheid é considerado uma pecha entre os africâneres. É comum ouvi-los maldizerem a adoção do termo, que significa em *Afrikaans* “desenvolvimento em separado”. Uma senhora africâner octagenária, com quem tive a oportunidade de travar conhecimento, me confessou que os arquitetos do apartheid deveriam ser fuzilados porque, por causa deles, todo africâner era visto como racista.

³ Apesar de muitas serem utilizados como sinônimos, africâner é um termo politicamente mais genérico e unificador, cunhado a partir dos anos 30 para designar os diversos grupos de bôeres descendentes dos primeiros colonizadores holandeses e franceses huguenotes. O termo bôer, que em holandês significa “fazendeiro”, traz

O autor não só parece ter consciência do peso da ancestralidade desse nome, mas também de que este traz consigo, além de uma história violenta, a cumplicidade de ser um branco na África, alguém cuja tez lhe assegurava, automaticamente, privilégios negados à maioria da população. Isso impinge ao indivíduo empírico J. M. Coetzee a mancha (*taint*) desse “pecado original” por ser, quer queira ou não, “na África do Sul, um representante da geração para quem o *apartheid* foi criado, a geração que mais se deveria beneficiar dele⁴” (Coetzee, “An exclusive interview”). E complementa:

Os brancos da África do Sul participaram, em diversos graus, ativa ou passivamente, num audacioso e bem elaborado plano contra a África. Os africanos, como um grupo que se autodefine, distinguiram-se no gerenciamento desse crime. Desta forma, emprestaram-lhe o seu nome. Vai levar bastante tempo até que tenham autoridade moral para retirar essa pecha. (*DP*, p. 342-343)

Esse dilema foi e continua sendo o de outros escritores brancos. Rian Malan, escritor e jornalista sul-africano, revela sua experiência pessoal de pertencer à “tribo branca” da África: “Todos tínhamos a consciência de que, não importando o quão desconhecidos fôssemos, nascêramos nesta imensa tragédia, e os detalhes mais insignificantes de nossas vidas se revestiam de uma grande dramaticidade” (Profile, 2003). Não é de se admirar, portanto, que o processo auto-reflexivo em Coetzee faça da África do Sul mais que um ambiente político e cultural: na verdade, o país produz um efeito, no escritor, similar à asfixia. “A África do Sul é como um albatroz em volta de seu pescoço. Quer arrancá-lo, não importa como, para que então possa respirar” (*Yo*, p. 101), desabafa o autor em seu romance mais autobiográfico. Como Dostoiévski e sua Rússia, vasta, fantástica, terrível, a “África do Sul é uma ferida dentro dele” (*Yo*, p. 116) e esse estado da alma revela muito sobre as paisagens interiores exploradas nos romances de Coetzee.

consigo, no entanto, a história de lutas e as tradições dos *voortrekkers*, daqueles que, em busca da autodeterminação e contra o jugo inglês, desbravaram o interior da África do Sul, fundando suas repúblicas independentes.

⁴ Todas as traduções doravante serão de minha responsabilidade, exceto quando indicado o contrário.

Apesar disso, mesmo buscando um distanciamento moral desse crime contra a África, os livros de Coetzee não deixariam de repousar, segundo alguns, “nos sistemas cognitivos do Ocidente” (Parry, 1996, p. 39), sendo “romances de um homem que é ele próprio um colonizador, [...] não um colonizador que é um intelectual, mas um colonizador que não *deseja* ser um colonizador” (Watson, 1996, p. 20, grifo meu). O contágio pelo discurso do colonizador talvez não caiba a mim aqui refutar, porém talvez seja esse desejo alienado, resultante de uma investigação íntima, que esteja à procura de espaços “entre sistemas, mundos, ordens simbólicas” (Huggan; Watson, 1996, p. 1-2), tentando “definir, como em toda obra profundamente imaginativa, um lugar que talvez não exista, para o qual ainda não há uma definição reconhecível, mas que permanece, por tudo isso, uma necessidade humana indispensável”(1996, p. 4). Unindo tudo isso uma profunda seriedade, tão exaustiva que se torna um imperativo irrefutável.

É essa a opinião, por exemplo, do poeta, crítico e ficcionista sul-africano Lionel Abrahams, morto em 2005, que acrescentou, no documentário *J.M. Coetzee: Passages*, a observação de que essa seriedade sem concessões de Coetzee não se ligaria somente a uma postura política, mas ensaiaria uma resposta, uma reação. Mas reação a quê? Como alguns críticos o fizeram, é possível dizer que os romances de Coetzee, pelas próprias circunstâncias de sua criação, formam uma resposta à História, com maiúscula, esse discurso que se pretende verdadeiro e objetivo, que busca uma coincidência entre objeto e representação. A ele Coetzee oporia sua ficção como um discurso rival e subversivo. Com razão, muitos vêm em Coetzee um escritor “obcecado com a história de uma forma não comparável a qualquer outro escritor na África do Sul” (Huggan; Watson, 1996, p. 21). Se a História se constrói, desta forma, como verdade supostamente objetiva, assim o é por força de uma imposição do significado às coisas e, portanto, jamais pode encobrir o fato de ser uma construção da linguagem, condicionada por relações espaço-temporais de poder. Nessa linha de raciocínio pós-colonial,

seus romances se ofereceriam como denunciadores desse *status* de verdade privilegiada. Além disso, eles exporiam a história como um excesso esquivo de outras *histórias*, obstruídas, fragmentadas, mas que, por seu rastro no discurso dos vencedores, permaneceriam como uma força latente, uma sombra a atormentar a consciência. Há, porém, outra coisa igualmente angustiante: a culpa ancestral. Em *Youth*, Coetzee diz de si mesmo:

[E]le deve ser um tolo, que necessita de proteção, se imagina que pode se virar à base de um olhar sincero e comportamento honrado [com os negros e mestiços] quando o solo sob seus pés está encharcado de sangue e as profundezas mais anacrônicas da história retinem com berros de ira. (*Yo*, p. 17)

A culpa certamente deixa seu rastro de fel na exploração íntima e coletiva da verdade ocluída e provoca um auto-exame exacerbado que visa esquadrinhar *ad nauseam* a questão da autoridade do sujeito-que-escreve. Desta forma, nos romances, as subjetividades articuladas se vêem constantemente postas em dúvida, num gesto que antecipa os movimentos dos desejos mais obscuros do sujeito, questionando-os, colocando-os contra a parede. Talvez seja por isso, por essa seriedade sem concessões, que Coetzee se sintia pouco à vontade com figura pública do autor de sucesso, um dos rótulos fáceis da indústria de celebridades. Na publicação de *Dusklands*, quando ainda era um desconhecido professor da UCT (University of Cape Town), ao ser solicitado pelo editor da Ravan Press, Peter Randall, a lhe fornecer um resumo biográfico para compor a contracapa do livro, em carta, Coetzee lhe responde:

Não estou bem certo quanto a fornecer o tipo de informação pessoal que o senhor me sugere, não porque eu seja totalmente contra uma curiosidade desprezível, nem porque ache irrelevantes, para sua obra, os detalhes da formação de um escritor (são e não são), mas eu não ficaria à vontade com sua sugestão de que me acomode numa identidade específica. Algumas palavras sobre minha formação escolar, por exemplo, me fariam partícipe nesse jogo sul-africano, de origem inglesa, de caracterização social e poderiam mesmo ser lidas como uma cortesia àqueles monstros de sadismo que decidiram sobre minha vida durante onze anos. Quanto à minha família, sou um dos 10.000 Coetzees, e o que há mais a ser dito sobre eles a não ser que Jacobus Coetzee gerou a todos. (Carta, 17.01.1974)

1. Os africâneres.

Não fornecendo a informação biográfica esperada, o que Coetzee deseja evitar? O papel de ser um escritor africâner de língua inglesa, um apóstata da tribo? Possivelmente. O que haveria de tão negativo nesse legado para produzir essa sensação de destino inescapável, de ser um dos “10.000 Coetzees”? Sabe-se que a personagem histórica Jacobus Coetzee é, ao contrário do que diz o escritor, também um descendente dos holandeses e franceses huguenotes que aportaram no sul da África na segunda metade do século XVII. Os bôeres, como eram chamados (“fazendeiros” em holandês), deram origem, ao longo de mais de 300 anos de experiência africana, ao que veio a ser conhecido como os africâneres, a “tribo branca da África, arrogantes, xenófobos e ‘cheios de sangue’, como dizem os zulus dos seus tiranos” (Malan, 1989, p. 25).

É importante lembrar que, apesar de dois portugueses (Bartolomeu Dias e Vasco da Gama) terem circunavegado o Cabo das Tormentas (posterior Cabo da Boa Esperança) em 1488 e 1497, e de um outro português, Bernardo d’Almeida, ter sido morto pelos nativos da região, somente em 1652 é que se estabeleceu o primeiro assentamento, por uma nação europeia, naquela ponta da África. Com a chegada da expedição do médico Jan van Riebeeck, a Companhia Holandesa das Índias Orientais pretendia, tão-somente, estabelecer um posto de abastecimento para as embarcações vindas da Holanda em sua longa jornada rumo às Índias. Para pôr em prática esse projeto, camponeses foram trazidos para suprir as naus de víveres. “Suas ordens eram para fazerem um jardim e plantarem espinafre e cebolas para a frota da Companhia. Dois acres, três, cinco no máximo: isso era tudo que era necessário” (Yo, p. 121).

Novamente, a Companhia desejava não desejava uma colônia, pelo menos não no sentido que o termo adquiriu em relação à América. No ideário de espanhóis, portugueses e ingleses, do outro lado do Atlântico, a palavra “colônia” representava um novo começo, a terra das oportunidades, o lugar da redenção. A América era a possibilidade de realização de

muitas das utopias originadas ainda no Renascimento, que apontavam para a jornada do homem em busca de libertação e de autoconhecimento (*WW*, p. 2). Com natureza exuberante e intocada, com povos que, por sua cultura, hábitos e disposição, tornavam factível o mito do homem em seu estado de inocência, tudo na América ia de encontro à percepção de que a Europa era uma terra decaída, palco de lutas fratricidas, guerras religiosas, de fome e peste. Se a Europa virara as costas para Deus, a América era uma nova oportunidade, um novo Éden.

A África, por outro lado, jamais se convertera numa alternativa de Éden; no máximo o continente representava uma extensão pouco atraente do já conhecido, ou seja, da velha Europa. Como observa Coetzee, “o Cabo pertencia não ao Novo Mundo, mas à extremidade mais longínqua do Velho: era a Lapônia do sul, habitada por nativos cujo estilo de vida ocasionava curiosidade ou repulsa, mas nunca admiração” (*WW*, p. 2). Em outras palavras, o Cabo “nunca pleiteou ser um paraíso terrestre, muito menos – como o fizeram as colônias dos puritanos na América do Norte – aspirava a ser a cidade na colina, servindo como exemplo de uma verdadeira transformação espiritual à Europa” (*WW*, p. 2-3).

Ao contrário, o sul da África representou, para os europeus que lá se aventuravam, apenas um território inóspito, habitado por tribos bosquímanas. Os San e os Khoi se espalhavam ao noroeste e na área central do território e viviam na idade da pedra, não conheciam a agricultura e, da caça e da coleta, tiravam a maior parte de seu sustento. Possuíam rebanhos de gado e eram hábeis em seu manejo, sobrevivendo à aridez semidesértica do Karoo, um lugar de solo árido e vegetação rasteira, de calores sufocantes no verão e frios extremados no inverno.

Para o visitante, o Karoo – que significa “lugar da sede” numa das línguas nativas – se mostra uma paisagem quase lunar, ocupando dois terços da província do Cabo e, por questões históricas, sempre marcou forte presença no ideário africâner. Coetzee, por exemplo, passou boa parte de sua infância em Worcester, um *dorp* (cidadezinha) na fronteira do grande

deserto. Esse detalhe autobiográfico, descrito em seu romance autobiográfico *Boyhood* (1997), com o distanciamento da terceira pessoa, nos revela essa experiência de viver nos limites, na margem de algo. Com suas casas de jardins bem cuidados, em Worcester o visitante pode, por um momento, se imaginar no subúrbio de qualquer cidade dos EUA ou da Europa. É uma ilha, ou melhor, um território ocupado, mas a África, como percebe Coetzee, está sempre pronta a relembrar os de além-mar esse fato. Em *Boyhood*, o autor descreve:

Toda a vez que o vento sopra, uma poeira fina e ocre entra por baixo das portas, penetra pelas frestas nas molduras das janelas; sob o beiral, pelos encaixes do telhado. Após um dia inteiro de ventania, centímetros de poeira se acumulam contra a parede da fachada. (*Bo*, p. 2)

Em outros romances, o Karoo se transforma no cenário psicológico de imensidão e silêncio, onde personagens como a solteirona Magda de *In the Heart of the Country* ou o mestiço Michael K de *Life and Times of Michael K*, por exemplo, vão enlouquecer ou se perder. Sobre essa relação entre paisagem e o estado de ânimo (ou de *anima*) em Coetzee, o escritor sul-africano André Brink observa com acuidade:

Crescendo numa região do país onde não se pode deixar de ter consciência do sentido de espaço, da imensidão do espaço vazio, há de se estabelecer uma posição através de um de radar interior, por assim dizer, para descobrir onde se está e, portanto, o que se é e entender sua pequenez infinita em relação ao espaço em sua volta. Isso está diretamente relacionado, na obra de Coetzee, à paisagem do deserto, que se pode encontrar em tudo que ele escreveu. (Profile, 2003)



Fig. 1 - O Karoo (foto de minha autoria)

Essa imensidão desértica se manteve por algum tempo inexplorada, a não ser pelas fazendas em torno dos povoados que foram sendo fundados. O “jardim” do Cabo permaneceu restrito às muralhas do assentamento inicial. Contatos com os nativos não eram permitidos sem a prévia autorização dos administradores da Companhia, para que se evitassem conflitos e que as hordas de bárbaros, cuja aparência e costumes causavam tanto horror aos primeiros colonos, não lhes viessem bater aos portões. De qualquer maneira, houve, em algum momento, a necessidade de mão-de-obra e nada mais natural à época do que se recorrer à escravidão. Para isso, escravos foram importados de outras partes da África e da Ásia; outros saíram dentre os bosquímanos. Estes faziam o trabalho braçal da colônia, deixando para a minoria branca a ociosidade cidadina.

Enquanto nas Américas ocorria a imigração maciça de europeus, na África do Sul a população branca obtinha um lento crescimento natural. No final do século XVIII, por exemplo, os brancos da colônia do Cabo somavam aproximadamente 15.000 almas, a maioria descendente dos primeiros colonos que lá aportaram. Estes, porém, já falavam da África como sua terra natal e se autodenominavam *Afrikaners* em o *Afrikaans*, um holandês que se desviara tanto da norma culta que se transformara numa outra língua, ininteligível para os falantes do holandês padrão (Encyclopaedia, v. 27, p. 645-647).

Ao trazer os nativos para a escravidão, os brancos viam nisso uma possibilidade de evangelização, mas a aceitação da palavra de Deus por eles seria obra da graça divina, na qual não teriam interferência. No entanto, se os desígnios do Altíssimo eram misteriosos para com os da terra, cabia aos colonos cumprirem sua parte na aliança e perseverarem na fé como os escolhidos de Deus, cuja missão era explorar e frutificar numa terra inóspita, e o reino de Deus cresceria em influência enquanto isso fosse mantido pelas gerações futuras. Mas, no continente negro, o perigo da degeneração rondava os brancos que se afastavam cada vez mais da colônia do Cabo. Por causa de seus rebanhos, muitos acabavam por adotar um estilo

de vida parecido com o dos bosquímanos. Em *Dusklands*, o primeiro romance de Coetzee, a personagem de Jacobus Coetzee se queixa:

Seguimos o modo de vida deles, tangendo o gado por aí, enquanto eles adotam o nosso. Jogam fora suas peles e se vestem como nós. Se ainda cheiram como hotentotes, alguns de nós também: passando o inverno em tendas no Roggeveld; os dias tão frios que não dá para sair de perto da fogueira, a água congelada no barril; nada pra comer senão bolachas e carne de carneiro, e logo se leva consigo o cheiro de hotentote: gordura de ovelha e fumaça de arbusto. (*DL*, p. 57)

Coetzee cita em *White Writing* que, “com freqüência, os visitantes [estrangeiros] da colônia advertiam que, sem nenhum incentivo à economia estagnada do interior, os colonos estavam decaindo no estado de brutalidade e preguiça dos hotentotes⁵” (*WW*, p. 3). Em consequência, se o mito do novo Éden não era possível na África, um outro mito, tão poderoso quanto aquele, tomou seu lugar: o de que o continente era um anti-Éden, um lugar “dominado pela serpente, onde o deserto se enraizava uma vez mais no coração dos homens” (*WW*, p. 3). Para que isso não ocorresse, caberia aos brancos se manterem puros na fé (e na raça) e protegerem o que Deus lhes havia concedido. Desta forma, pelas provações por que haviam passado, se viam como a tribo de Israel a vagar pelo deserto em busca da terra prometida. Essa peregrinação, entre os africâneres, ficou conhecida como a *Voortrek* ou a “Grande Jornada”.

Esclarecendo: depois da bancarrota da Companhia das Índias Orientais, em 1805, o Império Britânico invadiu e anexou a província do Cabo. Junto com uma maior liberalização do comércio e das relações trabalhistas, os ingleses, seguindo as idéias iluministas da época, traziam consigo idéias aparentemente menos cruéis em relação aos nativos e, portanto, os ingleses tinham os negros como “bons selvagens”, vindo, em 1835, a abolir a escravidão. Para escândalo dos africâneres, os nativos passaram a ter igualdade civil (pelos menos teoricamente) com os brancos.

⁵ Os hotentotes, assim como os Khoi ou San são uma outra designação para os bosquímanos.

Nesse mesmo ano, descontentes com o que acreditavam ser uma intromissão no seu modo de vida e uma afronta ao mandamento divino do direito sobre a terra e sobre os que nela habitavam, milhares de africâneres, com seus carroções de bois, iniciam a “Grande Jornada” rumo ao norte e leste, onde viriam a fundar as repúblicas boêres independentes do *Orange Free State* (Estado Livre de Orange) e a *Transvaal Republic* (República do Transvaal). A *Voortrek* se tornou um dos marcos na mitologia nacionalista africâner e, com ela, se pôde consolidar um ideário de solidariedade e de resistência cultural, não só em relação ao Império Britânico – a quem viam como um poder opressor, cruel e herético – mas também em relação ao meio inóspito, habitado por tribos ainda mais hostis que os bosquímanos da região do Cabo.

Com a *Voortrek*, portanto, se criou um nacionalismo em que o *volk* (povo) via a si mesmo como uma tribo, ou seja, um grupo a que “você só pode pertencer se falar uma certa língua (desde o nascimento), tiver uma certa ancestralidade, guardar um certo conjunto de crenças religiosas, observar determinadas práticas culturais e seguir uma certa linha política” (Coetzee, “The White Tribe”, p. 490). É perceptível aí uma diferença do conceito de nacionalismo discutido, por exemplo, por Benedict Anderson em *Imagined Communities*, que resultaria do declínio da religião, da diversidade humana, do desenvolvimento do capitalismo e da imprensa. No nacionalismo africâner, a base religiosa é de vital importância, como Coetzee relata no final dos anos 80:

As igrejas calvinistas africâneres há muito pregam que a divisão da humanidade entre tipos étnicos faz parte da vontade de Deus e que deliberadamente confundir ou transgredir esses espaços delimitados por Ele é um ato de desobediência. Essa doutrina, cuja base nas Escrituras é excessivamente fraca, tem sido objeto de ataques devastadores pelos teólogos do mundo. (“The White Tribe”, p. 491)

Na jornada em busca da sua terra prometida, a leste os bôeres se chocaram com os xhosas e, ao norte, com zulus. Com estes, deu-se um outro episódio definidor do espírito de

luta africâner: a batalha do rio Blood, em 1836, quando uns 500 bôeres, protegidos somente por um círculo formado por seus carroções, enfrentaram milhares de zulus e obtiveram uma vitória literalmente esmagadora. Até para escritores extremamente críticos do apartheid e do filistinismo de sua “tribo”, como Rian Malan, o momento é descrito com inegável emoção, apesar de certa ironia:

Na véspera [da batalha], colocaram as mãos sobre a Bíblia e fizeram um pacto com Jeová: se Ele lhes desse a vitória contra os pagãos, eles se manteriam eternamente fiéis aos seus ensinamentos. Um Malan estava lá – Jacob Jacobus Malan, [...] Quando o sol nasceu, em 16 de dezembro, ele se deparou com um espetáculo impressionante: fileiras e mais fileiras de guerreiros zulus de cócoras, em silêncio, esperando a névoa desaparecer. Duas horas depois o rio estava vermelho com o sangue negro e não era mais anônimo. Chamava-se agora rio Blood. Montanhas de zulus jaziam mortos no campo de batalha e nem um único bôer sucumbira. Sem dúvida, era um milagre, um sinal de que a vontade de Deus estava conosco. (1989, p. 12)

Em 1949, um ano após a vitória eleitoral do Partido Nacional, grupo político segregacionista e contrário à permanência da África do Sul na Commonwealth (Comunidade Britânica de Nações), inaugurou-se o *Voortrekkermonument* (Monumento ao *Voortrekker*⁶) por ocasião das comemorações dos cem anos da “Grande Jornada”. Localizado a 50 km de Pretória, a capital administrativa da África do Sul, sobre uma colina, a *Monument Hill*, o monumento se percebe, de longe, como um bloco de mármore e granito de gosto duvidoso. No prédio, além de objetos antigos, quadros e tapeçarias, encontra-se, nas paredes do salão principal, um alto relevo detalhando cenas edulcoradas dessa página da história africâner.

⁶Bôer que tomou parte na Grande Jornada (*Voortrek*).

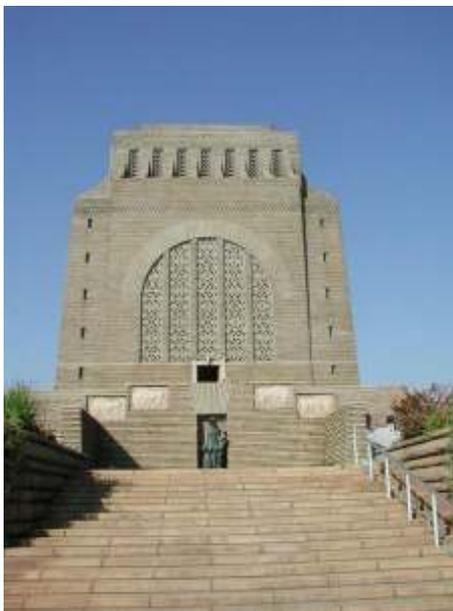


Fig.2 A fachada do monumento ao *voortrekker* (foto de minha autoria).



Fig. 3 – Detalhe da escultura central da fachada representando a mulher bôer como a guardiã da raça branca na África do Sul (foto de minha autoria).

Como acontece a qualquer chauvinismo nacionalista, ou seja, a atitude de inflar suas vitórias e minimizar ou se vitimizar nas derrotas, menos imponente que o *Voortrekkermonument* é o Museu da Guerra dos Bôeres (1899-1902). Situado em Bloemfontein, no *Vrystaat* (Estado Livre), uma das províncias da África do Sul, o museu guarda a memória desse embate entre o Império Britânico e os africâneres, cujas vítimas fatais montaram a 22.000 soldados ingleses, 7.000 guerrilheiros bôeres e 24.000 nativos. Apesar do número significativamente menor de mortos, os africâneres têm uma amarga memória do conflito, posto ter significado a submissão e posterior anexação de suas repúblicas ao Império Britânico. De qualquer maneira, a guerra se incorporou à mitologia da tribo como um episódio de luta contra um opressor estrangeiro.

Deve-se lembrar que com esse conflito também se estabeleceu uma outra analogia religiosa com os judeus: o primeiro holocausto, com a morte, por inanição e doenças, de aproximadamente 24.000 mulheres e crianças brancas nos campos de concentração (os

primeiros na história) implantados pelos ingleses com o intuito de diminuir a moral e quebrar o ânimo de luta dos africâneres. No entanto, o conflito não somente afetou a estes; para o próprio Império Britânico, a Guerra dos Bôeres foi uma espécie de Vietnã, demonstrando a barbárie de seus métodos e infligindo crescente inquietação moral aos súditos da coroa.



Fig. 4 - O Museu da Guerra dos Bôeres

Fonte: <http://www.anglo-boer.co.za/intro/>



Fig. 5 - Três gerações de guerrilheiros bôeres lutando contra os ingleses

Fonte:
<http://www.militaryphotos.net/forums/showthread.php?t=43578>



Fig. 6 - Criança bôer com desnutrição crônica num dos campos de concentração implantados pelos ingleses

Fonte:
<http://www.boer.co.za/boerwar/hellkamp.htm>

2. “O holandês da cozinha”: o *Afrikaans*

Se determinados monumentos assinalam o modo como regimes autoritários – seja na Alemanha Nazista, por quem muitos africâneres nutriam simpatia, seja na União Soviética, a cujo comunismo se opunham radicalmente – buscam se eternizar materialmente através de uma simbologia ufanista, assim, a 55 km de Paarl, perto da cidade do Cabo, um outro monumento chama atenção por seu pináculo estranho, que se erige na interseção de parábolas de concreto e de elipses que se juntam e se desgarram: o *Taalmonument* (*taal* significa “língua”, portanto, trata-se de um monumento ao *Afrikaans*), inaugurado um ano antes do

massacre de Soweto, em 1976, cujo estopim fora, ironicamente, a obrigatoriedade do ensino desse idioma nas escolas negras.



Fig. 7 - O monumento à língua africâner.
Vista dos obeliscos representando a história do idioma.

Fonte:

http://en.wikipedia.org/wiki/Afrikaans_Language_Monument



Fig. 8 - O monumento à língua africâner onde se lê “Dit is Ons Erns”, “Está é Nossa Determinação”.

Fonte:

http://en.wikipedia.org/wiki/Afrikaans_Language_Monument

Esse dialeto do holandês seiscentista, com forte influência do inglês, alemão e malaio-português que, para a comunidade “inglesa” da África do Sul, não passa de um “kitchen Dutch” (holandês da cozinha), não é a língua dos romances de Coetzee como é a de outros escritores africâneres. André Brink, Breyten Breytenbach, Etienne Leroux, dentre outros, escreveram ou escrevem em *Afrikaans*, com traduções de seus livros para o inglês. Mesmo que a versão para esta língua se justifique por razões mercadológicas ao se pensar num público leitor muito maior, os escritores africâneres continuam a reafirmar a importância de sua língua, principalmente desde a geração dos *Sestigers* (literalmente “dos anos 60”) que tiveram uma profunda influência na literatura sul-africana.

Os *Sestigers* buscavam se reapossar, através de inovações formais e temáticas, de um idioma que fora apropriado politicamente pelo apartheid, apontando, de maneira corajosa, a natureza miscigenada da língua – isso numa época em que tal afirmação soava, aos ouvidos dos brancos, como uma verdadeira heresia. Ainda assim, os *Sestigers* ressaltavam a importância de o *Afrikaans*, apesar de sua evidente raiz européia, ser uma língua forjada na África. Para a ira dos mais conservadores e defensores da *Taal* e do apartheid, lingüisticamente o *Afrikaans* poderia ser descrito como um crioulo do holandês, tendo em vista as divergências e simplificações gramaticais e lexicais que ocorreram ao longo dos 300 anos de experiência africana. Vale lembrar que o primeiro jornal em *Afrikaans* foi publicado pela comunidade malaia e era escrito em caracteres árabes. Somente na segunda metade do século XIX, principalmente após a criação da *Genootskap vir Regte Afrikaners* (Sociedade dos Verdadeiros Africâneres), esse dialeto começou a ser visto como uma língua identificada com uma comunidade étnica, no caso os brancos, ainda que igual número de mestiços, os *Coloureds*, a tivessem como língua materna. De qualquer maneira, é do espírito *Sestiger* a expressão do orgulho e intuito de preservação desse legado. Diz Brink:

Eu certamente continuo a escrever em *Afrikaans* ao lado do inglês porque é uma tamanha alegria trabalhar numa língua que se formou dentro da realidade dessa parte sul da África. Ela expressa isso de forma direta, com entusiasmo e em diferentes matizes, e seria realmente uma pena se ela desaparecesse. (Brink, 2005)

3. A busca intelectual

Mas por que, então, a opção pelo inglês nos romances de Coetzee, já que ele é um africâner? Seria uma rejeição a uma herança que ficou indelevelmente associada a um legado histórico-cultural de crueldade com os nativos, de indolência no trabalho e de tradição

intelectual inferior à inglesa? Seria porque o inglês, na África do Sul, se tornou uma língua de resistência, principalmente entre os negros, ante a imposição do africâner? Ou seria ainda uma lembrança pessoal de uma época marcada pelo mais exacerbado nacionalismo bôer, quando as famílias que falavam inglês em casa, como os Coetzee, eram acusadas de ser *volksverraaiers*, ou seja, “traidores do povo”(DP, p. 393)?

Nisso há um pouco de verdade, mas creio que a palavra-chave, no caso, seja distanciamento. Para falar de si, para estruturar um discurso do eu que envolva tanto um diálogo com a paisagem quanto com a história da África do Sul, Coetzee talvez tenha escolhido um *medium* que funcionasse como a expressão de um estranhamento, de um não pertencimento, uma situação de ser, como bem afirma Christopher Hope, “um estrangeiro em sua própria terra” (Profile, 2003). Nas palavras de Coetzee:

Apesar de falar o inglês desde criança, eu não fui criado numa cultura que se possa denominar inglesa. O inglês na África do Sul é o que se pode chamar de uma língua profundamente entrincheirada. Neste sentido, eu sempre me relacionei com ela como um estrangeiro o faria, com a percepção da distância entre ele e a língua. Não se deve pensar numa insegurança lingüística: desde pequeno, sempre tive certeza que escrevia melhor em inglês que a maioria dos falantes. (Isso não é, na verdade, uma situação incomum. Erasmo, por exemplo, escrevia em latim tão bem quanto Cícero, e ele nunca ouviu, em sua vida, o latim falado por um nativo). (“Homage”, 1993)

A partir da discussão sobre o uso ou não do africâner e do inglês, pode se fazer uma ponte para a questão da linguagem e entender melhor as mudanças temáticas e formais nos três primeiros romances de Coetzee. Não que se busque aqui um movimento de causa/efeito em que cada evento biográfico – no caso, a relação conflituosa de Coetzee com o *Afrikaans* e com a África do Sul – corresponda a um resultado observável na escrita, ainda que isso seja uma tentação de qualquer análise crítica. Ao se delinearem determinados detalhes da biografia do autor, se quer aqui somente uma compreensão das circunstâncias da prática da escrita.

Espero que isso nos ajude a ler, da melhor maneira e com maior cuidado possível, os movimentos do “radar interior” do autor ao escrever.

Na Universidade da Cidade do Cabo, a UCT, Coetzee optou, não inicialmente pela literatura, mas pela matemática! Graduou-se com honras (o que lhe valeu uma bolsa da universidade para custear sua pós-graduação). O jovem Coetzee possuía pretensões literárias e queria ser “poeta”; daí a especialização em língua e literatura inglesas, como consta em seu diploma. O que se pode dizer dessa combinação de interesses no mínimo estranha? Talvez o prazer intelectual advindo da experiência do jogo (aqui no sentido mais lúdico e abrangente do termo) com regras, possibilidades e probabilidades, que tanto a prática da escrita, como a matemática pura, poderiam fornecer.

Numa entrevista, por exemplo, quando perguntado o porquê da graduação em matemática, Coetzee lhe responde, erasmianamente de maneira joco-séria: “por diversão. Me atraíam os prazeres que a matemática oferecia. Da mesma forma, se tivesse tomado conhecimento bem cedo do xadrez, me teria dedicado a ele”. E quais seriam as semelhanças entre esses conhecimentos?

O jogo [*play*]. A matemática é um tipo de jogo. Nunca fui muito interessado em suas aplicações, nas maneiras em que a matemática pode ser colocada para funcionar. O jogo é, para mim, uma das características mais definidoras do ser humano. Vem-me à mente um questionamento sobre a palavra “trabalho”. Quando as pessoas falam sobre trabalho, eu me pergunto: o que vai ser traído, sacrificado, em nome do trabalho? (“Voice em Trajectory”, 1997)

Deixando o provincianismo intelectual do seu torrão natal, Coetzee partiu, no início da década de 60, para onde os aspirantes a escritor das ex-colônias iam em busca de cosmopolitismo e reconhecimento: a Inglaterra. Em Londres, metrópole cultural do império, levou uma vida austera, sonhando em produzir poesia à maneira dos mestres do modernismo anglo-americano. Tratava-se de um interesse antigo, na verdade; assim, na sua dissertação de

mestrado, defendida na UCT em 1963, escolheu Ford Madox Ford, um autor inglês daquele período literário, e se debruçou sobre seu romance *The Good Soldier* (1915).

Contudo, foi nas ciências exatas que uma oportunidade de trabalho apareceu: um emprego na IBM inglesa. De 9 às 5, portanto, Coetzee trabalhava como programador para pesquisas balísticas; no restante do dia dedicava-se à leitura ou ia ao cinema. Nessas incursões intelectuais, viu filmes de Jean-Luc Godard e da *Nouvelle Vague* francesa, leu poetas russos então obscuros como Josef Brodsky e muitos poetas alemães (Rilke era seu predileto). Apesar disso, a escrita não se materializava. Pensou então que, se a inspiração não lhe ocorria, talvez a máquina pudesse lhe ser útil como processo de aprendizagem. Nas horas vagas do trabalho maçante de elaborar linhas de programação e picotar cartões, testou um programa para produzir poesia. Se as musas andavam arredias, quem sabe uma resposta não estivesse nessa junção entre a ciência e a linguagem – a lingüística – e na sua aplicação prática na escrita.

Lembra Coetzee:

Se ele [o jovem Coetzee] não pode, por enquanto, escrever uma poesia que venha do coração, se este não se encontra com o ânimo adequado para produzir sua própria poesia, será que ele poderia confeccionar pseudo-poemas feito de frases geradas por uma máquina e assim, através dos movimentos da escrita, reaprender a escrever? (*Yo*, p. 161)

Nessa linha, as promessas do estruturalismo de Chomsky e suas idéias sobre a estrutura profunda traçavam um caminho a seguir. Em 65, Coetzee conseguiu uma bolsa da Fulbright e partiu para os EUA. Na Universidade de Austin, Texas, lecionava e fazia sua pesquisa de doutorado. Lá, no acervo de manuscritos, descobriu um de Beckett, *Watt*. Como aconteceu na primeira tentativa de produção de poesia por meio do computador, os conhecimentos de lingüística e de literatura se uniram na sua tese de doutorado: uma análise estilística da ficção em inglês do escritor irlandês. Beckett, por sinal, reaparece nas preocupações intelectuais de Coetzee quando de seu retorno à África do Sul. Em 1973, já professor da UCT, Coetzee criou um programa de computador para leitura de *Sans* (1969), de

Beckett, através do qual conseguia identificar certas regras de construção textual: uma estrutura de repetições em que palavras observadas na primeira metade do livro ocorriam na outra metade numa ordem diferente. Na época, o projeto foi ridicularizado pelo *New York Times* como um mero pedantismo intelectual.

A influência das inovações formais efetuadas por Beckett, bem como as de autores canônicos do modernismo europeu – Franz Kafka, T. S. Eliot, Valdimir Nabokov, Ezra Pound – se por um lado atestam a pecha de Coetzee ser excessivamente eurocêntrico, por outro revelam que, no ambiente provinciano e repressivo da África do Sul daqueles anos, não havia muito, além de uma tradição de além-mar⁷, a que um jovem branco, com pretensões artísticas, pudesse recorrer. É o que afirma o próprio Coetzee:

Rilke e Musil, Pound e Faulkner, Ford e Beckett: devo reconhecer alguma paternidade sul-africana? A simples resposta é que em 1960 não havia nenhum escritor sul-africano, romancista ou poeta, a quem pudesse recorrer em busca de um direcionamento vital e importante de como reagir, de como sentir e, portanto, de como escrever a respeito de minha terra natal. (“Homage”, 1993)

No entanto, quando se consideram as características de cada um desses precursores, se assim se pode chamá-los, vê-se, ainda que de maneira não muito explícita, uma identificação, por parte Coetzee, com circunstâncias (pessoais, políticas, históricas) desses autores. Beckett, por exemplo, era irlandês e se valeu tanto do francês (*Esperando Godot*, por exemplo, em sua primeira versão) quanto do inglês para explorar os percalços da linguagem como veículo de significação. Além disso, seus escritos revelam um imenso cabedal intelectual, registrando uma miríade de referências às mais diversas fontes literárias, filosóficas e religiosas. Franz Kafka, por sua vez, traz à tona a figura do *outsider*, um judeu tcheco, vivendo na Praga do Império Austro-húngaro, escrevendo em alemão suas fábulas de pesadelo e nelas explorando as distorções psicológicas provocadas pelo autoritarismo individual ou coletivo.

⁷ Ver o artigo de Stephen Watson “Colonialism and the Novels of J. M. Coetzee”.

4. O olhar incomum

A influência de expoentes do modernismo certamente reflete-se no estilo e temática na ficção de Coetzee, mas existe uma outra faceta do autor que já se deu a perceber nas passagens citadas em *White Writing*: a agudeza do olhar crítico sempre a buscar abordagens incomuns para problemas ou questões bastante usuais. Por isso, faz-se necessário mencionar aqui um exemplo de sua não-ficção: *Giving Offense: Essays on Censorship* (Ofender: ensaios sobre a censura), em que examina a sorte de diversos escritores em face das restrições políticas às suas obras em seus países. Longe de ser um libelo contra a censura disfarçado de crítica, o trabalho se mostra sugestivo pelo fato de Coetzee perceber, em alguns autores suspeitos aos olhos do estado, um discurso contaminado por uma violência similar à do censor, a exemplo do russo Alexandre Soljenítsin, o autor de *Arquipélago Gulag*, em suas invectivas contra a tirania estalinista. “Tendo sido, com certeza, instruído no ódio ao estalinismo [...] sem o perceber, Soljenítsin também absorveu o [seu] veneno” (Vladimir Lakshin citado em *GO*, p. 137). Não somente isso, Coetzee detecta uma espécie de contágio: a censura transforma o escritor num escravo da constante e excessiva preocupação em burlá-la, como se aquela tivesse triunfado ao gerar uma escrita em grilhões, atormentada pela constante ameaça de perseguição. O escritor escreve para os olhos do censor, seu *alter ego* (*GO*, p.36), e, com isso, um parasita moral se instala, “trazendo com ele humilhação, auto-repulsão e vergonha” (*GO*, p. 10). Dessa contaminação, ele próprio, Coetzee, não estaria livre:

Nem eu, quanto escritor, estou isento. Por uma insistente fraseologia, por uma veemência, por uma exigência de atenção às minúcias do estilo, por uma excessiva releitura e reescrita, detecto, na minha própria linguagem, a mesma patologia que discuto aqui. Tendo experimentado o auge da censura na África do Sul, visto suas conseqüências, não somente na carreira de colegas escritores, mas no discurso público em geral, e percebido dentro de mim alguns de seus efeitos mais secretos e vergonhosos, tenho toda a razão para suspeitar que o que quer que tenha afetado [o escritor cubano Reginaldo] Arenas ou [o grego George] Manganis ou [o iugoslavo Danilo] Kis, real ou ilusória, me contaminou também. (*GO*, p. 37)

Diz-nos o pensador francês René Girard em seu livro *Violence and the Sacred* (*A violência e o sagrado*): “A contaminação [pela violência] é uma coisa terrível, e somente aqueles que estão contaminados se iriam expor voluntariamente a ela” (1986, p. 28). As distorções psicológicas e morais, sob um estado repressivo, ficam mais evidentes quando um texto supostamente subversivo incorpora, de maneira mimética, os procedimentos (e a violência) do discurso contra o qual volta sua bÍlis, acabando por se tornar um duplo rival, o gêmeo inimigo de que fala René Girard. Sustentando a minha a tese principal, é sugestivo que Coetzee se utilize de Girard em *Giving Offense*, mais precisamente na seção “Mimetic Violence”, (Violência mimética), do capítulo “Erasmus: Madness and Rivalry”, (Erasmus: loucura e rivalidade). Mesmo afirmando ser a proposta de Girard ambiciosa e “apocalíptica” em sua intenção de explicar a origem da religião e vaticinar sobre o destino do homem, Coetzee lança mão do pensador francês para discutir a experiência (e as distorções) da censura sob um estado policialesco.

Observa Coetzee que, ao contrário de Freud, para Girard, não existiria somente um sujeito desejante e um objeto desejado. Na verdade, essa relação se estruturaria numa tríade, sendo mediada por um outro. Ou seja, o objeto do desejo adquiriria essa qualidade por existir um rival cujo desejo serve de modelo ao sujeito. Exemplos dessa violência mimética poderiam ser encontrados nos romances: o desejo de ser um cavaleiro errante consertando malfeitos, salvando donzelas em perigo, seria mediado pela leitura ávida, feita pelo velho Quejana, das aventuras de Amadís de Gaula e de outras personagens das novelas de cavalaria. De igual modo, Emma Bovary sonharia com algo diferente da maçante vida de esposa de médico de província ao se identificar com as heroínas dos folhetins românticos.

O desejo, portanto, não conhece a si mesmo. Ele decorre de uma falta. O que falta ao sujeito desejante e que, no final, ele quer é a completude do ser. Adota-se o modelo como exemplo porque este aparenta ser

dotado de uma superioridade do ser. Imitar o desejo dele é uma forma de adquirir o ser. (*GO*, p. 91)

Não é o desejo de posse do objeto, mas a imitação de um estado de ser visto como superior e que é representado pelo rival, o modelo, gerando um conflito em que o sujeito somente percebe a apropriação do objeto, não a sua imitação do desejo de um outro. Em consequência, uma dinâmica de conflito ganha corpo: quanto mais obstáculos o modelo cria, mais o desejo tende a transformar esses obstáculos em modelo e assim sucessivamente. Por outro lado, ainda que o rival não estabeleça obstáculos para dificultar a apropriação do objeto do desejo pelo sujeito, mas, ao contrário, lhe seja totalmente indiferente, essa indiferença mesma servirá como um obstáculo intransponível, levando a violência mimética ao infinito.

Como resultado, seria, “portanto, a perda da diferença, mais que a diferença propriamente dita, que conduz ao conflito” (*GO*, p. 92). À medida que as diferenças entre o sujeito e o modelo diminuem, a violência mimética aumenta, já que “cada [um dos rivais] deseja impedir o outro de encarnar a violência irresistível que ele próprio deseja personificar” (René Girard citado em *GO*, p. 92). No final, não há nada que um não faça ou sinta que o mesmo não ocorra ao outro. Em consequência, os rivais se tornam duplos, cuja figura arquetípica é a dos gêmeos, símbolo da indiferenciação e, por sua vez, gênese da violência.

Girard aponta um outro aspecto: se dois indivíduos desejam a mesma coisa, logo haverá outros com o mesmo desejo, fazendo com que o objeto em si seja esquecido e o conflito se alastre de uma forma geral e descontrolada. Em um determinado momento da crise, os oponentes não mais imitarão o desejo um do outro, mas o próprio antagonismo de cada um. A rivalidade entre as partes se exarceba e a violência se vai incorporar ao núcleo do próprio desejo. Com o tempo, ela se torna o próprio objeto do desejo. Antes, se queria ter a posse de um objeto, agora se quer destruir um mesmo inimigo. A violência se transforma, por outro lado, num mecanismo de diferenciação. Para desfazê-la ou diminuí-la, faz-se necessário

uma vítima, que se torna então objeto da ira coletiva, já que é vista como a origem da crise. Ela encarna o mal cuja eliminação trará de volta o controle e restituirá a paz. Por essa razão, é *sacer*, sagrada. Eis, segundo Girard, a origem da religião arcaica, sendo o sacrifício dessa vítima ritualizado, para que a violência seja regulada e não ameace mais destruir o grupo. Portanto, a transcendentalização da violência está na origem do próprio sagrado, pois essa “é o coração e a alma secreta do sagrado” (Girard, 1986, p. 31).

A crise experimentada pela África do Sul, nos anos 70 e 80, dava como inevitável o cenário de guerra civil. O boicote internacional decorrente da declaração do apartheid pela ONU como crime contra a humanidade levou, nos anos seguintes, à inflação galopante e à estagnação econômica. Os anos 80 também viram o fracasso da distensão das leis raciais efetuada pelo governo de P. W. Botha (1978-84) e de sua tentativa de promover grupos étnicos não-brancos (asiáticos e mestiços)⁸, o que resultou, não no arrefecimento das tensões raciais, mas na decretação de sucessivos estados de emergência. Como nos lembra Girard, a “violência é como um fogo descontrolado que se alimenta dos próprios objetos destinados a aplacar suas chamas” (1986, p. 31). Isso se mostrava uma verdade cruel na medida em que crescia a repressão política, a tortura, os banimentos e, no outro lado, os ativistas e a população negra em geral respondiam com protestos, sabotagem e assassinatos.

Cartazes e faixas com frases do tipo “ONE SETTLER, ONE BULLET” (algo como “para cada colono branco, uma bala”) ou “DEATH TO THE BOERS” (morte aos bôeres) eram carregados por manifestantes negros dançando *toi-toi*⁹ e agitando suas *pangas*¹⁰. A violência dava sinais claros de uma escalada mimética, apontando para a concretização do ditado existente entre brancos e negros: *Bloed roep om wraak*, em *Afrikaans*, e *Siyabiza igazi*

⁸ O ex-presidente P. W. Botha tornou-se célebre por sua frase “We must adapt or die” (Temos de nos adaptar ou pereceremos) ao implementar essas mudanças e também pela violência com que reprimiu a maioria negra que continuava à margem do processo político.

⁹ Dança de protesto muito comum nas manifestações de massa na África do Sul.

¹⁰ Uma espécie de machete usado como arma.

wetho, em zulu: “Sangue derramado pede vingança” (Malan, 1989, p. 25), ou das palavras do pastor negro Stephen Kumalo, no romance de Alan Paton, *Cry, the Beloved Country*: “Eu tenho um grande medo em meu coração, que um dia, quando [os brancos] se voltarem para o amor, nós nos teremos voltado para o ódio” (1988, p. 38). Sobre essa imitação violenta, lembra-nos René Girard,

A vingança se declara como um ato de retaliação, e toda retaliação exige uma outra retaliação. O crime a que o ato de vingança se dirige não é quase nunca um delito sem precedentes; em quase todos os casos, foi cometido em resposta a um crime anterior. (1986, p. 14)

Manter-se uma neutralidade artística, nessa atmosfera carregada de um ódio ancestral não se mostrava somente impraticável, mas talvez potencialmente perigoso. Como afirma Coetzee no capítulo sobre Erasmo: “deve-se ter em mente que se optar por um lado não quer sempre dizer escolher um aliado, mas às vezes significa escolher um inimigo” (*GO*, p. 83) e, em consequência, provocar a ira das partes beligerantes. A independência intelectual, por outro lado, longe de ser covarde, traduz uma coragem política e, acima de tudo, uma postura moral ao procurar um espaço de reflexão e liberdade, de antemão, não viciado pelas exigências do momento. “Deixe-me dizer de maneira clara que eu não sou enamorado do Ou-isto / Ou-aquilo”, declara Coetzee em uma de suas entrevistas (Coetzee, “An Interview”, 1996, p 107). Ainda que isso possa ser visto como uma evasiva, o escritor deixa transparecer, mesmo aí, os contornos de sua atitude auto-reflexiva:

Eu tenho esperanças de que pelo menos eu tento analisar o que “sustenta” [essa oposição binária “ou isto, ou aquilo”] em cada caso (se eu puder usar essa metáfora de fundação); e que essa resposta de analisar o Ou-isto / Ou-aquilo não seja lida simplesmente como uma evasiva. (Se for, terei perdido meu tempo) (Coetzee, “An Interview”, grifo do autor).

Esse auto-exame profundo das circunstâncias pessoais e externas em se dá sua escrita não é um marca muito visível do projeto político do chamado pós-colonialismo. Assim como

na questão da censura, a violência mimética pode ser detectada nas dicotomias ideológicas “Periferia/Centro”, “Ex-colônias/Metrópole”, “Senhor/Escravo”, etc, que pululam no discurso pós-colonial, mesmo que, no plano da teoria, os esforços se concentrem na ruptura com essas polaridades. Aposta-se, desta forma, na ambivalência como saída e na construção do sujeito híbrido. Resultante da brutalidade do contato colonial, o híbrido se constitui um uma “terceira margem” (Martins, 1999, p. 7), uma zona fronteira de indiferenciação, e esse *limen* seria, em consequência, “o lugar para se estar, agora que os centros há muito desmoronaram” (Kenneth Parker citado em Reis, 1999, p. 11). De mãos dadas com o pós-modernismo, o ser pós-colonial talvez seja, para todos os efeitos, o que há de mais político nesta contemporaneidade cética e estanque. De olhos estão no passado, mira-se o espetáculo da tragédia humana, de sua violência, de seu horror e sofrimento. O ar dessa modernidade tardia é de cansaço, ou melhor, de indiferença aos gritos de ordem, às passeatas, aos apelos do “novo homem”.

Mas fazer teoria, no caso do pós-colonialismo, é fazer política sem barricadas ou passeatas. O discurso que se produz, na segurança da Academia, tem sua agenda política esquerdizante, não somente de caráter negativo, dizem-nos uns, para questionar, descentrar, subverter os discursos hegemônicos, mas também positivo, acodem outros, de inclusão, tolerância e de mais democracia. Em tudo isso, escora-se no direito à diferença com condição *sine qua non*. E assim a diferença se transforma na natureza quase metafísica desse sujeito híbrido. No entanto, os apelos a ela, como base teórica, podem revelar um programa político estagnado ou, no pior dos cenários, perigoso. Primeiramente, por sua afirmação das margens, das fronteiras, do trânsito; por se basear na diferença das minorias, dos excluídos, enfim dos sem-voz, essa plataforma (se é que se pode chamá-la assim) tenderia à *stasis*, já que a fluidez de suas premissas não chegam a fornecer uma matéria-prima clara para a ação. Em segundo, a

ênfase na diferença como estratégia política pode fazer o jogo de um pensamento conservador¹¹.

A bem da verdade, a obra de Coetzee se mostra de difícil enquadramento a qualquer discurso teórico, até mesmo ao pós-colonial, o que levou alguns críticos, como Keneth Parker, a o excluírem dessa postura intelectual.

Se uma característica dominante do projeto pós-colonial é refutar através da escrita os centros de poder, questionando as reivindicações da Europa à exclusividade do conhecimento e assim descentrar a idéia de autenticidade do colonizador, então Coetzee, como crítico, não é participe dessa atividade contradiscursiva. (Huggan; Watson, 1996, p. 85)

Talvez Parker tenha razão quando se refere aos textos teóricos de Coetzee, já que pouco se vêem neles dessa refutação à Europa como centro hegemônico de poder. Pela temática de seus ensaios, artigos e palestras se notam preocupações visivelmente eurocêntricas. Apesar disso, quando se trata da sua ficção, se percebe a uma investigação muito particular das práticas discursivas do chamado Ocidente, na sua historicidade, limitações epistemológicas e conseqüências psicológicas. A ficção de Coetzee, como nos diz David Attwell, certamente apresenta “uma forma de pós-colonialismo sentida na pele, que traz o legado da metrópole a uma relação complexa e emocional com a crise histórica na qual está imerso” (*DP*, p. 3). No entanto, o colonialismo, nos romances aqui abordados, se converte não somente numa aberração mental do Ocidente (Watson, 1996, p. 19), essa racionalidade doentia que sufoca a capacidade de comunicação com o outro, o diferente, o subalterno, o excluído, mas num estado da alma contaminado pela própria violência que engendra.

¹¹ Um trabalho elucidativo nesse sentido é o livro *Ciladas da diferença*, de Antônio Flávio Pierucci, que observa a cilada existente na crença de que a defesa da diferença possa se desvincular das relações de valor que fundamentam a desigualdade. A partir do antropólogo Luis Dumont, o autor demonstra que não há como enfatizar a diferença sem afirmar ao mesmo tempo uma distinção de valor. Por essa razão, anunciar a condição de "diferentes, mas iguais", ou de "igualdade na diferença" é correr o risco de eleger uma luta possível mais no discurso do que na realidade.

Por conta da resistência “erasmiana” dos romances de Coetzee, observa-se certa irritação, por parte dos críticos, com o que alguns denominaram de “mero exibicionismo” intelectual (Cherry Clayton citada em Watson, 1996, p. 25). Uns chegam a afirmar que “a academia teria inventado J. M. Coetzee caso este não existisse, tão simpáticos são seus interesses à teoria crítica e às preocupações atuais desta” (Huggan; Watson, 1996, p. 6) e que ele seria

o mais esquivo dos escritores, cujas ficções parecem quase deliberadamente construídas para escapar a qualquer tipo de interpretação [...] ao mesmo tempo realista e subversiva da estética realista; na qual violência policial e pós-modernismo convivem lado a lado; na qual a África do Sul, sua terra natal, se mostra ao mesmo tempo no centro e à margem de suas preocupações. (1996, p. 1)

Por isso, há os que ainda o vêem como “O Príncipe das Sombras” ou “O Grande Enganador” (Malan, 2004, p. 42-45) ou aqueles para quem Coetzee se mostra um indivíduo “especialmente enigmático” (Sampson, 1999, p. 4), que se recusa a revelar até mesmo seu sobrenome (Malan, 1990, p. 20). Sobre isso, Derek Attridge observa uma confusão deliberada com o segundo nome de Coetzee, que, como algumas das personagens do autor, vem a subverter uma noção de referencialidade facilmente constatável, além de indicar relações de poder nas quais o ato de nomear se veria implicado. Além disso, conclui Attridge, esse ato “é, sem dúvida, central a qualquer questão do relacionamento com, ou da resistência do, outro” (2004, nota 3, p. 94-95). Para alguns autores, o sobrenome é dado como Michael; para outros, como Maxwell; mais sabiamente o verbete do *Contemporary Literary Criticism* (vol. 66) traz o “John M. Coetzee” como seu nome completo. Se Coetzee seria, para uns, seria “a voz pungente que clama no deserto” (Glendinning, *Sunday Times*, 23.01.83), para outros não passaria de um charlatão “cuja escrita carece de inspiração e originalidade” (Bower, *Sunday*

Times, 28.09.03, p. 20-21) ou mesmo de “liquidez” no mercado editorial, posto ser desprovida de leitores e sem voz ativa na comunidade política (Santiago, 2003)¹².

5. Espectros de Erasmo

Voltando à questão da censura: apesar de esta, sob o apartheid, ter sido virulenta com muitos escritores, os romances de Coetzee foram deixados relativamente em paz¹³, fato que alguns críticos reputaram ao caráter alegórico de seus livros. A alegoria seria uma estratégia para escapar às proibições de um estado de exceção. Não se pode descartar essa possibilidade, já que o próprio Coetzee percebe em si os efeitos da censura, mas me parece que ele foi de certa forma feliz em assinalar ao censor uma posição periférica e de auto-engano, ou seja, a de quem pensa que está no comando, mas, na verdade, não sabe o que se passa¹⁴. O censor não deixa de ser um burocrata, pois proibir um espetáculo obsceno ou uma imitação debochada, observa Coetzee, é o mesmo que se tentar evitar uma ereção (*GO*, p. 13). Mas, se a autoridade de julgar coisas sem ter um preparo intelectual pode torná-lo uma figura risível, o aparato do estado e a violência que este pode infligir lhe conferem um caráter demoníaco.

Tendo isso em mente, o capítulo sobre Erasmo parece nos dizer acerca do papel do escritor (aqui se leia intelectual) ante a questão da violência, tanto para os descaminhos do

¹² Certamente, Silviano Santiago não estava a par da polêmica em torno do livro *Disgrace*, submetido pelo CNA (Congresso Nacional Africano), partido no poder na África do Sul desde 1994, à Comissão de Direitos Humanos sob a alegação de racismo. Além disso, o romance foi objeto de discussões acaloradas dentro e fora da África do Sul.

¹³ Comparado a outros escritores sul-africanos, as pendências de Coetzee com a censura foram bem menores. Sabe-se, por exemplo, que *In the Heart of the Country*, em 1977, *Life and Times of Michael K*, em 1983, foram submetidos ao *Publications Directorate*, órgão censor na África do Sul sob o apartheid, quando de suas respectivas publicações, mas não chegaram a sofrer uma proibição, sendo posteriormente liberados (Macdonald, 2004, p. 285-302).

¹⁴ Um caso sugestivo se refere ao romance *Waiting for the Barbarians* (À espera dos bárbaros), uma das obras mais ácidas de Coetzee em sua crítica ao imperialismo e à tortura. Reginald Lighton, professor aposentado da UCT, foi o censor designado para analisar o livro. Nas suas conclusões, observa que a obra, “apesar de ter seus méritos literários, tem bem pouco apelo popular. [...] Tem menos de meia dúzia de palavras ofensivas e todas lugares-comuns e com uma função no contexto. [...] não há razão convincente para declarar o livro indesejável” (MacDonald, 2004, p. 292)

trabalho do auto-exame na escrita quanto para posição política decorrente dele. O autor de *Elogio da Loucura* nos dá a impressão de ser uma referência importante para Coetzee, a ponto de um resenhista observar que, se o escritor sul-africano tivesse alguma imagem de santo sobre sua escrivantina, seria a do clérigo holandês (Eder, 1996, p. C36). É curioso que, sobre ele, Coetzee afirme:

O que eu tento propor é uma extraordinária resistência do texto erasmiano para ser lido e fazer parte de um outro discurso. Estamos lidando aqui com um texto em confronto com os poderes da interpretação, que esperam moldá-lo ao seu significado específico [...] Ao invés, a força do texto reside na sua fraqueza – na sua negação jocosa do *status* de grande falo, sua (não) posição evasiva de estar dentro/fora do jogo (*play*) – além disso, sua fraqueza reside na sua disposição de crescer, de se propagar, de gerar erasmianos. (*GO*, p. 103)

Erasmus produz um tipo de texto que se recusa ser cooptado pelas exigências políticas do momento, que se esquiva das incursões críticas. Isso lembrado, se o próprio Coetzee diz esperar que “um certo espírito de resistência [esteja] imbuído em [seus] livros” (Morphet, 1987, p. 12), seria isso o bastante para fazer dele um discípulo de Erasmo, um de seus rebentos intelectuais? Sem dúvida, uma situação parecida com a de Erasmo Coetzee enfrentou sob o apartheid, quando as demandas políticas exigiam dos escritores um compromisso na denúncia da violência do regime branco. Importava ao escritor, como uma vez declarou Nadine Gordimer, fazendo suas as palavras de Tchekov, “descrever uma situação de um modo tão verdadeiro que o leitor não possa evitá-la” (1984, p. 19). Era preciso tornar público o escândalo da segregação racial, de representá-la em toda a sua vileza e abominação. Tomar partido estava na ordem do dia, e uma posição “independente” corria o risco de execração. Algo semelhante parece ter ocorrido a Erasmo em relação à reforma protestante, por exemplo. Acerca disso, Coetzee observa:

Foi difícil para Desidério Erasmo comprometer-se com o lado dos radicais luteranos em seu conflito com o papado. Simpático a muitos dos ideais da reforma, no entanto lhe perturbava a intolerância e

inflexibilidade do próprio movimento reformista; [...] No nível pessoal, era-lhe desagradável o conflito (o que não quer dizer que sua relutância em tomar partido fosse apenas uma questão de temperamento: num sentido mais profundo era também uma questão política). (*GO*, p. 83)

6. Reinventando “rodas filosóficas”

Mas como distanciar-se de eventos que, por sua dramaticidade, demandam respostas a altura? Como referir-se à realidade sem se deixar contaminar mimeticamente pelos acontecimentos nem reproduzi-los na sua forma de pensar e de escrever? Se Coetzee fez uso, em *Giving Offense*, de René Girard e de sua noção da violência mimética para discutir o estado de exceção do partheid, bem como o recrudescimento da violência entre brancos e negros, novamente, pode-se tentar buscar em outros textos críticos de Coetzee maiores esclarecimentos quanto à sua posição “erasmiana” de esquivar-se dos binarismos. Há em *Doubling the Point: Essays and Interviews* (Duplicando os marcos: ensaios e entrevistas¹⁵), uma compilação de artigos e entrevistas de Coetzee, editado em parceria com David Attwell.

O livro possui uma temática variada, abordando assuntos como a lingüística, a literatura sul-africana e mundial, bem como a cultura de massa. Nesse livro, um artigo se destaca: “Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau and Dostoevsky” (Confissão e pensamentos-duplos: Tolstói, Rousseau e Dostoievski) (*DP*, 243-293), no qual Coetzee analisa exemplos de narrativas confessionais, autobiográficas e ficcionais desses autores, refletindo, com o auxílio de alguns exemplos literários, sobre o gênero confessional e de como este “enfrenta ou se esquia do problema de conhecer a verdade sobre o eu (*self*) sem auto-engano e de como levar a confissão a um final no espírito do que [os autores

¹⁵ Utilizo-me aqui da tradução de Denise Almeida Silva para o título do livro. Em seu artigo “[Silêncio e resistência em *Foe*](#)”, ela explica que *Doubling the Point* “reúne entrevistas em que Coetzee reavalia sua trajetória e ensaios sobre literatura, retórica, cultura popular e censura, verdadeiros marcos que, tomados em conjunto, proporcionam uma retrospectiva do caminho percorrido por J. M. Coetzee” (Silva, nota 2, p.230). Além disso, a tradução em português de Denise, de certa forma, remete à idéia do “tipo de autobiografia que a coletânea representa” (*DP*, p.2), como afirma David Attwell.

mencionados] acham ser o equivalente secular da absolvição” (DP, p. 252). Na entrevista que antecede o texto, concedida a David Attwell, Coetzee revela ter reinventado “rodas filosóficas” (DP, p. 243) ao se aventurar por “territórios estrangeiros” para ele, confirmando, de certo modo, a máxima de Jean-Paul Sartre que o intelectual é aquele indivíduo que se mete naquilo que não é da sua conta.

Apesar de o artigo se iniciar com o Livro II de *Confissões* de Santo Agostinho, Coetzee desenvolve seu argumento de maneira detalhada com *A sonata a Kreutzer* do conde Lev Tolstói. Numa longa viagem de trem, Pózdnichev, recém-saído da prisão, onde permanecera por ter assassinado a esposa num acesso de ciúme, declara, ao narrador da história, ter chegado à revelação do real motivo que o levou ao crime. De acordo com Pózdnichev, a iniciação com prostitutas, a prática do sexo durante a lactação, o uso da contracepção seriam exemplos da moral lassa de sua classe social, a aristocracia, e, portanto, estariam na raiz de sua atitude violenta. Coetzee nota ser possível elaborar outras leituras a partir do discurso de Pózdnichev que poderiam expor, com facilidade, o seu auto-engano. No entanto, avalia Coetzee, qualquer que seja a verdade “encoberta” a ser extraída da narrativa, há de se ter em mente a posição do Tolstói, que de certa forma apóia sua personagem em carta dirigida a leitores, bem como o fato de não se poder questionar a sinceridade da Pózdnichev, muito menos se contar com a ajuda do narrador, que se esquia de emitir opiniões.

Em *Confissões* de Rousseau, Coetzee debruça-se sobre uma escrita autobiográfica cuja intenção é dar início a uma empresa sem precedentes ou imitadores. Para chegar à verdade, relata Coetzee, Rousseau pretente confessar não somente defeitos, mas também aquilo que lhe traga desonra. Seu intuito é, portanto, detalhar tudo: fatos, ações, sentimentos e pensamentos, sem interpretações pessoais, nem que, para isso, tenha de mudar seu estilo ou escrever o que lhe vier à mente, de uma forma imediata, sem afetações. A aposta na espontaneidade feita pelo pensador suíço não é suficiente para livrá-lo da sombra do auto-engano em seu desejo de

expor, de forma definitiva, a verdade sobre si. Como em *A sonata*, Coetzee enxerga a possibilidade de ler outra coisa em *Confissões*: talvez Rousseau deseje provocar no leitor um fascínio com a revelação incompleta do que tem a dizer e, com isso, ganhar a atenção daquele, exhibir-se, destacar-se entre os demais. Por outro lado, pela indulgência deliberada com as possíveis inconsistências de seu texto, Rousseau parece demonstrar um conhecimento, mas não um autoconhecimento, com isso correndo o risco de, na sua busca pela verdade, se tornar “um construtor de hipóteses sobre o eu” (DP, p. 273), não muito diferente de qualquer biógrafo. Em outras palavras, o que motivaria Rousseau, portanto, seria a vaidade e não a verdade.

Memórias do subsolo, *O idiota* e *Os possessos* são as obras de Dostoiévski analisadas no mesmo artigo. Em *Memórias*, Coetzee observa no narrador do livro um auto-exame perverso a que denomina *patologia da hiperconsciência*, pois se trataria de uma doença que “se alimenta de si mesma” (DP, p. 280). “Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável” (Dostoiévski, 2000, p. 15), a tradução em português já o confirma. Desta forma, o homem do subsolo, afirma Coetzee, chafurda na sua própria indefinição e paralisia, buscando “atrás de cada máscara uma outra máscara, até o motivo real, que deve permanecer oculto” (DP, p. 280), senão a auto-reflexão infinita alcançaria um termo e a doença uma cura. Mas é em *O idiota* que Coetzee encontra um nome mais adequado para esse processo: pensamentos-duplos, “o retorno do pensamento sobre si mesmo, o movimento característico da autoconsciência” (DP, p. 282). Por meio da personagem do príncipe Míchkin, Coetzee identifica nisso um mal-estar (*malaise*), que torna a confissão impotente para atingir a verdade e chegar a um final. Coetzee parece ratificar o ceticismo de Dostoiévski acerca da possibilidade de a confissão, no ambiente laico, revelar a verdade, restando somente ao escritor dramatizar o fracasso intrínseco do auto-exame em transcender o interesse próprio.

No entanto, na parte de “Confession” dedicada ao romance *Os demônios*, mais precisamente no apêndice “Com Tíkhon”, percebe-se algo diferente: ao resumir a narrativa em que o jovem aristocrata Stavróguin declara ao monge Tíkhon a intenção de confessar publicamente ter seduzido uma menina de quatorze anos, episódio que a levou posteriormente à morte, Coetzee observa como Tíkhon desativa a economia infinita dos pensamentos-duplos. Ao apontar, para Stavróguin, a possibilidade de, com essa exposição pública, ele talvez desejar para si o papel do “grande pecador”, aquele cujas abominações mereceriam os mais terríveis castigos, o monge não incentiva novas leituras que, por sua vez, poderiam ser contestadas por Stavróguin, mas, ao invés, aconselha-o, se é verdadeiro seu desejo em encontrar o perdão para si, a buscar uma penitência mais discreta, na intimidade de sua alma, ao passo que o próprio Tíkhon terá de se interrogar por minimizar o crime do jovem aristocrata. Com isso, além de o monge romper com as regras do jogo de engano e auto-engano, potencial à confissão de Stavróguin, ele não se posiciona como a fonte última da verdade. No entanto, quando e como esse perdão seria alcançado, ocasião em que se poderia transcender a dúvida interior, permanece, para o leitor, um mistério. Sobre isso, Coetzee reflete:

Por causa da natureza da consciência, observa Dostoievski, o eu não pode dizer a verdade de si para si e descansar sem a possibilidade de auto-engano. Uma confissão verdadeira não vem do monólogo estéril do eu ou do diálogo do eu com suas próprias dúvidas interiores, mas (aqui indo além de Tíkhon) da fé e da graça. (*DP*, p. 291)

Certamente, ao se reportar à fé e à graça, Coetzee tem em mente Dostoievski como um pensador religioso, descrente da modernidade e de sua aposta na razão. Mas não deixa de intrigar a Coetzee esse limite para a economia confessional, infinita por natureza; esse outro domínio, exterior à linguagem, intuído, quem sabe, por meio de um reordenamento das regras do jogo da escrita. Na discussão sobre Tolstói, vale lembrar, Coetzee constata que, para o escritor russo, o requisito essencial para a verdade na confissão reside não no “perfeito

autoconhecimento, mas no estar direcionado para a verdade (*truth-directedness*)” (*DP*, p. 261). Sobre isso, convém nos deter: se Coetzee afirma que “num sentido mais amplo, toda escrita é autobiográfica; tudo que você escreve, incluindo crítica e ficção, escreve você quando você escreve” (*DP*, p. 18), pode-se dizer que a escrita mesma, assim concebida por Coetzee, não é outra coisa que algo confessional, com o sujeito se implicando nesse próprio ato. A “verdade [acaba por ser então] algo que surge no processo da escrita ou que vem do processo da escrita” (*DP*, p. 18), que, por outro lado, “se relaciona ao silêncio, à reflexão” (*DP*, p. 65).

Em se tratando do discurso ficcional, a escrita seria uma prática direcionada para a verdade, capaz de elaborar meios para fazer com que sua tendência à auto-reflexão e à infinitude entre em curto-circuito. Ou seja, nela “[o]utras forças, outra dinâmica, assumem o controle” (*DP*, p. 205) e por ela “se deve ter respeito”. Coetzee parece descartar, assim, definições românticas como a “possessão pela Musa” ou simplistas como o psicologismo fácil de reputar tudo ao inconsciente. Em outras palavras, a prática da escrita é, antes de tudo, um ato de cuidado¹⁶ na linguagem, do sujeito para consigo mesmo e com os outros ou o outro; um ato, por assim dizer, *religioso*.

Cícero, em seu *De natura deorum* (*Da natureza dos deuses*), afirma originar-se a palavra *religião* do verbo latino *relēgō* que em português significa “colher de novo”, “repassar de novo” (na memória), “reler” (Ferreira, 1987, p. 997), daí o termo *religō* que, entre outras coisas, também indica “escrúpulo”, “consciência”. “*Qui autem omnia quae ad cultum deorum pertinerent diligenter retractarent et tamquam relegerent, sunt dicti religiosi*” (Líber II, 72), diz-nos Cícero: “aqueles, porém, que praticam cuidadosamente tudo o que tem a ver com a louvação dos deuses e que, por assim dizer, sempre lêem por completo, sempre analisam atentamente, são chamados ‘*religiosi*’”. Concorda com o legislador romano o

¹⁶ *Cuidado* origina-se do latim *cogitātus*, significando algo meditado, pensado, refletido.

pensador italiano Giorgio Agamben que, em seu livro *Profanações*, contrapõe aquela acepção à etimologia, segundo ele, “insípida e inexata” de religião como sendo a do verbo “*religare* (o que liga e une o humano e o divino)” (2007b, p. 66). Para Agamben, *relēgō* ou, na forma infinitiva, *relegere*, indica, na origem,

a atitude de escrúpulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses, a inquieta hesitação (o “reler”) perante as formas – e as fórmulas - que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. *Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. (p. 66)

É nessa acepção que me disponho a acompanhar o registro religioso na obra de Coetzee, focalizando-me nos três primeiros romances, *Dusklands*, *In the Heart of the Country* e *Waiting for the Barbarians*, escritos entre 1974 e 1980, um período particularmente turbulento para seu país natal.

Capítulo I: As ficções do eu

É uma forma de disciplina, como as meditações de São João da Cruz, ou o jogo de loucura de Hamlet na corte. Abrir, à força, o meu caminho através de certezas sintáticas até o vislumbre final e possível da verdade.

André Brink, *Looking on Darkness*

A escrita revela para você o que você não sabia em primeiro lugar.

JM Coetzee, *Doubling the Point*

Dusklands, *In the Heart of the Country* e *Waiting for the Barbarians* de J. M. Coetzee podem ser vistos como exemplos de um discurso que se articula de um modo *religioso* para enfrentar seus impasses, quer sejam eles autobiográficos, políticos ou até mesmo históricos. Essa tentativa, a meu ver, nasce da própria natureza da linguagem, particularmente da prática da escrita ficcional, e da capacidade de esta se situar, quando posta nos limites da razão, na esfera do mítico, do inefável, enfim do sagrado. Lembrando Girard, se a razão, em sua tentativa de penetrar a essência das coisas, dramatiza um proceder violento, o sagrado, em sua lógica particular, irrompe para fazer frente à violência do *lógos*.

Esclarecendo melhor: na acepção do termo aqui utilizada, o *religioso*¹⁷ estaria longe da disciplina acadêmica da teologia, muito menos se traduziria no senso comum de dogmas, rituais ou preceitos relacionados às religiões mais ou menos conhecidas. Tampouco faria menção direta (ainda que, sem dúvida, reflita) a uma tradição judaico-cristã, nem se deixaria levar pelo misticismo. Esse *religioso* teria a ver, em suma, com uma forma de pensar não necessariamente filosófica, se filosofia for aquela busca por uma essência, por uma *ousia*.

¹⁷ O sufixo *-oso*, muito empregado na formação de adjetivos a partir de substantivos, significa “cheio de” (Almeida, 1989: 397), aqui preferível aos termos “religião”, “sagrado” e “mítico” por indicar um estado em que esses conceitos podem ser assimilados e também contraditos.

Na verdade, quero explorar aqui uma forma de conhecimento que, com observa Hent De Vries, tem uma natureza parasitária¹⁸(2000, p. xi), permanecendo, em decorrência disso, latente no discurso secularizado de outras formas de saber, principalmente daquelas que se centram no poder do razão, no poder do *lógos*¹⁹. Por outro lado, como parasitário, esse pensar *religioso* não se contrapõe, de maneira binária, ao *lógos* como se este fosse a verdade enganosa e aquele a *vera veritá*. Essa forma de pensar que vou explorar nos capítulos seguintes teria a ver com algo “mais fundamental à estrutura da linguagem e da experiência” (Vries, 1999, p. 2); seria uma espécie de “vestígio do vestígio” que retorna (Vattimo, 1996, p. 91), ou melhor, algo que começaria seu retorno quando a crença na racionalidade, esse conceito casado, desde o iluminismo, com noção de modernidade, entra em colapso e gera um pensar em desvario.

Já se sabe que pensadores como Kierkegaard e Nietzsche puseram a razão contra parede e buscaram pensar as coisas de uma maneira diferente, apelando para uma outra lógica. William Hubben observa que Nietzsche, por exemplo, trouxe consigo “sua própria parcela de tensões entre a razão e o instinto, a emoção e a lógica, a tradição e a irreverência tão característica de seu tempo, que viria a prenunciar o colapso da civilização européia” (1997, p.100). Em outras palavras, quando o pensamento ocidental olhou para si e constatou, de maneira pungente, suas limitações e enganos, quando se viu flagrado em sua própria loucura, parece-me terem ocorrido dois movimentos que repercutiram de maneira vigorosa na filosofia e, principalmente, na literatura. Primeiro, um solipsismo de caráter interminável,

¹⁸ É sugestivo que De Vries refira-se ao *religioso* como uma forma de pensar parasitária; a palavra *parasita*, apesar de ter, no uso corrente, uma carga negativa, na sua origem grega, no entanto, também dizia respeito àquele que compartilhava a mesa de alguém (*para* – junto de; *sitos*- alimento, comida).

¹⁹ Uma definição para o termo *lógos* talvez envolvesse uma discussão de toda a filosofia ocidental. Menos ambicioso, aproveito-me do conceito de *lógos* explorado mais claramente por Derrida em seu *Gramatologia*, mesmo porque Derrida prefere o termo à palavra *razão*, o que com isso já faz uma genealogia do uso na tradição mencionada. Neste caso, mesmo me arriscando a fazer uma simplificação do sofisticado (e complexo) pensamento de Derrida, o *logos* traria consigo uma crença na correspondência entre pensamento e realidade, constituindo-se as coisas pensadas como a própria “origem da verdade”.

refletido numa espécie de colapso vertiginoso da escrita, em que esta se descolou de sua referencialidade e, nos casos mais radicais, centrou-se em si mesma para afirmar que nada poderia ser dito. Exemplos disso dão-nos as vanguardas literárias²⁰, os dadaístas, os cubistas, os futuristas, enfim essa vertente modernista cujos manifestos e obras a que uma vez Linda Hutcheon chamou de “auto-reflexão autotélica” (1988, p. 40). Segundo, materializou-se uma consciência melancólica como se fosse acometida de uma perda²¹, traduzindo-se numa escrita que, ciente de suas próprias limitações, foi trilhando um caminho árduo e tateando às cegas as fronteiras do representável, imaginando de maneira judiciosa, através das palavras²², o silêncio tenebroso daquilo que fugia à representação. Juntamente com Dostoievski, Kafka, Musil, Beckett, a obra de Coetzee é tributária dessa corrente, em que se escrevia para se manter a sanidade diante de um vazio existencial aterrorizante.

Não é de todo difícil pensar nesses escritores do Modernismo europeu e nas possíveis relações que se possam articular entre eles e o conceito de *religioso* que aqui exploro. Num mundo secularizado, onde as práticas religiosas perderam seu excesso perturbador e em que a técnica, paradoxalmente, se revestiu de algo místico, mágico até, a arte ou, no caso, o literário, transformou-se, para alguns, numa prótese perfeita para o que fora recalcado. Não é à toa que, para dar num exemplo mezinheiro, livros que se consolidam no cânone literário (e os romances de Coetzee não constituem uma exceção) através dos diversos processos de

²⁰ Ver, por exemplo, o capítulo “The idea of the Avant-garde” (p. 140-141) em *Five Faces of Modernity* de Matei Calinescu, onde o autor enxerga o vanguardismo como uma espécie de “paródia deliberada e auto-reflexiva da própria modernidade”, longe da “reconstrução artística do mundo empreendida pelos grandes modernistas”.

²¹ De Vries compara o *religioso* à experiência do trauma ou “ao luto impossível de uma perda imemorial” (1999, p. 9). Pelas evidentes conexões com o conceito de trauma de Freud, De Vries lembra que esse conceito é explorado em maior profundidade no estudo que o pai da psicanálise fez sobre a religião em seu livro *Moisés e o monoteísmo* (nota 12, p. 9).

²² Vale lembrar que o significante *palavra* vem do grego *parabolé*, pela retórica, no sentido de “comparação”, mas compartilha raiz com o termo *parábola*, que, dentre outras coisas, remete a uma história que encerra um preceito religioso ou moral. A palavra em si, como significante lingüístico, pode, desta forma, ser vista como uma alegoria da própria realidade. Neste sentido, os romances de Coetzee são, com frequência, referidos como fábulas, alegorias e parábolas, o que reforça a tese central do presente trabalho.

autorização, quer seja pela Academia quer pela crítica especializada, retenham uma aura quase religiosa e sejam vistos, com frequência, como anunciadores de verdades atemporais. Os escritores são festejados e vistos como tocados pelas musas, tendo sua opinião relevância na discussão de qualquer assunto. Coetzee, por exemplo, ao ser entrevistado por ocasião do Nobel de Literatura, mostrou-se irônico quanto a esses “aspectos estranhos da fama literária”. Sobre eles, Coetzee observou que primeiramente “você prova sua competência como escritor e inventor de histórias e então as pessoas lhe imploram para que faça discursos e diga a elas o que você pensa sobre o mundo” (Coetzee, “Interview for *Dagens Nyeter*”).

Mesmo que se culpe a indústria cultural por isso e que se note uma visão leavisiana²³ a persistir na Academia, é como se os escritores retivessem uma aura profética e seus livros se tornassem oráculos a serem decifrados. Contudo, essa visão da literatura como medida do bom e do belo, algumas vezes, mostrou-se frágil à crítica de pensadores mais céticos, principalmente daqueles de formação marxista como Terry Eagleton, bastante irônicos quanto à opção secular pela literatura como um substituto da religião. Diz-nos Eagleton:

Como a religião, a literatura trabalha primeiramente com a emoção e experiência e, assim, estava admiravelmente bem equipada para continuar a tarefa intelectual deixada pela religião. Na verdade, recentemente a literatura tornou-se efetivamente idêntica ao oposto do pensamento analítico e investigação conceitual; enquanto cientistas, filósofos e teóricos políticos se deixam dominar por essas pesquisas maçantes, os estudantes de literatura se ocupam do domínio mais nobre do sentimento e da experiência. (citado em Lee, 1990, p. 14)

Eagleton certamente tem suas razões para desconfiar da literatura, mas é bom esclarecer que, por detrás da ironia do teórico irlandês, encontra-se a crítica marxista à base ideológica que permeiaria tanto a religião quanto a literatura, que apostaria nas duas como um

²³ Uma das figuras mais influentes da crítica literária inglesa do século XX. Nascido em Cambridge, Inglaterra, Leavis via a crítica como uma finalidade bastante séria, responsável por apurar a sensibilidade das pessoas e moldar-lhes o espírito. Para ele, os escritores dignos de nota seriam aqueles cujas obras trariam consigo uma intensa preocupação moral.

instrumento para tornar crentes e leitores “pessoas melhores”, cidadãos mais responsáveis e solidários, imbuídos de uma moral superior. Nesse sentido, essa forma de pensar não analítica, representada pela religião e por sua substituta secular, a literatura, serviria ainda à manutenção do *status quo* ou, pior, à falsificação das mais terríveis atrocidades. Sobre estas, Eagleton nos lembra que, “[q]uando as tropas aliadas entraram nos campos de concentração [...] para prender oficiais que passavam suas horas de folga com um livro de Goethe, ocorreu que alguém deveria dar explicações” (citado em Lee, 1990, p. 14).

É possível observar em Eagleton influências tão diversas quanto Marx e o catolicismo politizado; nem por isso ele se mostra mais pio em relação à religião tradicional²⁴ quanto o fora com a literatura. No entanto, na sua crítica à religião, Eagleton não deixa de pertencer ao discurso (bem moderno) de ruptura com o passado e de auto-reflexão, que inclui pensadores como Schopenhauer (“verdade na roupagem de uma mentira”), Feuerbach (“antropologia disfarçada como teologia”), o próprio Marx (“ideologia e falsa consciência”) e Freud (“neurose infantil”) (citados em Vries, 1999, p. 2). Nietzsche engaja-se também nessa crítica e com ele vem o *coup de grâce* à idéia de um Deus metafísico e toda racionalidade. “Deus está morto”, anunciaria ele, através das palavras de um louco, em seu *Gaia Ciência*. “Matamo-lo – vós e eu. Todos nós somos seus assassinos” (2001, p. 147).

Percebe-se um Nietzsche com dedo em riste para o racionalismo e a ciência, como que os culpando por aniquilar a idéia da divindade no coração do homem moderno. A essa morte anunciada, pode se cogitar que Nietzsche quis contrapor uma nova liberdade, não mais baseada nas ilusões da ciência ou na lógica fria da racionalidade, mas na criação de novos valores. O *Übermensch* de Nietzsche capitanearia esse novo espírito, cujo conhecimento resultaria da autoconsciência das limitações e agruras do pensamento. Ele não sofreria por sua

²⁴ Ver o artigo de Eagleton, “The Pope has blood in his hands” (O papa tem sangue nas mãos) em que ataca frontalmente o papado de João Paulo II e o que seria sua influência nefasta sobre a Igreja (Guardian Unlimited. 04.05.05).

solidão inexorável, teria o domínio de suas paixões, superaria a agitação sem rumo da vida comum, dando a ela seu próprio caráter, um estilo criativo e individual. Porém, no texto em que se enuncia a “morte de Deus”, não se pode deixar de notar uma profunda inquietação, mesmo um “desespero do vazio [com essa] herança do nada” (Kuwajski, 1994, p. 17).

Mas como é que o fizemos? Como é que fomos capazes de beber o mar? Quem nos deu a esponja para apagar o horizonte? Que fizemos nós quando desligamos a Terra do Sol? Onde está ele agora? E para onde vamos nós? Será que nos afastamos de todos os sóis? Não estaremos nós continuamente a mergulhar? Para baixo, para o lado, para a frente, em todas as direções? Saberemos ainda o que está certo e o que está errado? Não andaremos à deriva como se atravessássemos um nada infinito? Não sentimos o sopro do espaço vazio? Não é verdade que ele é cada vez mais frio? Não será que nos espera uma noite cada vez mais negra? (Nietzsche, 2001, p. 147)

É justamente a morte desse Deus metafísico pronunciada por Nietzsche, desse Deus que seria, para alguns filósofos, o fim último da razão, o *lógos*, a substanciação da “metafísica da presença” (Derrida), foi essa morte que acarretou a “crença na verdade exclusiva da ciência experimental da natureza e a fé no desenvolvimento da história como pressuposto da plena emancipação do homem em relação a qualquer autoridade transcendente” (Vattimo, 1998, p. 17-18). Crença e fé, termos usados não por acaso por Vattimo, que acertadamente nos chama a atenção para o fato de que a ciência, em último caso, se mostra não mais que um “ato de fé”, ou seja, no âmbito da linguagem, existe afinal uma espécie de auto-engano nessa construção mental em que a razão *crê piamente* se poder apreender a verdade e que as coisas, com isso, seriam transparentes ao intelecto.

Deve-se ter cuidado, porém, com esse excesso irracional de que trato aqui, para que não se articule numa polaridade positivo-negativa com o racional e estabeleça com este um eixo binário que se desdobre em outros tantos como verdade v. mentira, bem v. mal, por exemplo. Isso que se vislumbra e que chamo *religioso* não constitui o inefável, que apontaria novamente para o metafísico. Esse indizível, ou melhor, isso que escapa à representação, creio

residir na “fertilidade inesgotável e imprevisível do real, que não pode ser enquadrada ou limitada pelas malhas *a priori* de qualquer ideologia filosófica ou política” (Kujawski, 1994, p. 12).

É com isso em mente que me arrisco a dizer: no que se convencionou chamar de *literário* – em seus textos mais representativos (obviamente me reporto às propostas mais aceitas para o que se convencionou chamar cânone ocidental) – não somente se pode vislumbrar um resíduo sublimado e esquecido, mas também a própria definição de literário se articula e se deixa perpassar, em sua relação com o real, pelo *religioso*²⁵. Em outras palavras, a concepção de literário ora proposta é a daquilo que se oferece a certa leitura, leitura essa atravessada pelo mítico, pelo ritualístico, enfim pelo reconhecimento inescapável do sagrado, aqui entendido como *sacer*, ou seja, algo a um tempo puro e impuro, profanador e purificado.

Essa leitura, para mim, se vai fazer útil aos três romances de Coetzee, principalmente porque seu núcleo, se assim o podemos chamar, como em outros romances do autor, parece “[residir] em um outro sítio, exterior às próprias obras, em algo que não é visível, está implícito, apenas insinuado” (Watson, 1996, p. 22); e esse algo, mesmo permanecendo inominado, provoca o exercício da imaginação. A solidariedade, o amor, a liberdade, o horror, o mal, se são exemplos de significantes que não carregam consigo uma essência, são também nomes para o que resiste à representação, são o que Emmanuel Kant uma vez denominou *das Ding an sich*, a coisa-em-si-mesma. Como um paradoxo, o que denomino *religioso*, no contexto dos romances a serem abordados, situa-se no campo da linguagem e, por esse meio, atreve-se a abordar o irrepresentável e sua violência, algo que, em última instância abordar qualquer tentativa de trazê-los à compreensão. No caso de Coetzee, porem, a questão

²⁵ Um exemplo elucidativo se tem no livro *Ritual Unbound: Reading in Modernist Fiction*, de Thomas J. Cousineau. Cousineau busca em livros como o *No coração das trevas*, de Conrad, *O grande Gatsby*, de Fitzgerald, dramatizações modernas de rituais ancestrais de sacrifício, cuja expressão seminal se encontra no Gênesis na história de Abrão e de seu filho Izaque, que seria imolado ao Senhor como prova de fé.

principal se situa em como representar uma atmosfera sufocada pelo horror e estar consciente de que isso não decorre somente dos jogos de poder com que se fazem a política ou a história, mas também da percepção do humor negro, essa bília espessa e acre que compõe a alma humana. A violência, no seu sentido quase metafísico, força a escrita de Coetzee a procurar estratégias para confrontar de frente o silêncio de sua circunstância irrepresentável. Desta forma, nos romances, constroem-se, de maneira laboriosa, “paisagens da mente”²⁶, em cada livro é uma meditação particular, tendo por pano de fundo a África, esse “enigma que [Coetzee] tem de propor a si e por si próprio” (Penner, 1989, p. xv).

Aí se divisam uma convergência e uma possível saída: a prática da escrita como uma atividade que busca suplementar o silêncio com as ficções do eu, isso resultando num auto-exame que engendra estratégias para driblar o impasse infindável da hiperconsciência e de suas tentações metaficcionalis. Ou seja, a auto-reflexividade do eu e de seu discurso, nos romances de Coetzee, não apontam para um solipsismo “autotélico” produzido por um eu (*self*) chafurdando no fracasso de sua indefinição lingüística. Ao contrário, concordo com Rita Barnard em sua resenha do livro *J.M. Coetzee*, de Dominic Head, e vejo em Coetzee uma

fascinação persistente pela referencialidade e pelo substancial. Sua leitura [a de Head] situa a obra de Coetzee num espaço entre a autoconsciência metaficcional e o ilusionismo realista, entre a materialidade e a alegoria, entre a metáfora e a metonímia. O projeto em curso do romancista – gestual e utópico – é visto como o de reconstruir uma ponte entre o mundo e o texto, o de imaginar um “realismo reconstituído”, no qual o escritor possa (dentre outras coisas) falar *sobre*, sem falar *pelo* outro (Barnard, 2000, p. 214).

Sendo um autor a quem os críticos, com freqüência, denominam pós-colonial, esse projeto de construção de uma ponte entre o mundo e o texto traz ecos do “entre-lugar” do sujeito híbrido proposto por Homi Bhabha. A escrita de um bôer de fala inglesa, por si só, já daria margem à visão de um espaço interpretativo incomensurável de negociação das trocas

²⁶ Utilizo-me aqui da tradução do título *Countries of Mind: the Fiction of J.M. Coetzee*, de Dick Penner.

culturais, produtor de um reconhecimento mútuo e mutável das diferenças (*O Local da Cultura*, 1998, p. 301). Sabe-se que o conceito de entre-lugar de Bhabha tem por palavra-chave o termo *além* (*beyond*) e incorpora em si os conceitos de fronteira, limite intersticial, do nem-é-isso-nem-aquilo. Enfim, o *além* seria uma ponte, um lugar de contato e passagem. Todavia, pode-se detectar, por trás desse espaço democrático híbrido, a tentativa de Bhabha de nomear algo liminar, onde visões cristalizadas sobre a sociedade, como a idéia de classe ou a de gênero, não seriam mais operativas.

Seu enfoque recai, nas primeiras páginas de *O local da cultura*, sobre o que ele chama de “articulação de diferenças culturais” (1998, p. 20), que teria por base uma perspectiva da minoria (p. 21) e envolveria uma “negociação complexa [...] que procur[aria] conferir autoridade aos hibridismos culturais que emerg[iriam] no momento de transformação histórica” (p. 21). Longe dos chauvinismos étnicos ou nacionais, essa articulação de que fala Bhabha não seria algo harmonioso, mas encerraria em seu interior o conflito, ou seja, violência. Nesse espaço, haveria, sem dúvida, o risco da confusão, o embaralhamento das polaridades, o realinhamento das fronteiras, mas ele revelaria possibilidades de contato e práticas híbridas transnacionais e transculturais. O olho mais fiel, a partir do qual se teria uma perspectiva desse entre-lugar, seria o do ser do trânsito, da fronteira, o migrante, o híbrido. Segundo Bhabha, a cultura “nacional” seria cada vez mais produzida a partir desse olhar.

Essa definição de entre-lugar de Bhabha, condição “das iniciações extraterritoriais e interculturais” (p. 29), articula-se nos limites da própria linguagem e, por isso, adentra o domínio do indizível. Não se pode dizer, portanto, o que o entre-lugar é; fica-se apenas com a visão da sua fenomenologia. Apesar de este nos oferecer alguns exemplos das artes, sobre o entre-lugar, Bhabha concentra-se na noção de *estranhamento*²⁷ na literatura. Personagens femininas como Isabel Archer em *Portrait of a Lady* de Henry James, Sethe em *Beloved* de

²⁷ *Unheimlich* seria o termo freudiano que designa essa experiência simultânea do familiar e estranho.

Tony Morrison e Aila em *My Son's Story* de Nadine Gordimer são vistas por Bhabha como representantes dessa situação em que “[p]rivado e público, passado e presente, o psíquico e o social desenvolvem uma intimidade intersticial” (Bhabha, 1998, p. 35).

A noção do estranho, do fora-do-lugar, do intersticial, explorada por Bhabha reporta-se a “um rito de iniciação extraterritorial e intercultural” que se “move sobre nós furtivamente, como nossa própria sombra” (1998, p. 30); ela diz respeito a “um estado de ‘terror incrédulo’”, mas que Bhabha prefere ressaltar em seu potencial político, ou seja, de como se é gerado um momento de confusão entre as esferas pública e privada (p. 30), em que o conhecido torna-se irreconhecível e o “pessoal-é-o-político” (p. 32). Mesmo dando argumento à aposta política de Bhabha, o *unhomely* evidencia, por outro lado, um excesso significativo que se esboça numa certa dificuldade de lidar com algo que lhe escapa às palavras. Sendo mais claro, esse estranhamento, esse *unheimlich* freudiano (citado em Bhabha, 1998, p. 31) remete para um *além (beyond)* que simplesmente extrapola a esfera do político. Por se referir a um “momento de trânsito em que o espaço e o tempo se cruzam” (Bhabha, 1998, p. 19); por residir existencialmente na “tenebrosa sensação de sobrevivência” (1998, p. 19), na “repetição endemoniada, extemporânea da violenta história das mortes das crianças negras” (p. 32) (*Beloved*), nas “coisas que os fugitivos não diziam, as perguntas que eles não faziam... o inominado, o não mencionado” (p. 32) e por se mostrar “apreendido como uma assombração”, “de algum modo fora de controle” (p. 34), a esfera política é aqui incorporada ao domínio religioso.

Esse *unhomely*, esse estranhamento que força nosso juízo ético a uma revisão radical, possibilitando a junção entre “Eros e Ágape²⁸” (1998, p. 40), se move nas entrelinhas por

²⁸ *Ágape*, em grego, é um termo central ao cristianismo. Aparece, por exemplo, na bem conhecida segunda epístola de São Paulo aos coríntios. O original grego teve sua tradução para a Vulgata latina como *caritas* e, desta para o português, como *amor*. Refere-se, grosso modo, ao amor fraterno, à solidariedade entre os seres humanos, cuja existência atesta a graça divina. Derrida, por outro lado, em *Políticas da amizade* rejeita o adjetivo “fraterno” como designação desse espírito solidário por vê-lo como falocêntrico.

outros domínios que, arrisco eu, se encontram permeados da violência conflituosa do sagrado. As citações de Emmanuel Levinas no início do livro (1998, p. 37-38), a que Bhabha remete quando trata da visão ética produzida pelo estranhamento, já de certa forma tocam nisso. Ao mencionar “a invasão de uma sombra”, ele alude à experiência do radicalmente outro de que trata Levinas, ou seja, o “enigma [do outro], algo em última instância refratário à intencionalidade e opaco ao entendimento” (Critchley, 2003, p. 8). E é sugestivo, para a leitura que aqui faço, que Benita Parry, em seu artigo “Speech and Silence in the Fictions of J. M. Coetzee”, proponha, utilizando-se do mesmo exemplo de *Beloved*, uma análise em que o aspecto político não seja tão proeminente. Para ela, os romances de Coetzee se transformam

numa metáfora daquele silêncio avassalador significando o que não pode ser dito, [...] uma presença que seria muito sagrada, respeitosa e adorada para ser traduzida num discurso profano, ou um evento muito terrível para ser relatado, sendo, ao invés, abordado, como em *Beloved*, pelos “buracos – as coisas que os fugitivos não diziam ... o inominado, o não mencionado”. (1996, p. 45)

1. A prática da escrita e o *religioso*

É bom deixar claro, mais uma vez, que o excesso religioso a que me tenho referido aponta, antes de tudo, para um efeito *da própria* linguagem, efeito esse que, na ficção de Coetzee, provém de sua investigação rigorosa das potencialidades da linguagem através da prática da escrita. Para deixar isso mais explícito, faz-se necessário lembrar alguns conceitos sobre a linguagem como um objeto de análise. Por exemplo, lingüisticamente, sabe-se que ela é um sistema e, como tal, não pode apreender a realidade em sua totalidade; se assim o fizesse, deixaria de ser um sistema para se tornar a própria coisa representada.

No entanto, essa é a pretensão de qualquer filosofia idealista desde Sócrates, que, em seus sistemas fechados de representação, busca fazer uma cópula definitiva entre as palavras e as coisas. De qualquer modo, caso se queira evitar uma visão idealista, é conveniente não se

deixar contaminar por seu rival, o ceticismo. Se a linguagem não pode abarcar o real, como se disse, isso não a impede de forçar as fronteiras do pensável por meio da imaginação. Essa tentativa não poderia ser mais perceptível do que a efetuada na escrita, principalmente no que se convenciou chamar de literário, por se configurar como um momento de solidão e meditação, em que uma frase puxa a outra gerando uma dinâmica solitária e ensimesmada.

Numa de suas entrevistas, Coetzee lembra a tarefa que se impõe ao escritor contemporâneo – principalmente a quem, como ele, sentiu o peso das pressões políticas – a de “imaginar o não imaginável, de imaginar uma forma de discurso que permita que o jogo (*play*) da escrita comece a acontecer” (*DP*, p. 68), pois através dele a verdade do eu (*self*) pode vir à tona. A escrita, para ele, “mostra ou cria [...] qual era o nosso desejo, um momento atrás” (*DP*, p. 18). A escrita, nesses termos, pode ser um jogo inacabado de criação e revelação – uma revelação que, por sua vez, não se apresenta como o descortinamento de uma verdade límpida e cristalina, mas muitas vezes como um enigma.

Por outro lado, como esse jogo se dá, na verdade? Como isso se torna a expressão de um desejo e constrói uma percepção de subjetividade? Para se obterem algumas pistas, talvez calhem alguns conceitos-chaves da disciplina que se dedica às questões da linguagem, no caso, a lingüística, principalmente pelo fato de Coetzee se dizer um lingüista antes de ser um escritor²⁹ (Attwell, 1993, p. 10). De sua lavra, há diversos artigos específicos da área como “The Rhetoric of the Passive in English” (A retórica do passivo em inglês), “The Agentless Sentence as Rhetorical Device” (A oração sem agente como recurso retórico), e “Isaac Newton and the Ideal of a Transparent Scientific Language” (Isaac Newton e o ideal de transparência na linguagem científica), isso sem contar sua tese de doutorado sobre Samuel

²⁹ Nas palavras do autor: “muito de minha formação acadêmica foi na lingüística. E de muitas maneiras eu sou mais interessado na lingüística que no lado literário da profissão acadêmica. Acho que existe uma evidência de um interesse no problema da linguagem em todos os meus romances. Não vejo qualquer ruptura entre meu interesse profissional na linguagem e minhas atividades como escritor” (Citado em Attwell, “Notas ao capítulo I”, 1993, p. 128).

Becket, que já mencionei. Esses trabalhos, sem dúvida, refletem a influência das correntes da lingüística nas décadas de 60 e 70, como a estilstatística de Wilhelm Fuchs e a gramática generativa de Noam Chomski. Essas influências são bem mais perceptíveis nos dois primeiros romances de Coetzee, *Dusklands* e *In the Heart of the Country*. Portanto, quando Coetzee menciona *jogo* e *escrita*, não há como separar esses conceitos das suas explorações intelectuais no âmbito do estruturalismo e do seu desdobramento posterior, o pós-estruturalismo, e o seu questionamento do signo saussurreano nos trabalhos de Roland Barthes, Michel Foucault e, principalmente, Jacques Derrida.

Um outro artigo de Coetzee vem à baila. Em “Note on Writing” (*DP*, p. 93-95), o escritor analisa a noção gramatical de voz média, ou seja, aquilo que combina, grosso modo, os atributos da voz ativa e passiva. Como se sabe, o conceito de voz está estreitamente ligado à intencionalidade do sujeito: na voz ativa, por exemplo, o sujeito “pratica a ação”; na passiva, ele continua sendo o sujeito da ação, mas como receptor desta. Na voz média, inexistente tanto em português quanto no inglês, mas presente no grego clássico, por exemplo, a ação do verbo se faz em referência ao sujeito. Apesar de inexistente em português, pode-se ter alguma noção da voz média em frases coloquiais como “por favor, me ponha esse vaso sobre a mesa” ou “não me faça loucuras!” em que a ação verbal faz algum tipo de referência à intencionalidade do sujeito. Segundo Coetzee, “escrever” teria essa função da voz média, ou seja, ao escrever o escritor estaria “levando a cabo uma ação [...] que faz referência ao eu [*self*]” (*DP*, p. 94). Escrever, nessa acepção, traz consigo, de maneira explícita, o exame de cunho autobiográfico.

2. A estrutura

Contudo, antes de entrar na relação entre a escrita e autobiografia, que será discutida mais detalhadamente na seção “Sérias meditações” deste capítulo, acho que seria

esclarecedor, como o foi na discussão de *O local da cultura*, se deter mais demoradamente sobre o pensamento de Jacques Derrida. Em primeiro lugar, porque é inegável sua influência em pensadores do chamado pós-modernismo; em segundo, porque conceitos como *lógos*, *falocêntrico*, *nome-do-pai* etc, incorporados ao jargão crítico atual, são visíveis na ficção de Coetzee; e, em terceiro, porque, como em Bhabha, pode se perceber uma mudança de enfoque: a da linguagem que se volta sobre si mesma e que, em seus limites, se confronta com um excesso inominável. Para focar o religioso como brotando da linguagem em seus limites, é preciso dizer que conceitos utilizo e demonstrar como essa passagem é efetuada.

Com essa elucidação conceitual em mente, proponho começar pela visão da linguagem como uma estrutura. O termo “estrutura”, sem dúvida, nos dá uma noção de certa fixidez, na qual oposições como língua/fala, significante/significado, paradigma/sintagma, somente para citar conceitos recorrentes na lingüística saussurreana, normatizam seu objeto de análise mais palpável: a língua como um sistema de signos. Nesse campo, om maior ou menor divergência, a noção de *signo* compõe os estruturalismos de Sausurre e de Peirce, e seu estudo pode se denominar Semiologia ou Semiótica, dependendo por qual pensador se faça opção. Todavia, a mesma idéia, com outro enfoque, apresenta a língua como um sistema a ser isolado. A estrutura nos mostra como o sistema se movimenta, ou melhor, como ele se articula. Segundo Ferdinand de Saussure, a língua é pura forma: “[a] A Lingüística trabalha, pois, no terreno limítrofe onde os elementos das duas ordens [o conjunto e as partes] se combinam; *esta combinação produz uma forma, não uma substância*” (Sausurre, 1988, p. 131, grifo do autor).

Derrida confronta Sausurre, sugerindo que a estrutura apóia-se num binarismo ideológico de polaridades positiva-negativa. Essa oposição binária camufla as relações de poder, neutralizando determinadas diferenças. Pegue-se, por exemplo, o significante *civilizado*. Seu sentido se constrói, amiúde, numa oposição negativa ao significante *selvagem*, ou seja, aquele que não é *civilizado*, sendo que o termo *civilizado* ocupa o pólo positivo da

equação *civilizado* ≠ *selvagem*. No âmbito da linguagem, noções como *mundo civilizado* parecem auto-explicativas e naturais como se seus significados estivessem sempre presentes e cristalinos, criando uma espécie de metafísica em que o ser do significante *civilizado* estaria sempre à mão. A isso Derrida chamou de “metafísica da presença”. Pode-se concluir, segundo Derrida, que o termo *civilizado* se constrói sobre a oclusão de um outro que, nesse esquema binário, representa uma carência, no caso, a falta de civilização. Além disso, a imposição de uma Lei (ou de seus avatares: a Civilização, Deus, o homem, a razão, a luz, a ciência) seria necessária para que o eixo binário se articule. Essas seriam as metamorfoses do que Derrida chamou de *falo*, ou seja, um poder imanente, não questionado, centro de toda a significação. Derrida chamou esse processo de *falocentrismo*. Em outras palavras, a metafísica da presença seria falocêntrica.

Cabe esclarecer que, quando Derrida se refere à estrutura, ele concebe o termo não somente no aspecto lingüístico, mas também como *episteme* (Derrida, 2002, p. 230), ou seja, a teoria do conhecimento, o ramo da filosofia ocidental que trata dos processos cognitivos. Subvertendo a noção da estrutura como algo binário e estanque, Derrida busca desconstruir a própria filosofia ocidental; mas isso, Derrida esclarece, não implica uma “destruição” da filosofia, o que, se tentado, somente provocaria a substituição de uma metafísica binária por uma outra, de um centro por um outro. Em suas palavras,

não tem nenhum sentido abandonar os conceitos da metafísica para abalar a metafísica; não dispomos de nenhuma linguagem — de nenhuma sintaxe e de nenhum léxico — que seja estranho a essa história; não podemos enunciar nenhuma proposição destruidora que não se tenha já visto obrigada a escorregar para a forma, para a lógica e para as postulações implícitas daquilo mesmo que gostaria de contestar. (2002, p. 233)

O que importa para ele, portanto, é reconhecer que aquilo que se diz centro tenta limitar o jogo da estrutura “por um gesto que consist[e] em dar-lhe um centro, em relacioná-la a um ponto de presença, a uma origem fixa” (p. 230). A Lei, continua Derrida, sempre

desejou acabar com o jogo de substituições “dos conteúdos, dos elementos, dos termos” (2002, p. 230) no centro, e essas substituições do centro, ao longo dos séculos, tiveram diferentes nomes: “*eidos, arquê, telas, energeia, ousia* (essência, existência, substância, sujeito) *aletheia*, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc.” (p. 231, itálicos no original). Derrida percebe que o centro não é o centro, mas uma função. Para que exista o jogo da estrutura, o centro é, na verdade, o lugar da *suplementação*, onde “[n]ão se pode determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o *supre*, que ocupa o seu lugar na sua ausência, esse signo acrescenta-se, vem a mais, como *suplemento*.” (p. 245, grifos do autor) Desse modo, a estrutura se revela uma (des)estrutura, cuja (des)estruturalidade se baseia no jogo (em francês *jeu*; no inglês, *play*) dos signos, cujos *significantes* e *significados* se resvalam uns sob os outros e põem em xeque a noção de referencialidade em que eles seriam “signos de” alguma coisa.

Por outro lado, a abertura do signo saussureano traz um problema: como reencontrar a referencialidade da linguagem? Como esse *jogo* de que fala Derrida não dá margem a um solipsismo? Se o que se busca aqui é pensar de algum modo o que nos inquieta na leitura de uma obra (a de Coetzee, no caso), como abordar questões como o mal, a justiça, a liberdade, se isso talvez só indique os jogos de linguagem de fala Wittgenstein³⁰? O curioso é que, nos últimos trabalhos de Derrida, após, segundo Elizabeth Roudinesco, ter triunfado (Derrida e Roudinesco, 2004, p. 10-12) em “desconstruir” a metafísica, ele se tenha voltado para temas

³⁰ Jogos de linguagem podem ser definidos como um conjunto de inúmeras práticas lingüísticas que constituem uma vasta rede que se cruza e se entrecorta. Esses jogos não são fixos, mas evoluem conforme as formas de vida (*Lebensform*) se transformam. Estas, apesar de serem um conceito controverso em Wittgenstein, podem ser definidas como uma espécie de entrelaçamento entre cultura, visão de mundo e linguagem. No método de Wittgenstein, em sua análise do desenvolvimento do conhecimento humano, se percebe que cada época possui seus próprios jogos de linguagem, crenças e convicções, fundadas em certas proposições que funcionam como regra. Wittgenstein desenvolve o conceito de jogos de linguagem a partir de uma analogia com o conceito de *jogo*, e aponta certas características e semelhanças com a linguagem: jogos possuem regras, ou seja, práticas compartilhadas por uma comunidade, possuem também peças, são autônomos, não requerem justificativas, etc.

que, por sua discussão sobre ética e política, se acharam próximos do que aqui chamo *religioso*³¹.

Há um livro do qual Derrida é organizador, juntamente com Gianni Vattimo, cuja tradução em português leva o título *Religião: seminário de Capri* (2000). O primeiro capítulo, escrito por Derrida, tem o sugestivo nome de “Fé e conhecimento: as duas fontes da ‘religião’ nos limites da razão” e faz referência ao conhecido trabalho de Emmanuel Kant, *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft* (1793) (A religião dentro dos limites da razão simples). Derrida se propõe, por outro lado, a escrever “nos limites” (*aux limites*) da razão, ao contrário de Kant, bem mais modesto, que pretendia escrever dentro (*innerhalb*) deles.

A proposta de Derrida, ao falar de fé e conhecimento, não é fazer uma opção entre uma ou outra, mas discutir o fenômeno da religião (no contexto contemporâneo da globalização) em contraponto à crise da razão iluminista que, em decorrência disso, parece ter se tornado mais receptiva à experiência do impossível. Como resultado, ganha a religião, que sai em seu socorro da razão e se transforma, paradoxalmente, num suporte a ela. O que Derrida deseja, desta forma, é demonstrar que razão e religião se articulam, no âmbito de uma cultura a que ele chama de “teletecnologia-mídia-científica” (Derrida, 2000, p. 59), conseguindo estabelecer, na atualidade, uma forma de acordo em que uma assume a promessa de saída ao impasse da outra. Deve se acrescentar que ambas comungam num projeto hegemônico, ou seja, se a razão ocidental se espalha pelo mundo por meio das revoluções técnico-científicas e de seu propulsor, o capitalismo, a religião cristã (aqui tendo por paradigma a Igreja Católica

³¹ Os livros que tenho em mente são *Khora* (1995), *Salvo o nome* (1995), *Políticas da amizade* (2003), *Of Hospitality* (Sobre a hospitalidade) (2000) e “Fé e conhecimento”, sua contribuição ao livro *Religião*, que se debruçam sobre temas que, em suas discussões sobre a ética e a política, são articulados no âmbito do *religioso*.

Romana) persegue a reconstrução de outras religiões à sua imagem. Para essa tentativa, Derrida cunha o termo “mundialatinização”³² (2000, p. 60).

Razão e religião, apesar de denunciarem questões de poder e de interesse econômico, são tidas por Derrida como reflexos de certa experiência *performativa*, um “ato de fé” elementar que, se ausente, não permitiria “‘vínculo social’, nem mensagem para o outro, nem qualquer performatividade em geral; nem convenção, nem instituição, nem Constituição, nem Estado soberano, nem lei” (2000, p. 62). Esse ato repousaria numa crença indeterminada em algo vindouro, mesmo que se tenha a consciência de que isso talvez não se realize. Derrida chamou-o de *messianismo*, mas um messianismo, segundo ele, sem o Messias, sem uma teleologia, sem qualquer expectativa de salvação. Em suas palavras: “Essa dimensão messiânica não depende de um messianismo, não segue determinada revelação, não pertence, propriamente falando, a qualquer religião abraâmica” (p. 29), mas inscreve-se “no ato de fé ou no apelo à fé que habita qualquer ato de linguagem e qualquer mensagem dirigida ao outro” (p. 30)

Derrida, assim como Bhabha, tensiona sua escrita ao limite, indicando um sítio apenas imaginado e que, no final, só pode ser sentido através de um gesto com alguma relevância política; sem promessas, projetos ou esquemas de consecução. De qualquer maneira, a árdua prática da escrita como um tipo de pensar talvez faça dos estilos de Bhabha e Derrida algo tão particular (alguns os teriam mesmo como escritores difíceis³³), bem como exemplos de tentativas de testar os limites da razão. Não obstante a seriedade com que abordam seus temas e o rico cabedal de citações, apesar da terminologia muitas vezes elusiva, os dois pensadores

³² Um exemplo da “mundialatinização” seria a atual presença norte-americana no Oriente Médio, que juntaria interesses econômicos a um fundamentalismo religioso de direita naquele país.

³³ Afirmando as tradutoras de *O local da cultura* para o português que Bhabha “é considerado um autor de difícil leitura mesmo pelos leitores que têm o inglês como língua materna”, já que seu texto possui uma “intrincada expressão” (“Traduzindo Bhabha: algumas considerações”, 2003). Quanto a Derrida, o tradutor para o inglês e editor de seu livro *Écriture et Différance*, Alan Bass, comenta: “Derrida é difícil de ler não somente em virtude de seu estilo, mas também porque ele seriamente quer desafiar as idéias que direcionam o que lemos” (Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Trad. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978. p. xiv).

não deixam de dramatizar, em suas explorações intelectuais, a aporia de tentarem criticar a razão a partir da própria razão e por isso “tiram o chão debaixo de seus pés” (Rouanet, 1997, p. 454). Não é de se estranhar, portanto, que no capítulo “Fé e conhecimento” de *Religião*, Derrida apele para um conceito como o do messianismo, um excesso que parece se infiltrar, como no caso do *unhomely*, na sua crítica da religião e da razão.

3. Meditações

Vale retomar alguns pontos deste capítulo antes de prosseguir. Primeiramente, tentei delimitar o espaço do religioso como uma forma de pensar parasitária (não necessariamente negativa, neste caso) natural à própria linguagem. Para isso, busquei elucidar o que entendia sobre o conceito de linguagem para discutir como esse pensar *religioso* se insinua nas tentativas da razão de articular uma crítica de si mesma, revisando alguns conceitos da lingüística saussuriana e do chamado pós-estruturalismo de Derrida. Por último, discuti como as incursões nos limites da razão pode se encaminhar para um pensar religioso.

Cabe-nos, portanto, verificar as conexões possíveis entre essa estratégia religiosa e a escrita de Coetzee, pois, a meu ver, sua ficção, ao ser explorada em todo seu potencial auto-reflexivo – já que, segundo afirma Jacques Derrida, é da natureza da linguagem “[carregar] em si a necessidade de sua própria crítica” (2002, p. 237) – gera, nesse movimento, construções de subjetividade autocentradas que, tentando escapar do impasse de seu monólogo interior, remetem para algo *além* das palavras, para algo que, sob outro olhar, se poderia denominar *transcendente*. No entanto, me proponho abordar isso por meio da noção de “meditações”, uma escrita em que o eu se constrói na prática da escrita, um texto que passa do questionamento dos motivos e desejos que levam o eu a escrever para o questionamento do próprio veículo utilizado.

É bom lembrar que a percepção da transcendência nos livros de Coetzee não é nova. Michael J. Marais, professor da Universidade de Rhodes, África do Sul, autor de diversos artigos sobre Coetzee, em sua tese de doutorado intitulada “Towards a Levinasian Aesthetic: The Tension between Implication and Transcendence in Selected Fiction by J. M. Coetzee” (1997), por exemplo, explora as óbvias tensões entre a política e a ética em Coetzee, lançando mão do pensamento de Emmanuel Levinas, o mesmo pensador que Homi Bhabha cita na introdução de seu livro *O local da cultura*.

Por que insisto no termo *religioso* ao invés de *transcendental*? Embora compartilhe de certa semelhança com *transcendente* (trans=*beyond*), a noção de *religioso* me é mais adequada, pois consegue articular melhor conceitos como o de pensamento mítico, auto-exame, ética e ritual; de confissão, redenção e sagrado; noções como profano, pureza e impureza; como reciprocidade e amor, entre outros, temas recorrentes na escrita de Coetzee e que perderiam o vigor caso quisesse adotar a opção de Marais. Além disso, me vejo encorajado por outros críticos que, dentro do escopo de suas análises, deixaram escapar um parágrafo ou outro, servindo-me de inspiração. É o caso, por exemplo, de Stephen Watson, em sua contribuição ao livro *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*, que, em seu artigo “Colonialism and the Novels of J. M. Coetzee”, comenta:

Deve-se lembrar que talvez o projeto central do modernismo fosse restaurar o mundo empírico e inerte às transfigurações do mito. E ficou de uma vez evidente que, em um sentido pelo menos, a obra dele [de Coetzee] era um acréscimo tardio a esse projeto. Ela lidava com o mito, não com o fato empírico. Ou melhor, ela transformava este último no primeiro. [...] Nos mitos transfiguradores de Coetzee, na sua atração por situações e personagens bem à margem da sociedade, no próprio ascetismo de seu estilo, que nunca deu lugar à “arbitrariedade naturalista”, que Lukács uma vez criticou, parecia se esconder um impulso quase religioso que, quer identificado pelo leitor ou não, somente fazia de sua obra algo ainda mais estimulante. (1996, p. 16)

Tendo por base essa constatação, pensei em como Coetzee traz a seus textos preocupações intelectuais, debruçando-se sobre assuntos que, por sua natureza complexa,

evidenciavam uma forma bem pessoal (no sentido de algo íntimo) de lidar com essas questões. Ao mesmo tempo, sua escrita é um veículo que a todo momento se questiona, detectando limitações e interesses velados aqui e acolá, em si e em outros discursos. Para isso, outro termo não me ocorria senão “meditações”. Meditação, no sentido mais comum, sugere um exercício mental contemplativo, por meio de técnicas diversas de concentração e autodisciplina, tendo por fim uma consciência espiritual mais elevada, estando presente, em maior ou menor grau, nas maiores religiões do mundo. Entre os gêneros literários, no entanto, o termo “meditações” se relaciona a um texto com fronteiras pouco distintas, mas que, no geral, aponta para uma escrita introspectiva, parecendo não se importar, para estabelecer suas premissas e conclusões, com fontes exteriores que lhe confirmam autoridade. Pode-se dizer que é um tratamento pessoal de algo, que muda de foco e se transforma num exame da própria alma. Entre as mais conhecidas estão exemplos tão diversos quanto as meditações do estóico imperador Marco Aurélio e as do matemático francês René Descartes, que, apesar de claramente distintas, ensaiam um projeto parecido.

De outra sorte, o gênero “meditações” remete a um texto cristão de caráter filosófico. Como exemplo, tem-se o *Proslógio* e o *Monológio* de Santo Anselmo e *Confissões* de Santo Agostinho. Aquele, junto com pseudo Dionísio Areopagita e São Tomás de Aquino, formam a base do pensamento cristão, entre os séculos IX e XVI, período denominado de *escolástica*, cuja filosofia, fortemente influenciado por Platão e Aristóteles, visava conciliar a fé com a razão, tendo esta última em subordinação à primeira. O caráter autobiográfico, sem dúvida, é evidente no texto de Agostinho; contudo, o que nos interessa, nessa obra, é como esse diálogo interior, de cunho religioso, acabar por desvelar a construção do eu na linguagem.

Em *Confissões*, a autoridade do que diz Agostinho parece não buscar apoio nas Escrituras ou numa veia retórica, refletindo com isso sua formação intelectual, ou seja, a autoridade não repousa em argumentos ou fontes externas irrefutáveis. Tampouco importa a

ele a linguagem artificiosa dos silogismos para chegar a uma síntese cristalina e inquestionável da verdade divina, mesmo que isso seja, à primeira vista, o valor de face do texto. A inovação de Agostinho reside na intimidade. *Deum et animam scire cupio*, “quero conhecer a Deus e à alma” (*Soliloquia*, 1, 2, e II, p. 4), diz-nos. A alma aqui se subentende como subjetividade. Julián Marías afirma:

Por isso Santo Agostinho dirá: não vá fora, entra em ti mesmo: no homem interior habita a verdade: *Noli foras ire, in teipsum redi: in interiore homine habitat veritas*. Essas palavras são de uma enorme relevância, são até de um extraordinário valor literário. É disso que se trata: do homem interior. A descoberta é a interioridade, a intimidade do homem. (“Agostinho”)

Em *Confissões*, Santo Agostinho indica um outro trajeto – o processo reflexivo – mas em luta com o veículo resistente da linguagem. Essa resistência faz refratar o objeto da busca: não mais a pretensão de verdades espirituais claras a todos, mas uma reflexão desesperada do eu enquanto construção lingüística. Em meio às incertezas sintáticas e semânticas, esse eu vê-se às voltas com sua incapacidade de trazer para o interior do texto algo fugidio, que se esgueira de maneira interminável. Em outras palavras, o que o eu procura ao se escrever é uma espécie de linguagem em que o indizível (no caso de Agostinho, Deus) tenha morada. Como observa Eugene Vance sobre *Confissões*:

O objetivo das *Confissões* é repor o que é mortal na linguagem do Eu (*sic*) pelo discurso imutável e salvador de nosso interlocutor divino. Obviamente, porém, a fase última de tal experiência não pode ser representada na linguagem da autobiografia: pois a verdadeira “história” em *Confissões* implica precisamente ultrapassar-se a linguagem da história. (“Le Moi comme Langage”, p. 171, citado em Beaujour, 1991, p. 39).

Em conseqüência, pode-se perceber a independência que o texto vai adquirindo em relação ao sujeito-que-escreve, como se este estivesse num jogo de regras obscuras em que o eu se *perde* para depois se encontrar. No romance *Foe* de Coetzee, por exemplo, o escritor Foe (sobrenome original do autor de *Robinson Crusoe*, Daniel Defoe) esclarece que, no ofício

da escrita, os signos, ou melhor, as palavras, são marcos para orientá-lo nos labirintos da dúvida. No entanto, esses marcos se mostram, no final, nada mais que símbolos de sua própria “cegueira e incapacidade”. Foe conclui que “quanto mais [retorna] ao marco (...), mais [se convence] de que [ele, Foe, está] perdido” (*Foe*, p. 135-136). De igual modo, a solução para essa “perda do eu” em Agostinho reside em outros marcos: nos fragmentos, nos vestígios da memória que consegue reunir.

Neste caso, a memória não seria somente, para o santo de Hipona, um depósito de lembranças do passado, mas sensações, percepção, imaginação, sonhos, esperança, temores, emoções e consciência do eu. Ou seja, ela seria muito mais que uma habilidade de relembrar ou mesmo o próprio ato de relembrar: ela incorporaria todas as capacidades cognitivas e guardaria todas as experiências e o conhecimento de uma pessoa. A memória, portanto, seria o próprio *locus* da identidade.

Apesar da herança platônica, Agostinho não despreza a percepção sensorial e o mundo físico como fontes de conhecimento. O que ele vê no mundo físico, no entanto, é uma indicação valiosa sobre algo mais, algo *além*. Em outras palavras, a experiência das coisas no mundo cede espaço a uma outra forma de experiência além do comum, ou seja, a experiência do religioso, que, para Agostinho, seria o próprio Deus. O processo se dá por meio da escrita da memória, que estabelece um mecanismo de articulação do interior (a alma) com o exterior (a realidade), sendo que a memória “transcende essa oposição” (Beaujour, 1991, p. 44) e constitui-se o próprio “pensar”, apontando para Deus. Sobre isso, diz-nos Agostinho:

Quantas destas espécies nos traz a nossa memória as quais já antes havíamos encontrado e – como já me expressei – as tivemos como que à mão! Nós somos de parecer que já aprendemos e conhecemos estas coisas. Mas se deixar de as recordar, ainda que seja por pequeno espaço de tempo, de novo imergem e como que se escapam para esconderijos mais profundos. E assim, como se fossem novos, é necessário pensar, uma segunda vez, nesses conhecimentos existentes na memória – pois não têm outra habitação – e juntá-los (*cogenda*) novamente, para que se possa saber. Quer dizer, precisamos de os

coligir (*colligenda*), subtraindo-os a uma espécie de dispersão. E daqui (*cogenda, cogo*) é que vem *cogitare*; pois *cogo* e *cogito* são *ago* e *agito, facio* e *facito*. Porém a inteligência reivindicou como próprio este verbo (*cogito*), de tal maneira que só ao ato de coligir (*colligere*), isto é, ao ato de juntar (*cogere*) no espírito, e não em qualquer parte, é que propriamente se chama “pensar” (*cogitare*). (X, XI, p. 179-180).

É sugestivo que o *cogito* de Agostinho seja uma primeira tentativa de apreender, *hic et nunc*, o eu (Beaujour, 1991, p. 45) e delineie o que se fará séculos depois em outras meditações, como as de Descartes e seu *Cogito ergo sum*. De qualquer modo, não deixa de ser uma economia traiçoeira essa de o eu se perder para poder chegar à verdade. Sugestiva é a leitura que Coetzee faz de Santo Agostinho em “Confession and Double Thoughts” (*DP*, p. 243-289). No artigo, Coetzee cita, de *Confissões*, o fato de Agostinho, quando adolescente, junto com outros rapazes de sua idade, ter roubado uma grande quantidade de pêras de um vizinho. Fizeram isso não porque estivessem com fome ou porque quisessem comê-las, já que as deram aos porcos, mas porque desejavam o próprio ato proibido, por “[sentirem] vergonha de não [serem] desavergonhados” (II, p. ix) e por não terem outra indução ao mal que o próprio mal. Porém, o que Coetzee constata nessa história é a cadeia interminável de motivos por trás de motivos, verdades por trás de verdades, no coração do jovem. Observa Coetzee:

No passado de que trata a narrativa das *Confissões*, o roubo traz vergonha ao coração do jovem Agostinho. Mas o desejo de seu coração quando jovem (o adulto se lembra) era aquele sentimento mesmo de vergonha. E seu coração não se sente envergonhado (punido) pelo conhecimento de que seu coração procura entender a vergonha: ao contrário, o conhecimento de seu próprio desejo, como algo vergonhoso tanto satisfaz o desejo pela experiência da vergonha quanto alimenta um sentimento de vergonha. Experimenta-se o sentimento de vergonha com satisfação e esse é reconhecido, se for reconhecido, pelo auto-exame, como uma fonte posterior de vergonha e assim sucessivamente (*DP*, p. 251).

Não há saídas para o jogo de espelhos infinito; a construção do eu promovida pelo auto-exame, mais que à certeza da verdade, chega a um impasse e à exaustão: “Quem desembaraçará este nó tão enredado e emaranhado? É asqueroso; não o quero fitar nem ver”

(II, x, p. 37), deixa escapar Agostinho. A única promessa possível ao auto-exame de *Confissões* – em que o autor tenta confessar o que sabe de si e o que de si ignora (X, v, p. 174), em que persevera por revelar a fonte da vergonha – é o fracasso. Coetzee conclui: “*até que se confronte a origem de onde se originou o ato vergonhoso, o eu não terá descanso*”, mesmo que “a verdade acerca do eu que trará fim à busca pela fonte no eu daquilo-que-está-errado [...] [permaneça] inacessível à introspecção” (DP, p. 252, meu grifo). Neste caso, se o eu, ao buscar a fonte da vergonha em si, encontrará somente o fracasso, todo projeto de auto-exame reside, na verdade, no auto-engano. Agostinho, como saída ao impasse, apelou para a fé, tendo, em última instância, Deus enquanto fiador de sua sinceridade. E Coetzee? Como ele enfrenta, ante a propensão ao auto-exame infinito, a possibilidade de seu próprio fracasso?

Se, de Erasmo, Coetzee ensaiou o ceticismo em relação às posições binárias, rejeitando o jogo do Ou-isto /Ou-aquilo, próprio do partidarismo político ou intelectual, com Agostinho, o escritor sul-africano não deixa de transparecer que, no meio da dúvida mais cruel, pode-se vislumbrar, ainda que indistintamente, o desejo de acreditar. Por trás dessas ficções do eu, por trás dos impasses nas tentativas de fazer emergir a verdade, existe um desejo, no sujeito-que-escreve, que extrapola a própria construção lingüística e a conseqüente falha em produzir significação. Também em Coetzee, pode-se notar um embate similar ao de Agostinho, ou seja, entre o sujeito e a matéria imponderável e resistente da linguagem, através da qual ele quer extrair uma gota de sabedoria para dar sentido e forma às coisas. Mas é justamente dessa oposição entre o desejo inflexível de dizer a verdade e os percalços lingüísticos ao fazê-lo, que se pode ver a dimensão autobiográfica e a estratégia religiosa que tento demonstrar. Sobre isso, me é sugestivo quando Coetzee afirma:

Quantas vezes em nossas vidas a verdade sobre nós mesmos, a verdade completa e cristalina, emerge? Não estamos, de costume, ocupados com gestos de auto-representação, gestos que seria excessivamente puritano condenar como insinceros? Certamente, ao ter conhecimento da verdade de outra pessoa, não acatamos nem

rejeitamos essa auto-representação, mas as *lemos*, da melhor forma possível, qualquer que seja o contexto que possamos evocar. (“The Afrikaners: on the lip of a volcano”, p. 67, meu grifo)

Não somente *ler*, já que o verbo talvez indique uma ação em primeira mão, por isso mesmo em auto-engano, quanto a seus gestos de representação. Talvez se devesse optar por *reler* da “melhor forma possível”, sabendo, antes de tudo, que esse ato, mesmo consciente de ser também uma tentativa de reconfiguração de significantes, traz em si um desejo do *relêgō* de Cícero, ao cuidado, ao interesse cheio de respeito e recolhimento interior para com o vazio, abissal e inimaginável, que está na própria prática da escrita. Sobre isso, *Dusklands* pode nos servir como um início promissor.

Capítulo II: *Dusklands*

As verdadeiras terras de sombra são interiores

Peter Wilhelm

Publicado em 1974, *Dusklands* (Terras de sombra) foi o *début* literário de Coetzee, sendo aclamado, logo de início, como a primeira obra realmente *moderna* nas letras sul-africanas (Jonathan Crewe citado em Penner, 1989, p. 31). Sobre isso, há um debate acerca de o livro marcar ou não a chegada do modernismo (ou do pós-modernismo, como alguns o preferem) naquela ponta do continente africano. Na verdade, observa-se que o romance inicia uma discussão que se vai estender por toda escrita ficcional de Coetzee.

Dominic Head, por exemplo, afirma que o romance “introduz uma característica pós-modernista nova ao romance da África do Sul” (1997, p. 28). Isso é declarado, porém, com base no livro de Dick Penner, *Countries of the Mind*, de onde retiro a citação de Jonathan Crewe. Na verdade, Penner não chega a confirmar a pós-modernidade de *Dusklands*, mas sim observa, com Stephen Watson, que a afirmação de Crewe deveria ter sido mais clara, ou seja, que, ao invés de “moderna”, Crewe deveria ter especificado se a obra era “modernista” ou “pós-modernista” (Penner, 1989, p.31). Derek Attridge, por sua vez, afirma (com razão) que os dois termos são controversos e imbricados na origem³⁴, mas, mesmo assim, pende para a adoção do termo modernista a designar a prosa de Coetzee:

J. M. Coetzee, desejo argumentar, não simplesmente emprega, mas estende e revitaliza práticas modernistas e, ao fazê-lo, desenvolve um

³⁴ Attridge produz um apanhado crítico bastante ponderado sobre as diferenças entre modernismo e pós-modernismo no capítulo “Modernist Form and the Ethics of Otherness: *Dusklands* and *In the Heart of the Country*” (1-31). No entanto, defende sua opção pelo modernismo em Coetzee ao dizer que sua: “relutância em chamar a obra de Coetzee ‘pós-moderna’ ou ‘pós-modernista’ origina-se em parte de um dos aspectos da conformação cultural a que esses termos se referem com frequência: sua tendência de reduzir a alteridade [*otherness*] à identidade [*sameness*] (na globalização e na massificação das culturas, na busca pela satisfação passageira)” (Nota 9, p. 6).

tipo de escrita que permite ao leitor atento sobreviver às pressões e às possibilidades, e também aos limites, do engajamento político. (2004, p. 6)

Não querendo entrar na polêmica e adotar aqui uma posição entre modernismo ou pós-modernismo, já que há na obra de Coetzee material suficiente para munir a ambas, penso ser menos contencioso afirmar que *Dusklands* inaugura uma textualidade nova em um ambiente literário onde predominavam os diversos tipos de realismo cujo propósito era “dar testemunho e dizer a verdade sobre a África do Sul” (Head, 1997, p. 8). Sobre o livro, Watson anuncia: “[n]unca antes um romance sul-africano rompeu, de maneira tão visível ou mesmo autoconsciente, com as convenções do realismo e de um modo tão sincero exibiu sua própria artificialidade, sua própria ficcionalidade” (1996, p.15). Com entusiasmo, Watson compara ainda a técnica empregada no livro com a de Wladimir Nabokov e Jorge Luis Borges e conclui que o romance “[possui] algo da força esclarecedora e libertadora de uma genuína revelação” (p. 15).

O manuscrito de *Dusklands* foi iniciado ainda nos EUA quando Coetzee lecionava na Universidade de Nova Iorque em Buffalo (1968-71), período que coincide com o crescente desgaste político dos EUA no Vietnã, o que se refletiu, sem dúvida, na primeira parte do livro. Contudo, foi no acervo do Museu Britânico, quando da sua estada na Inglaterra (1962-65), e na biblioteca da Universidade do Texas, em Austin, durante o seu doutoramento (1965-69), que Coetzee começou a compilar parte do material que daria origem a *Dusklands* (Coetzee, “Voice and Trajectory”). Em Austin, conta-nos Coetzee, ele se deparou com relatos de exploradores alemães e de suas expedições ao sudoeste da África, com descrições antropológicas dos nativos da região e com listas de palavras e gramáticas improvisadas de línguas já extintas, feitas por marinheiros.

Nesses textos, Coetzee pôde inteirar-se, por exemplo, quanto a sorte dos hotentotes da província do Cabo em narrativas, como ele relembra, “escrita[s], de uma posição superior, não

por eles [os hotentotes], mas em lugar deles, por viajantes e missionários, sem excluir [seu] ancestral mais longínquo, Jacobus Coetzee” (*DP*, p. 52). Dessas pesquisas, provavelmente se originou a segunda parte do livro, atribuída a esse antepassado, que narra uma expedição de caça a elefantes na terra dos Grandes Namaquas. Supostamente traduzida do holandês oitocentista para o inglês por um tal J. M. Coetzee (uma tirada, sem dúvida, *à la* Daniel Defoe³⁵ e na melhor da tradição do *traduttore traditori*) que assina o prefácio do *Het Relaa van Jacobus Coetzee, Janszoon* (A Narrativa de Jacobus Coetzee, filho de Jan). Esta narrativa teria, por sua vez, como editor, o pai desse Coetzee, o falecido Dr. S. J. Coetzee, professor da Universidade de Stellenbosch, África do Sul. Do Prof. Coetzee seria também a introdução em *Afrikaans*, um excerto de uma série de palestras ministradas por ele entre 1934 e 1948³⁶, traduzida para o inglês por seu filho.

Dusklands compõe-se, portanto, de duas novelas que, apesar de direcionamentos aparentemente diferentes – o envolvimento americano no Vietnã e as peripécias de um explorador holandês do século XVIII – tangenciam-se na questão do colonialismo que, sem dúvida, traduz-se como o ponto exegético mais evidente, com o que o próprio autor parece concordar ao responder a David Attwell:

o que esteve imediatamente por trás de [*Duskland*] era a visão do que estava acontecendo no Vietnã e a crescente consciência – ao reler a história sul-africana, mais especificamente os anais da exploração da África austral – do que havia acontecido por lá. (*DP*, p. 27)

³⁵ Em *The Life and Strange Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner*, de Daniel Defoe, existe um prefácio da personagem cuja narrativa dá título à obra, confirmando a veracidade das aventuras ali contadas e tendo a palavra do editor de ser o relato uma “história de fato” e de não haver nele “nenhuma aparência de ficção”. Em *Serious Reflections*, o último volume das aventuras do famoso náufrago, Crusoe se defende das acusações de que sua história não passaria de uma invenção dizendo “Eu, Robinson Crusoe, aqui declaro que o relato, apesar de alegórico, é também histórico [...]. Além disso, que existe um homem ainda vivo, e bem conhecido também, e a quem toda ou a maior parte da história faz menção mais diretamente [...] e a isso eu aponho meu nome” (Coetzee, “Introduction”, 1999, p. v). Se Defoe é o ventríloquo por traz de Crusoe, Coetzee, o sujeito-que-escreve, ao assinar o prefácio da tradução da narrativa de Jacobus Coetzee, embaralha as expectativas cristalizadas de leitura, borrando os limites entre ficção e realidade e com isso paga tributo e se insere numa tradição literária.

³⁶ Segundo David Attwell, o período indicado coincide com a ascensão do nacionalismo africâner que culminou com a vitória do Partido Nacional em 1948. A tendência direitista e segregacionista dessa agremiação forneceu um nome e um sistema legal ao regime político do apartheid (1993, p.44).

No livro, se o colonialismo se faz um alvo imediato, pode-se dizer também que a paródia se constitui seu “principal método de crítica” (Attwell, 1993, p. 35). Dominic Head corrobora essa afirmação ao dizer que “os discursos do imperialismo [...] são parodiados no romance” (1997, p. 28), acrescentando que *Dusklands* introduz algo característico de outras obras de Coetzee, ou seja, que o “questionamento dos estilos de narrativa escolhidos é um aspecto essencial da ficção” (p. 28). No entanto, se, em outras obras de Coetzee, o uso da paródia, como observa Attwell, é “complexo e mutante”, no caso de *Dusklands*, pode ser visto como “desolador” (*bleak*) (1993, p. 130, nota 1), longe, portanto, do caráter satírico que muitos entendem caracterizar o termo.

No romance, o efeito parodístico basicamente se faz parasitário aos discursos do colonialismo tidos como alvo – o imperialismo americano no sudoeste asiático e a expansão colonial européia na África – subvertendo-os de uma maneira agressiva e interna ao investigar e expor a construção lingüística dos sujeitos formados nesses discursos. Isso é perceptível em “O Projeto Vietnã”, a primeira parte de *Dusklands*, em que o discurso dos burocratas e expertos do Pentágono é objeto de escrutínio através da personagem Eugene Dawn, enquanto que, em “A narrativa de Jacobus Coetzee”, os arquivos do colonialismo são esquadrihados na exploração da mentalidade colonizadora.

Por se centrarem na questão da subjetividade, vale lembrar que as duas novelas contam com personagens de sobrenome Coetzee, sendo esta a linha que coze as narrativas e reforça tanto a desconstrução de um tipo de discurso (aquele escrito pelos colonizadores) quanto os níveis de implicação (histórico, político e pessoal) do sujeito-que-escreve, demonstrando, com essa hábil estratégia de obliteração e desvelamento, tanto um mecanismo autobiográfico em ação quanto um conluio entre a ficção e a história.

Assim, se Coetzee traz à tona seu legado bôer por meio de um antepassado longínquo e, a partir daí, implica a si próprio naquilo que quer contar, *Dusklands* não deixa de se relacionar também, tendo-se em vista o caráter autobiográfico desse artifício, à experiência da Guerra do Vietnã vivenciada pelo autor nos EUA, especialmente a consciência inescapável de algo mais abrangente, de que as duas situações históricas seriam resultado. Sobre isso, rememora Coetzee as palavras de um colega de universidade na época:

“Se você detesta tanto a guerra”, querendo dizer a guerra no (ao?) Vietnã, “por que não vai embora? Não há nada prendendo você aqui”. Mas ele não me interpretou mal. Cumplicidade não era o problema – [...] O problema era ter consciência do que estava sendo feito. Não estava claro aonde se deveria ir para escapar do conhecimento. (Citado em Penner, 1989, p. 33)

A experiência da violência não era somente apreendida pelo filtro da cobertura mediática da guerra (a primeira desse tipo) a inundar os lares americanos pela TV; ela também permeava o campus da universidade em Buffalo, onde um dos estudantes subiu ao alto de um prédio e começou a disparar em seus colegas, matando um número considerável deles e depois se suicidando. *Dusklands*, a seu modo, dramatiza uma violência que se descola de possíveis causas e explicações (econômicas, políticas, sociais) e – em seus avatares, quer seja a irracionalidade do imperialismo americano ou a selvageria da expansão européia – assume um caráter próprio, gerando subjetividades disformes. Como em Dostoievski, a doença da coletividade se transforma num mal da alma. “A culpa é um veneno negro [...]. A culpa entrava em nossos lares pelos cabos da TV [...]. Não era natural suportar tal sofrimento” (*DL*, p. 48), desabafa Eugene Dawn. Convém observar, no entanto, que a linguagem em que esse estado de espírito se expressa tem a marca do auto-exame radical, não somente pela tentativa de articulação de uma verdade do eu (a culpa, no caso), mas também pela consciência anterior (em dúvida) de que essa possibilidade possa ser concretizada. Nesse

impasse auto-reflexivo entre linguagem e desejo é que o religioso se infiltra no texto através de um pensar mítico, como se verá mais adiante.

1. O “Projeto Vietnã” ou a razão louca

Para se refletir sobre esse “estado da alma”, “O projeto Vietnã”, a primeira parte do romance, oferece-nos uma narrativa fragmentada e auto-reflexiva. Eugene Dawn é um especialista em antropologia que se dedica a uma análise mitográfica para o esforço de guerra (e de dominação) americano no Vietnã. A base de seu relatório busca conhecer “como os mitos atuam na sociedade, como os signos são transacionados, etc” (*DL*, p. 4). Dawn trabalha sob a supervisão de Coetzee, responsável pelo Projeto Vida Nova (*New Life Project*), a quem diz desprezar por ser “uma pessoa pouco criativa e fracassada” (*DL*, p. 1), mas por quem, na verdade, sente-se intimidado e a quem, contraditoriamente, deseja agradar: “Eu faria tudo por sua consideração” (*DL*, p. 15).

Suas tardes e momentos de maior “felicidade intelectual” (*DL*, p. 6) são passados entre os livros da cinzenta Biblioteca Harry S. Truman³⁷ no Instituto Kennedy, um *think tank* ligado ao Departamento de Defesa dos EUA. Seus “espasmos de criatividade”, no entanto, ocorrem somente “nas primeiras horas da manhã” (*DL*, p. 6), em casa, quando a mulher, Marilyn, e o filho, Martin, estão “imersos no oblvio” (*DL*, p. 13) do sono. Dawn desconfia que Marilyn lhe seja infiel e pensa que Martin, por influência da mãe, é uma criança mimada.

Para ajudá-lo em seu relatório, Dawn carrega numa valise 24 fotografias de atrocidades cometidas no Vietnã que, segundo admite, fornecem o “impulso elétrico” à sua

³⁷ 33º presidente dos EUA. Com ele, iniciou-se a caça aos comunistas e a chamada Guerra Fria. Truman, um pacato e dedicado funcionário público do interior antes de ingressar na política, ordenou, quando presidente, o lançamento das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki. A biblioteca em questão realmente existe e se localiza em Independence, Missouri, cidade natal de Harry Truman. Outro detalhe: o “S.” não é uma abreviatura de um nome, mas uma apenas uma inicial; era costume nos estados do sul dos EUA se usarem iniciais ao invés de nomes. (http://en.wikipedia.org/wiki/Harry_S._Truman)

imaginação (*DL*, p. 13). Seu envolvimento com o projeto acaba por exacerbar seus problemas mentais, culminando, em seu delírio, com o seqüestro do próprio filho a quem julga estar salvando de “uma mulher de caráter instável e histérico” (*DL*, p. 38). Escondem-se num albergue de beira de estrada com sugestivo nome de Loco Motel e, quando a polícia invade seu quarto a procura de Martin, Dawn esfaqueia o filho. No final de “O Projeto Vietnã”, vê-se Dawn internado num hospital psiquiátrico, ruminando em sua “cela no coração da América”: “Tenho grandes esperanças de descobrir de quem eu sou a culpa” (*DL*, p. 49).

A primeira parte do romance tem por epígrafe a citação de Herman Kahn (1922-1983), físico e matemático americano, co-fundador do Instituto Hudson. Este núcleo de pensamento estratégico, fundado em 1961, teria por missão uma “pesquisa inovadora que [promovesse] a segurança global, a prosperidade e a liberdade”³⁸. Aquele centro encontra-se parodiado em *Dusklands* no Instituto Kennedy, onde Dawn trabalha. Kahn iniciou sua carreira e colaborou por alguns anos em projetos e análises para o Departamento de Defesa dos EUA através de um outro *think tank*, a Rand Corporation, ainda bastante atuante na política externa norte-americana.

Esses trabalhos o tornaram uma figura controversa do pensamento de direita nos anos 60 e lidavam basicamente com o conceito de *megadeath* (megamorte), ou seja, a possibilidade de uso de armas nucleares num conflito entre nações. *On Thermonuclear War* (1960), uma de suas obras mais conhecidas, Kahn ousava “pensar o impensável”, como dizia, desenhando os possíveis cenários de um holocausto atômico. Como a personagem Coetzee (*DL*, p. 33), Kahn fazia previsões, com base na teoria dos jogos, sobre um conflito desse tipo e de como este

³⁸ Disponível em: <http://www.hudson.org/learn/index.cfm?fuseaction=history>.

poderia ser vencido³⁹. A epígrafe de *Dusklands* foi escrita por Kahn e pertence ao livro *Can We Win in Vietnam?* (1968) de que foi um dos autores. Eis o texto:

Obviamente é difícil não se solidarizar com a opinião pública americana e européia que reage com horror e revolta ao lhe serem exibidos filmes com pilotos visivelmente jubilosos nas bem sucedidas missões de bombardeio de napalm nos alvos vietcongues. No entanto, não é razoável [*unreasonable*] esperar que o governo dos EUA obtenha pilotos que fiquem tão chocados com a destruição que possam estar provocando que não consigam mais executar suas missões e se tornem excessivamente deprimidos ou assolados pela culpa.

A palavra *unreasonable* se destaca na citação. Kahn a utiliza para questionar a opinião pública escandalizada com a insensibilidade dos pilotos. Esse sentimento não é *razoável*, segundo ele, não se coaduna com um tipo de razão necessária à vitória. Dawn, como Kahn, também persegue o “razoável” e, em seu relatório sobre o Vietnã, chega mesmo a afirmar que a vitória, no caso, seria um “problema técnico” (*DL*, p. 28), uma “questão de força suficiente”. Apartada de qualquer idéia de culpa, Dawn afirma que “questões de consciência se [situam] além de [seu] escopo” (*DL*, p. 22). A lógica do pensamento de Dawn parece ter sido contagiada pela “impassibilidade tecnológica e fria” (Attwell, 1993, p. 41) de Kahn. Levando a caricatura do real ao extremo, o romance aponta para uma razão instrumental em que os indivíduos põem de lado a questão moral e a validade ética de suas ações. A amoralidade dessa lógica, levada às últimas conseqüências, revela algo em que os meios acabam por justificar a si próprios e se implodem em contradições internas. Ao discutir, por meio da fórmula $P1 = aX - 3/4 + (bX - c)Y$, a ineficácia do ataque aéreo americano ao inimigo vietcongue, sempre imprevisível em sua táticas de guerra, Dawn conclui:

Quando atacamos o inimigo por meio de um par de [*via a pair of*] coordenadas cartográficas, expomo-nos a problemas matemáticos que

³⁹ Um outro exemplo da lógica de Herman Kahn em *On Thermonuclear War*: “Apesar da crença generalizada no contrário, estudos objetivos indicam que, ainda que o tamanho da tragédia humana seja amplamente aumentado no mundo pós-guerra [atômica], esse aumento não impediria que a maioria dos sobreviventes e de seus descendentes tivesse uma vida normal e feliz” (citado em Menand, “Fat Man”).

não podemos solucionar. Mas, se não podemos resolvê-los, podemos eliminá-los e atacar as próprias coordenadas – todas as coordenadas! (DL, p. 28)

Essa razão técnica de Dawn é também falocêntrica (é visível aqui uma leitura de Derrida por parte de Coetzee), sendo “a voz do pai” um dos substitutos para a função simbólica do *falo*. A sugestão de Dawn em seu relatório é, portanto, fazer com que a população, por meio da propaganda, se torne menos “resistente à *penetração* dos [...] programas” (DL, p. 20, grifo meu) e, conseqüentemente, que os programas de rádio do governo americano sejam “mais penetrantes” (DL, p. 20). Dawn propõe uma “nova mitologia” em que a voz do pai, o poder de fogo dos americanos, seja reforçado e se ofereça como uma “autoridade forte e uma escolha simples” (DL, p. 20). “O pai é autoridade, infalibilidade, ubiqüidade. Ele não persuade; ele manda” (DL, p. 21). Quanto a como isso pode ser implementado através das emissões radiofônicas, o relatório de Dawn apresenta uma solução infame: “A voz do pai se expressa adequadamente vinda do céu. Os vietnamitas chamam-na de ‘a morte sussurrante’ quando proferida dos B-52s, e não há razão para ela não vir, com igual devastação, pelas ondas do rádio” (DL, p. 21).

Em seu artigo “Razão e Paixão”, Sérgio Paulo Rouanet faz uma distinção entre o que seria uma razão louca e uma razão sábia. Utilizando-se do texto de *As bacantes* de Eurípedes, Rouanet afirma que a razão “se define por sua forma de relacionar-se com as paixões” (1987, p. 449) e que ela se torna louca quando se deixa contaminar pelas paixões, que são, na verdade, a expressão de desejos obscuros do consciente. O processo de contaminação se dá, paradoxalmente, pela própria tentativa de controle e inibição dos desejos quando a razão, agindo de uma forma repressora, perde a “a objetividade necessária ao conhecimento [...] mergulhando na falsa consciência” (p. 451). Seu inverso, a razão sábia, dialoga com as paixões de maneira não autoritária e, com isso, “produz o saber, no plano cognitivo, e a autonomia, no plano moral” (p. 449).

A razão louca, por sua vez, “bloqueia o conhecimento, e reprime ou libera a vida passional de um modo destrutivo”, produzindo a heteronomia, ou seja, uma alienação em que o eu perde o controle sobre determinadas pulsões e, como resultado, também sua capacidade de decidir por si mesmo. Assim, Dawn, como Penteu na peça de Eurípedes, “delira, e acha que está raciocinando” (Rouanet, 1987, p. 453); isso faz com que ele reflita de forma aparentemente coerente, mas na realidade perdeu o juízo.

As citações de “O projeto Vietnã” apresentadas acima servem para comprovar a tese de Rouanet. Outras podem ser fornecidas: quando, no Loco Motel, Dawn faz conjecturas sobre Martin, que dorme com o dedo na boca e, num laivo de psicologismo, sentencia ser isso “um sinal de insegurança” (*DL*, p. 38). No entanto, esse raciocínio aparentemente normal não o impede de esfaquear o filho e notar, com indiferença demente, como a pele da criança ante a perfuração da faca “de início resiste à pressão ortogonal [...] então se rompe” (*DL*, p. 42). “Talvez [ele, Dawn] tenha até sentido o estalo [da pele se partindo] na [sua] mão como alguém num lugar tranquilo consegue perceber uma locomotiva distante através das solas dos pés” (*DL*, p. 42).

O que se nota aqui é uma cisão entre o pensamento e a sensibilidade. A contaminação do primeiro pela brutalidade da guerra, pela violência também onipresente na própria sociedade descarrega-se na única forma de cópula possível: a penetração por meio de um objeto perfurocortante. A loucura está também na falta de empatia em relação ao outro. A loucura de Dawn, como a de Penteu, não é a de não pensar, mas de fazê-lo sem imaginação; é-lhe impossível se colocar no lugar do outro. No episódio do Loco Motel, por exemplo, não há qualquer menção à dor, qualquer alusão ao sofrimento do filho. Sua razão está inconsciente da doença que a aflige – a violência – e se vê independente, autônoma. Ela delira, mas se enxerga como coerente.

1.1. Descartes dilacerado

Sobre esse auto-engano de autonomia, continua Rouanet sobre Penteu: “Sua loucura é *hubris*, excesso, demasia, [...] a loucura narcísica de quem recusa, como fictícia, a influência dos condicionamentos passionais” (1987, p. 453). Rouanet acrescenta ter essa “razão-paixão” dominado o pensamento ocidental, “dos pré-socráticos aos estóicos, dos doutores da igreja a Descartes, dos moralistas do século XIX aos neoconservadores de hoje” (p. 455). Demoro-me um pouco em Descartes que, a meu ver, sugere idéias quanto à razão louca na primeira parte de *Dusklands*.

Sabe-se que esse filósofo francês produziu tratados de matemática e obras filosóficas. Em *Meditações* e no *Discurso sobre o método*, em que se pode encontrar a famosa máxima *Cogito ergo sum*, “penso, logo existo”. Com ela, Descartes propunha uma solução para a querela filosófica secular acerca da divisão entre pensamento e realidade. O *cogito* encarna, além do espírito moderno (Mathews, 1992, p. 1; William Barrett citado em Watson, 1996, p. 20), todo um debate histórico permeando o pensamento ocidental. Desde Platão a Aristóteles, passando por Santo Agostinho e Kant e, mais atualmente, por Heidegger e Derrida, esse debate diz respeito à capacidade do intelecto de conhecer a realidade em sua natureza ou de se conhecer a si mesmo por meio da razão e da linguagem.

Um breve resumo: Platão, por exemplo, descrevia a realidade como a imitação do mundo das Idéias, estas imutáveis, absolutas e idênticas a si mesmas (os *noumena*), em contraste com a mutabilidade sensível das coisas (os *phenomena*); Aristóteles, de uma maneira sistemática, tentou resolver essa dualidade através do método das quatro causas (formal, material, eficiente e final), em que os conceitos de ato e potência, matéria e forma, substância e acidente se tornaram de especial importância. Kant, o Copérnico da filosofia, mudou o ponto de referência: não mais as coisas, mas o sujeito que procura o conhecimento se tornou objeto de escrutínio (Chauí, 1994, p. 77).

A maioria desses filósofos, no entanto, se esforçava para obter uma imparcialidade na escrita e procurava transcender sua visão particular, tornando-a assim universal. Descartes, ao contrário, ousa fazer uma filosofia em primeira pessoa, “ousa dizer ‘eu’” (Mathews, 1992, p. ix). Tanto no *Discurso* quanto em *Meditações*, Descartes faz da introspecção, da intuição e da dúvida sistemática as bases da verdade que deseja expor. *Ego sum res cogitans*, “Eu sou uma coisa que pensa”, afirma ele na “Meditação Terceira”; e tudo o mais, toda a percepção material ao redor dessa coisa pensante, inclusive o corpo onde ela habita, faz parte de uma *res extensa*, algo que o autor identifica como sendo mais uma extensão das “idéias claras e distintas que das coisas corporais” (Descartes, 1988, p. 39). Em resumo, observa Descartes:

quando penso que a pedra é uma substância, ou uma coisa que é por si capaz de existir, e em seguida que sou uma substância, embora eu conceba de fato que sou uma coisa pensante e não extensa, e que a pedra, ao contrário, é uma coisa extensa e não pensante, e que, assim entre essas duas concepções há uma notável diferença, elas parecem, todavia, concordar na medida em que representam substâncias. (1988, p. 39)

Em *Dusklands*, Stephen Watson constata essa cisão entre a *res cogitans* e a *res extensa* e a reputa como uma típica “aberração mental” (1996, p. 19) do homem do Ocidente. Com isso, o colonialismo seria um dos exemplos desse projeto cartesiano separando o “sujeito de seu objeto, o eu do mundo, num dualismo que [privilegiaria] o primeiro dos termos e, por isso, [asseguraria] sua dominação sobre a natureza ou qualquer outro obstáculo com que viesse a se confrontar” (p. 20). O próprio Watson, porém, salienta não haver nada de original nessa constatação; descreve-a mesmo como um “lugar-comum na história da filosofia ocidental” (p. 20). Mesmo assim, Watson chama a atenção para o antagonismo violento nesse embate entre linguagem e realidade e conclui que “Descartes se traduz, no campo da ação, numa vontade de poder cujo apetite é voraz, ilimitado, precisamente porque existe um vazio resistente em seu próprio coração” (p. 20). No caso, a personagem Eugene Dawn seria a expressão desse vazio. Para dar conta disso que resiste à linguagem, falta-lhe o registro

religioso que, quando lhe vem, apresenta-se sob a forma de ironia, aumento ainda mais seu dilema espiritual.

“Descobri a verdade, como eu descobri todas as verdades no meu relatório sobre o Vietnã, por meio da introspecção” (*DL*, p.14), confessa Dawn. Vê-se, portanto, nas páginas de *Dusklands* um confronto entre uma *res cogitans* e sua *res extensa*, que teria o próprio corpo como o espaço mais visível dessa cisão. “Meu corpo me trai”; “me constrange a indisciplina do meu corpo” (*DL*, p. 5); “dos pés a cabeça, estou sujeito a um corpo em revolta” (*DL*, p. 7), desabafa Dawn, entre espasmos e cacoetes, desejando, por fim, “ter um outro [corpo]” (*DL*, p. 5). Mas se seu corpo é um sítio em descontrole, os “outros corpos humanos” (*DL*, p. 10) são fonte de maior e de mais profunda desconfiança.

Isso se mostra no ato sexual com a esposa Marilyn (qualquer alusão à sensual atriz americana não é mera coincidência), com quem parece ter casado por ser “uma loura de cabelos cor de mel com pernas longas e bronzeadas” (*DL*, p. 11), uma figura da revista *Vogue* (*DL*, p. 13). Mesmo num ato mais íntimo, a *res cogitans* de Dawn se intromete, impossibilitando qualquer conexão emocional. O sexo, por exemplo, lhe traz desprazer, pois é obrigação, como num manual (*DL*, p. 7). Segundo Dawn, o problema não seria seu, pois “cumpre seu dever” (*DL*, p. 8), mas de Marilyn que, suspeita ele, se mostra distante. Como resultado, vê a esposa como “um masturbador que exige uma fricção mecânica constante” (*DL*, p. 12) para se conseguir dela qualquer um gemido. Por fim, o ato sexual se transforma num ato excretório; necessário, mas desagradável. “A palavra que, em tais momentos, faísca através dos céus de minha ainda não extinta consciência”, reflete Dawn, “é *evacuação*: minha semente desce como urina pelos esgotos inúteis dos tubos reprodutivos de Marilyn” (*DL*, p. 8).

Para ele, Marilyn, como pessoa (não a modelo da revista *Vogue*) é uma figura conformista, “desequilibrada e infeliz” (*DL*, p. 9), por quem ele somente nutre alguma atração

quando vislumbra a perspectiva da infidelidade: “Se Marilyn é infiel é tão mais cara a mim, pois, se desconhecidos a apreciam, ela deve ser valiosa” (*DL*, p. 11); ou quando lhe inflige dor:

Quando, de minha parte, eu faço seu corpo tremer com minha pequena sonda movida a bateria, eu estou tentando somente encontrar um jeito mais sincero de contactar meus próprios centros de poder através da dissaborosa conexão genital. (Ela grita quando faço isso, mas sei que ela adora. As pessoas são todas iguais). (*DL*, p. 10)

Ou ainda quando dorme:

Em relação às criaturas adormecidas em geral, sou capaz das torrentes mais descomplicadas de ternura. [...] Algumas vezes penso que ascenderia aos mais altos níveis do êxtase se Marilyn dormisse durante o ato sexual. Com certeza, há maneiras de se conseguir isso. (*DL*, p. 12)

A “aberração mental” resultante da cisão cartesiana entre mente e corpo, como quer Watson, pode ser também evidenciada na atração mórbida que Dawn desenvolve pelas fotografias do Vietnã. As atrocidades da violência beiram, em Dawn, ao pornográfico. Confessa-nos ele: “se elas me excitam desse jeito, eu sou um homem e estas imagens [...] um assunto próprio de homens!” (*DL*, p. 15). Com isso, é compreensível que Dawn as esconda de Marilyn numa valise, como revistas masculinas, e se refira a elas como “um câncer de conhecimento vergonhoso” (*DL*, p. 10). As imagens brutais produzem, na psique de Dawn, um frenesi sádico: “novamente me ocorre com surpresa que o mundo ainda se dê ao trabalho de se expor para mim em imagens; eu estremeço com uma excitação renovada” (*DL*, p. 16).

Numa das fotos, intitulada por Dawn “Pai se diverte com crianças”, um soldado americano de porte atlético, Clifford Loman (*low* = baixo, vil), numa demonstração de força, levanta em seu pênis ereto uma Vietnamita que, por seu corpo diminuto, mais parece uma menina. A moça, tentando se equilibrar, olha para a câmera de um modo sonolento e aparvalhado. Noutra, dois sargentos das Forças Especiais, Berry (*bury* = enterrar) e Wilson

(*will* = vontade, desejo), seguram, como troféus (*DL*, p. 15), cabeças cortadas de soldados vietcongues. Sobre essa fotografia, Dawn comenta:

Vejo algo ridículo numa cabeça decepada. As pessoas podem se emocionar com fotografias de mulheres em prantos vindo reclamar os corpos de seus mortos; [...] mas se pode dizer o mesmo de uma mãe com a cabeça de seu filho numa sacola, carregando-a como se fosse uma compra de supermercado? Sorrio. (*DL*, p. 16)

Num artigo publicado no jornal *Folha de São Paulo*, o psicanalista Contardo Calligaris se refere a um crime ocorrido no Rio de Janeiro, em que dois jovens negros, vítimas do tráfico, foram achados dentro de um carro, numa “rua tranqüila de casas antigas e calçamento de pedras” do bairro Engenho de Dentro, zona norte da cidade. Seus corpos haviam sido mutilados a machadas e a cabeça de um deles fora abandonada sobre o capô. Calligaris comenta a reação de brutal indiferença dos moradores, que foram buscar seus celulares para fotografar os rapazes, e os mais jovens riram e fizeram troça dos corpos. Entre as explicações para o fato, o psicanalista arrisca uma hipótese:

num mundo em que a subjetividade fosse cada vez menos definida por valores, sonhos ou ideais e cada vez mais confundida com o corpo, nesse mundo, a visão da carne de decepados e torturados não seria angustiante, pois ela não ameaçaria nossa subjetividade, apenas a apresentaria num arranjo inusitado, “engraçado”. (Calligaris, 2006)

Pode-se detectar aqui uma inversão do projeto cartesiano, em que, na contemporaneidade, a *res extensa* liga-se cada vez mais ao nosso conceito de subjetividade, assumindo preponderância em relação à *res cogitans*: põe-se de lado as abstrações da mente para ceder lugar ao bem-estar físico do corpo, que se torna um valor central, senão supremo. “Claro”, continua Calligaris, “detestamos a idéia da NOSSA morte. Em compensação, podemos ser insensíveis a morte DOS OUTROS” (maiúsculas no original). A “subjetividade se reduz ao corpo, estes quilos de matéria sangrenta são nossa última ‘verdade’”. O corpo reduzido à carne e membros decepados não passa de algo risível. Da mesma forma, Dawn

imagina as cabeças numa sacola de supermercado e isso lhe parece “engraçado”. Como para um dos moradores do bairro carioca, seria “engraçado um corpo todo picado”. Se a subjetividade baseia-se na *tabula rasa* do corpo, como quer Calligaris, aquela não pode projetar nenhum tipo de empatia com os outros, posto estar concentrada na contemplação narcisística de si mesma⁴⁰.

Ofereço uma outra perspectiva: já se comentou antes sobre a natureza sagrada da vítima do sacrifício. Ela é *sacer* porque “é um crime matá-la – mas a vítima é sagrada somente porque ela tem de ser morta” (Girard, 1986, p. 1). Os moradores tinham consciência, certamente, do crime que fora cometido, mas, porque os mortos resultaram de um acerto de contas entre bandidos, a violência cometida contra eles serviu para aplacar um mal maior: menos marginais nas ruas, menos violência. Os cadáveres podem ser vistos, assim, como *sacer*, impuros e não dignos de pena e, portanto, matáveis.

As fotos utilizadas por Dawn, lembre-se, fornecem a ele um “impulso elétrico” para a escrita de seu relatório, cujo fim eficaz é a imposição do poder pela força. Não é à toa, portanto, que as duas primeiras fotos retratem abuso sexual e brutalidade física e, por isso, sejam objeto de troça por parte de Dawn. “Sexo e violência”, como afirma René Girard, “com freqüência se enfrentam em diferentes formas tais como raptos, estupro, defloramento e várias outras práticas sádicas” (1986, p. 35). Os indivíduos nas fotos se tornaram *sacer*, cujo sofrimento ou morte se presta somente a aplacar, como bodes expiatórios, uma outra violência que toma conta da alma da comunidade, o “veneno” que entrava pelos canais de TV.

⁴⁰ Mas esse não foi o caso do garoto João Hélio, cujo corpo foi despedaçado ao ter sido arrastado por quilômetros quando dois assaltantes jovens roubaram um carro e a criança não pôde fugir por ter ficado presa ao cinto de segurança. A morte de João provou uma comoção nacional, com muitos exigindo a pena máxima. “Monstros frios”, “deficientes sociais” foram algumas das imprecisões vistas na imprensa. A contaminação pela violência chegou até os intelectuais, pessoas supostamente imparciais em seu julgamento, com a polêmica ocasionada pelo artigo “Razão e Sensibilidade” do prof. Renato Janine Ribeiro para o Caderno Mais+ da *Folha de São Paulo* de 18.02.1007.

A terceira foto, porém, traz um elemento desestabilizador ao sadismo de Dawn. Tirada de um filme sobre as jaulas de tigres – buracos de concretos construídos ainda pelos franceses, na ilha Hon Ter, para inimigos políticos e usadas posteriormente pelos americanos para torturar presos vietcongues – o instantâneo é aumentado diversas vezes até se concentrar no rosto do prisioneiro. Este é captado em toda a sua intensidade quando o homem tenta, apoiando-se com esforço num dos cotovelos, olhar para cima no momento em que o filme está sendo rodado. Passando os dedos sobre a superfície “fria e inodora” (DL, p. 17) da foto, com os olhos fechados, Dawn imagina: “Num instante que, com sorte, nunca irá chegar, o brilho do olho que vai me olhar, por meio da câmera, dentro dos olhos, é sem vida e opaco sob os meus dedos, não dando passagem para o interior deste homem obscuro, mas indubitável”. (DL, p. 16-17)

A procura dessa passagem prenuncia, quem sabe, um desejo de comunhão com o outro, mas que, da maneira pretendida por Dawn, ou seja, vicária e sem contaminações, jamais se poderá concretizar. O instantâneo do rosto constitui a reprodução de uma reprodução, uma cópia cujo intuito ou fé tecnológica é o de capturar a essência, a alma desse homem enjaulado. Porém, não há nada por trás da imagem, e essa crença no poder da tecnologia se frustra quando “o brilho do olhar se tornou uma mancha branca difusa” (DL, p. 16). Assim, o desejo de Dawn – esse “trágico esforço [*reach*] por transcendência” (18), alienado que é, no colonizador, pela separação entre mente e corpo – transforma-se num desejo de dominação, expresso por meio de uma violência fálica, única junção possível (e desastrosa) entre o sujeito e seu objeto. Dawn afirma que “a arma e suas metáforas” se constituem “nas únicas cópulas que conhecemos entre nós mesmos e nossos objetos” (DL, p. 17), elas são “as sondas da realidade”. Esse é a resposta do *Cogito* ante o perigo de ele somente existir como vida interior. De qualquer maneira, a tentativa desesperada de auto-

afirmação da subjetividade, por meio da violência, consegue apenas com que tudo ao redor dessa *res cogitans* omnívora, ao ser tocado, esfumace-se.

Desembarcamos nas praias do Vietnã [...] implorando para alguém se manter de pé sem acovardar-se; se vocês provarem a si mesmos, gritamos, provarão a nós mesmos também, e nós os amaremos sem fim e os cobriremos de presentes. Mas como tudo mais, eles sucumbiram. Banhamo-los num mar de fogo, rezando por um milagre. No coração da chama, seus corpos brilhavam com uma luz celestial; em nossos ouvidos suas vozes soavam; mas quando o fogo acabou, eram somente cinzas. [...] Se tivessem vindo até nós cantando entre as balas, nos teríamos ajoelhado e os adorado. (*DL*, p. 17-18)

1.2. Dostoiévski revisitado

Por outro lado, se o corpo de Dawn é fonte de tormento, sua *res cogitans* se torna uma maldição, pois a possibilidade de redenção através de alguma crença se vê aniquilada: não há milagres de gente cantando entre fogo cruzado, não há mais transcendência. Além disso, o espírito cartesiano de cisão entre mente e corpo se sustenta, na origem, sobre um campo ainda mais movediço: a dúvida sistemática que, em seus limites, abre espaço para os desacertos da consciência. Aqui um contraponto com Dostoiévski, mais especificamente com a sua novela *Memórias do subsolo*, se mostra conseqüente e até mesmo corroborado por Coetzee. “Lembro-me de ter dado aulas sobre ele por alguns anos na década de 60, e é bem possível que tenha deixado sua marca no meu ‘Projeto Vietnã’” (citado em Penner, 1989, p. 34).

Se, por exemplo, para o homem de *Memórias do subsolo*, a hiperconsciência é uma doença – “Juro-vos, senhores, que uma consciência muito perspicaz é uma doença, uma doença autêntica, completa” (Dostoiévski, 2000, p. 18) – Dawn se sente desorientado por estar “possuído de um alto grau de consciência” (*DL*, p. 5). Por isso, ambos asseguram estar doentes. “Eu sou um homem doente...” (Dostoiévski, 2000, p. 5) é a conhecida frase inicial do narrador em *Memórias*, que reaparece *Dusklands* como: “Não há dúvida que sou um homem doente” (*DL*, p. 32). Mas esse paralelo é por demais evidente para ser algo instigante.

Semelhanças entre o narrador de *Dusklands* e o de *Memórias* já são discutidas por Dick Penner em seu *Country of the Minds*. Em “Coetzee’s Underground Manqué”, Penner propõe outros pontos de contato entre os dois textos, centrando-se na crítica ao projeto racionalista dramatizado em ambos. Penner aponta para o fato de que tanto em *Memórias* como em *Dusklands* as personagens se rebelam contra a teoria racionalista do interesse individual que reduziria o indivíduo a uma cifra. Por exemplo, Dawn afirma que, para o seu supervisor, Coetzee, “as pessoas são idênticas se seus interesses pessoais são idênticos” (*DL*, p. 32).

Penner chama atenção para as diferenças entre Dostoievski e Coetzee. O primeiro se debateria contra os pensadores sociais russos do século XIX, para quem o homem não teria uma natureza especial, ou seja, o livre arbítrio; a religião não passaria de uma ilusão, tendo a ciência e o interesse econômico (1989, p. 35) como algo mais importante. Com base nisso, Penner vê o homem do subsolo se rebelando contra a planificação social e, deliberadamente, tomando decisões contra seu próprio interesse para afirmar sua individualidade. Já em *Dusklands*, haveria uma refutação da lógica do projeto colonial e do domínio falocêntrico da cultura ocidental por meio do questionamento dos sujeitos que habitam esses discursos.

Por causa disso, Penner adverte, “Coetzee não oferece soluções anti-rationais ou religiosas para o seu Eugene Dawn” (1989, p. 36) como parece ser o desejo pelo menos confesso de Dostoievski ao deixar claro, em sua correspondência pessoal e em outros escritos, que seu anti-herói precisa mesmo é da fé em Cristo (p. 35). Em “Confession and Double Thoughts”, Coetzee parece confirmar Penner ao afirmar que o “principal desejo [do homem do subsolo] é [...] o desejo de liberdade que o herói identifica exclusivamente com a individualidade” (*DP*, p. 275) As escolhas da personagem, no seu processo de afirmação da individualidade, se mostram escolhas pervertidas e, em consequência, sua busca de liberdade talvez seja uma ilusão.

Como o sujeito [o narrador de *Memórias*] sabe que as escolhas que ele faz, mesmo aquelas “perversas”, que não lhe trazem vantagem alguma, são na verdade indeterminadas? Como ele sabe que não é escravo de um padrão de escolhas perversas (um padrão patológico, talvez) cujo desígnio é visível para todos menos para ele? [...] existe a possibilidade de que a verdade que diz acerca de si mesmo (a verdade pervertida, a verdade como uma história de escolhas “livres” pervertidas) talvez seja ela mesma uma verdade pervertida, uma escolha pervertida feita de acordo com um desígnio invisível para ele, mas talvez não para os outros. (*DP*, p. 280)

Sobre os descaminhos da busca da verdade pela introspecção, a dúvida que Coetzee lança e estende, não somente à maneira como Dostoiévski trata o tema em *Memórias*, mas ao modo confessional em si⁴¹, é que essa introspecção não “[revelaria] nada além do desamparo da confissão ante o desejo do eu de construir sua própria verdade” (*DP*, p. 279). Coetzee conclui que o eu não conseguiria afastar, mesmo na mais pungente, na mais humilhante, na mais profunda de suas confissões, “a possibilidade de auto-engano” (p. 291) e da dúvida moral. Em *Memórias*, Coetzee nota a presença de uma economia traiçoeira: a dos pensamentos-duplos, que refletem a patologia da hiperconsciência. Não é difícil, com base nisso, encontrar em *Dusklands* exemplos, mas estes vêm, na maioria das vezes, retratados com transparência irônica. O parasitismo da paródia infecta os clichês de auto-afirmação do sujeito, solapando-os internamente. Na representação de um discurso visivelmente em auto-engano, como é o de Dawn, a questão da sinceridade, portanto, se torna supérflua.

“Creia em si mesmo e seu oponente vai respeitá-lo” (*DL*, p. 6), aconselha Dawn, pois “pessoas que duvidam de si mesmas não possuem substância”. De modo contraditório, na página anterior, ele deixa escapar que, ante qualquer autoridade, sua primeira reação é “rastejar”. Mesmo ao negar ser um covarde (*DL*, p. 31) – “Eu ainda sou o senhor de minha alma” (*DL*, p. 10) – e ver em si um destino manifesto (como os EUA) contra as atribuições

⁴¹ Coetzee define o gênero confessional como “um subgênero do romance em que problemas de se falar a verdade e auto-reconhecimento, engano e auto-engano vêm em primeiro lugar” e que aponta para um “motivo secreto a dizer uma verdade essencial sobre o eu [*self*]” (*DP*, p. 252).

da história, Dawn receia que a “América [irá engoli-lo, digeri-lo e dissolvê-lo] na sua corrente sangüínea” (*DL*, p. 9). Se a história é violência de fortes sobre fracos, de vencedores sobre vencidos, a coragem é uma “virtude arcaica”, restando para Dawn a submissão, ou seja, “o coração humilde, o jardim tranqüilo para onde poderemos escapar dos ciclos do tempo” (*DL*, p. 27). Em outras palavras, Dawn se considera “um mártir da causa da obediência” (*DL*, p. 27).

1.3. O mítico

Ainda acerca de *Memórias do subsolo*, há um aspecto não abordado em “Confession” que diz também respeito à economia aporética do engano e auto-engano presente na novela de Dostoievski. Sem dúvida, o narrador “paradoxalista” de *Memórias* estrutura suas notas⁴² de acordo com um desejo autofágico e obscuro, um verdadeiro “buraco negro”, em que o eu se perde em desatino e produz verdade após verdade numa séria infinita. Mikhail Bakhtin, acerca do livro de Dostoiévski, afirma que a confissão do homem do subsolo está eivada da palavra do outro, pois “o que [ele] mais pensa é no que outros pensam e podem pensar a seu respeito” e por isso “ele procura antecipar-se a cada consciência de outros, a cada idéia de outros a seu respeito, a cada opinião sobre sua pessoa” (2002, p. 52). As palavras de Bakhtin são repetidas por Boris Schnaiderman em seu prefácio à tradução de *Memórias*, em que afirma encontrar-se a novela “estruturada sobre uma confissão que se constrói na expectativa da palavra do outro” (2000, p.18).

Supõe-se, por exemplo, que o outro não se resume a um ser empírico, pessoa, ente ou coisa que a linguagem traria para o domínio de suas representações; o outro se pode traduzir como a linguagem mesma em sua natureza auto-reflexiva, em sua capacidade de carregar

⁴² O original russo *Zapiski* traduz-se mais imediatamente por “anotações, apontamentos, notas” (Schnaiderman, 2000, p. 12), daí a existência de outras traduções da novela em português que levam esse título.

dentro de si sua própria crítica, funcionando como um duplo de si mesma. No caso da ficção e, mais especificamente, de *Dusklands*, nota-se como a metalinguagem se oferece a esse uso e expõe a artificialidade do que se está lendo. Numa passagem em que Dawn se agarra ao filho enquanto os policiais tentam desarmá-lo, o narrador chega a desistir da cena escrita “de acordo com uma determinada fórmula” (*DL*, p. 42). Sai do quarto, vai dormir e até se esquece de algumas palavras, mas retorna à narrativa, concluindo que “eles estão certos, de verdade, acerca do termo *flash*” (*DL*, p. 42) (eles quem, os teóricos?). Em outro exemplo, já no Loco Motel, Dawn diz escrever “com um espírito exuberante e no presente definido” (*DL*, p. 34). Mais adiante, quando percebe a chegada dos policiais à procura de Martin, Dawn enuncia: “[um], dois carros estão estacionando; no presente indefinido desta vez” (*DL*, p. 39).

No entanto, se em *Memórias* vê-se a “introspecção verrumante⁴³” (Schnaiderman, 2000, p. 7) de um pensamento feito escrita, a auto-reflexividade em *Dusklands* é responsável por um pensar que se arrisca mais longe, nos limites da linguagem. Por isso mesmo, ele gera uma escrita que, ao desdobrar-se sobre si mesma, traz consigo não somente a consciência solipsista que aflige o homem do subsolo, mas também o perigo (bem contemporâneo, diga-se) de implosão da possibilidade da ficção. “Meu ideal verdadeiro (eu realmente acredito nisso) é um discurso da personagem [*discourse of character*], o eu interpretando o eu para o eu em toda sua infinitude” (*DL*, p. 37). A infinitude da confissão de Dawn, portanto, mostra-se mais que o resultado de uma introspecção enlouquecida: pode ser vista mesmo como a representação de um desejo beckettiano: o de “produzir jogos de palavras como uma forma de sobrevivência” (Attwell, 1993, p. 10).

Como acrescenta David Attwell, talvez isso decorra da formação do autor sul-africano em matemática e na ciência da computação (lembrem-se, por exemplo, das suas tentativas

⁴³ Essa é uma adjetivação muito apropriada de Schnaiderman do verbo “verrumar” que significa “furar com broca, barbequim”. A palavra indica a violência do processo e sua natureza penetrante e fálca. É interessante notar que a origem do substantivo “verruma” é obscura.

com poesia gerada por computador) (Attwell, 1993, p. 128, nota 2). Se isso for o que há na prosa ensimesmada de “O Projeto Vietnã”, então estaria fora de questão a existência de um outro domínio, em que “a reconstrução cética do *cogito*” não levasse somente “a um espaço vazio onde a forma [registrasse] a dúvida absoluta e onde todas as tentativas de produzir significação parecessem desprovidas de conteúdo e ridículas” (1993, p. 37). A impressão que se tem em “O projeto Vietnã”, ao contrário, é que Coetzee parece não permitir que essa possibilidade se concretize plenamente e joga com estratégias que reorganizam a experiência de leitura, pondo em xeque o ceticismo das proposições do texto. Como nos lembra Eugene Dawn, “não há segredos [...] para aqueles com olhos para ver” (*DL*, p. 9) – assim, na primeira parte de *Dusklands*, penso que uma dessas estratégias tem a ver com pensamento mítico.

O campo de estudo de Dawn no Instituto Kennedy, a mitografia, enceta uma crítica parodística ao estudo estruturalista do mito ao fazer dele uma atividade intelectual em apoio à guerra psicológica, tendo por objetivo de gerar confiança na força e na permanência da autoridade política dos EUA (*DL*, p. 19) e de “destruir a capacidade do inimigo de se sustentar psicologicamente” (*DL*, p. 28). Vale lembrar que, segundo Dawn, “a propaganda mais elevada” seria aquela que justificasse a si mesma, propagando-se em “uma nova mitologia” (*DL*, p. 25). Ironicamente, a mitografia ofereceria “um campo aberto como a filosofia ou a crítica porque ainda não encontrou uma metodologia em cujos labirintos pudesse se perder para sempre” (*DL*, p. 31); em outras palavras, esse conhecimento, como outros centrados em suas próprias premissas, acaba por contemplar o próprio umbigo. A proposta de Dawn para o Vietnã assume contornos cômicos quando ele sugere que, ante o mito da vulnerabilidade do pai, as forças americanas poderiam oferecer um contramito, o “efeito hidra”. “Para cada cabeça cortada”, propõe Dawn, “faremos crescer uma nova. Nossa estratégia é a do desgaste, o desgaste da fartura. Diante da nossa capacidade infinita de repor

membros mortos, esperamos que o inimigo perca a fé, fique desanimado e se renda” (*DL*, p. 25).

Mas a paródia também mostra sua uma efigie sinistra, quase swiftiana: em oposição ao conluio da mãe-terra que protege em seu ventre seus filhos rebeldes (talvez uma alusão à rede de túneis usada pelos vietcongues) contra os raios vingativos do pai (os bombardeios dos B-52), Dawn oferece o mito da aniquilação telúrica através da *techné* (a *megadeath* de Kahn), encarnada na deusa Atenas, a deusa “que brota de nossos cérebros” (*DL*, p. 26). Se a mãe-terra não é mais necessária, deve ser objeto de “repúdio” e ser devorada e devastada (quem sabe, pelo PROP-12, o agente químico usado no Vietnã), para que o “futuro paraíso” (*DL*, p. 27) possa realizar-se. “Nosso futuro não pertence à terra mas às estrelas” (*DL*, p. 29), anuncia Dawn a nova era.

O sorriso irônico da paródia, portanto, cede espaço à visão apocalíptica, e isso parece reforçar, paradoxalmente, o próprio pensar mítico. Vale lembrar que o mito possui uma lógica em que o elemento simbólico se desprende de seu referencial imediato e toma vida própria, ou seja, as coisas na realidade remetem ao mito e não o contrário. Assim, todo homem pode ser um Édipo; toda arma de destruição em massa, o prenúncio do apocalipse. O nome do narrador, Eugene Dawn, por exemplo, é pleno de significação mítica. *Eugene* em grego quer dizer “bem nascido, bem formado” e *Dawn*, em inglês, traduz-se por “aurora”, “alvorecer”. Sobre o contraste entre o nome do narrador e o título do romance, *Dusklands* (Terras de sombra), o próprio Dawn comenta que “[o] relatório do Vietnã foi composto encarando-se o oriente, com o sol nascente, e no espírito de agudo (*poignant*) pesar [...] de que [ele, Dawn, esteja] fincado nas terras do crepúsculo” (*DL*, p. 6). Essas palavras se prestam a uma leitura mítica, e é o que faz Jan Haluska sob um viés hegeliano⁴⁴:

⁴⁴ A dialética senhor/escravo de Hegel será abordada na análise da segunda parte de *Dusklands*, em “A narrativa de Jacobus Coetzee”, em que se lidará mais demoradamente com o discurso da história.

Apesar de arraigada na noite, a própria aurora (*dawn*) olha para um futuro oriental e existe somente nos momentos efêmeros antes do verdadeiro nascer do sol. O sol, tradicionalmente o senhor divino da terra, é um símbolo apropriado para o pai/senhor onipotente que Dawn descreve como despontando no horizonte, enquanto o próprio Dawn parece preso ao crepúsculo da ambivalência como um filho obediente e prestativo à espera do fulgor completo da dominação, ao mesmo tempo, porém, cultivando uma rebelião sombria (*shadowy*) em seu coração. (citado em Penner, 1989, p. 39)

Como afirma Ernest Cassirer, no mito não existe relação de diferença entre signo e significado, ou seja, a “‘imagem’ não representa ‘a coisa’; é a coisa” (1925, p. 61). O mito parece não se reconhecer como simbologia, metáfora ou como imagem de algo; sua imagem constitui-se como a própria realidade. Ao se comparar a Heracles em seu suplício de morte (ao ser envenenado, padece de queimaduras terríveis), Dawn se enxerga como alguém cuja experiência do eu é a de um invólucro que mantém juntas as partes do corpo “enquanto por dentro ele arde e arde” (*DL*, p. 32). Sobre essa comparação, Dawn diz haver “significações [*significances*] nessas histórias que jorram [dele] [...] Talvez sejam pistas” (*DL*, p. 32). A exegese para elas não é fornecida; elas são o que são: enigmas, excessos de significação.

Mesmo quando, em seu auto-engano, Dawn defende um porvir paradisíaco, regido pela precisão técnica e pela calma fria da razão, depois do “paciente embate do intelecto contra o sangue e a anarquia” (*DL*, p. 27) em direção à “glória da consciência” (*DL*, p. 28), vê-se o pensamento mítico infiltrar-se nas entrelinhas. Dawn – “o mártir à causa da obediência”, que diz pertencer à geração de tecnocratas de “ternos escuros e lentes grossas” (*DL*, p. 27); que prefere “uma ordenação alfabética do mundo” por “ser superior aos outros tipos de classificação já tentados” (*DL*, p. 30) e que, por isso mesmo, inveja os insetos pela “invariabilidade que estes conseguem em seu comportamento” (*DL*, p. 36) – esforça-se para construir o jardim precário da razão e escapar “dos ciclos do tempo” (*DL*, p. 27). O sangue e a anarquia não são aplacados pelo trabalho paciente da razão; isso é o aspecto irônico do texto,

que se deixa ler como representação de um sujeito em auto-engano. Com Girard, a violência precisa de uma válvula de escape e esta é dada pelo sacrifício.

É aí justamente Dawn decide agir. “De quem é essa voz ancestral em nós que resmungava por ação?” (*DL*, p. 36), pergunta-se como se recebesse um chamado. Repetindo a história bíblica de Abraão e de seu filho Isaque, em que Deus ordena ao pai o sacrifício do filho (Gênesis, 22:2), Dawn diz a si mesmo, “enunciando as palavras claramente: ‘Arrume uma bolsa. Pegue a mão de seu filho e saia de casa. Desconte um cheque. Deixe a cidade’” (*DL*, p. 36). Se Deus não o ordenou, a obediência não é descartada, ainda que o narrador se utilize, ironicamente, da economia dos pensamentos-duplos e diga ser esse gesto de obediência uma peça que prega em si mesmo por hábito. Mesmo assim Dawn reforça a conexão religiosa com a afirmação de que “trinta e três é a idade mitologicamente correta para cortar laços” (*DL*, p. 36). Apesar do tom joco-sério da frase, Dawn hospeda-se no Loco Motel com Martin e, absorto em pensamentos, fica “esperando algo acontecer” (*DL*, p. 38). O que espera Dawn afinal? Um mensageiro dos céus com um cordeiro? Alguma intervenção divina que lhe traga a cura para seu estado de espírito? Como nenhum tipo de redenção é mais possível e nada acontece a não ser a chegada de Marilyn e da polícia, Dawn tenta sacrificar o filho, esfaqueando sua própria “carne e sangue” (*DL*, p. 44).

Para Dostoiévski, no século XIX, talvez fosse possível falar da “fé em Cristo” e vislumbrar uma solução para os males da alma no âmbito do cristianismo. Afinal, Dostoiévski era herdeiro “de uma tradição cristã mais viva em alguns aspectos que a cristandade ocidental” (*DP*, p. 244) e muito dessa tradição nos escapa. Todavia, para um escritor como Coetzee, no final do século XX, escrevendo numa África do Sul imersa no ódio racial, em que o discurso liberal-humanista mostrava-se frágil ante as demandas históricas e sem algo similar à tradição religiosa russa para se apoiar, o que fazer? Quem sabe praticar, como Dostoiévski, uma escrita que não seja somente a infundável análise de si, mas um exame cuidadoso “do eu,

da alma” (*DP*, p. 244); que, apesar de testar os limites da linguagem, não se desgarre do real, podendo criar seus próprios “paradigmas e mitos [...] talvez indo mesmo [por exemplo] a expor o status mítico da história” (*NT*, p. 15). É isso que percebo em “A narrativa de Jacobus Coetzee”, a ser tratada a seguir.

2. “A narrativa de Jacobus Coetzee”

Para abordar a segunda parte de *Dusklands*, mostra-se importante discutir mais detalhadamente a comunicação “The Novel Today”, proferida em 1987, por ocasião da Semana do Livro, patrocinada pelo jornal *Weekly Mail*, na Cidade do Cabo. Nela, Coetzee critica a leitura da obra ficcional como um documento histórico, cuja diferença significativa em relação a este último residiria no fato de demandar “um modo de interpretação razoavelmente sofisticado” (*NT*, p. 2), sendo, desta maneira, uma espécie de suplemento da história. O romance serviria, portanto, para suprir o discurso histórico nas dificuldades que este teria, por exemplo, em lidar com “a experiência individual no tempo histórico, mais particularmente no momento de crise histórica” (*NT*, p. 2). Autorizado pelos fatos, o romance, neste caso, se veria possuidor de um “valor de verdade” superior às tentativas ficcionais que assim não procedessem.

Em períodos de grande pressão ideológica – e aqui Coetzee se reporta às enormes tensões sociais existentes na África do Sul do final dos anos 80 e suas implicações no contexto cultural e artístico do país – o romance se depara, segundo ele, com duas opções: procurar uma autonomia ou se deixar levar pelo papel de suplemento. Coetzee acreditar ser esta o papel do romance que se esmera em “prover o leitor com uma experiência vicária em primeira-mão de viver num determinado tempo histórico, dando corpo a forças contrárias através de personagens rivais e complementando nossa experiência com certa densidade de observação” (*NT*, p. 3). Percebe-se aqui uma crítica ao realismo preconizado pelo pensador

George Lukacs, influencia perceptível nas letras sul-africanas no período, em que “a personagem é a representação tanto da individualidade quanto da tipicidade” (*NT*, p. 8), ou seja, nela “os fatores determinantes de uma fase histórica particular são encontrados [...] numa forma concentrada” (Lukacs citado em Head, 1997, p. 8).

A autonomia, no entender de Coetzee, concederia ao romance o papel de rival do discurso histórico. Nesses termos, a ficção não seria apenas uma narrativa complementar à história como se esta fosse o texto verdadeiro e aquela algo que, efetuando uma dramatização do discurso histórico, tivesse sua validade comprovada por meio de uma chancela exterior, ou seja, seus os procedimentos e conclusões seriam “verificáveis pela história” de maneira semelhante, na comparação de Coetzee, ao dever de casa de uma criança quando corrigido pela professora (*NT*, p. 3). A rivalidade do discurso ficcional, por outro lado, se traduziria num romance que

desenvolva seus próprios paradigmas e mitos, na tentativa (e aqui está o ponto onde talvez a verdadeira rivalidade, inimidade até, entre na discussão) de, quem sabe, vir até a demonstrar o status mítico da história – em outras palavras, desmitificar a história. [...] um romance que esteja preparado para se estruturar fora dos termos de conflito de classe, de conflito racial, de conflito de gênero ou de qualquer outra oposição através da qual a história e as disciplinas históricas se erigem (*NT*, p. 3).

Coetzee não afirma, no entanto, que o caráter insidioso da ficção resida, obrigatoriamente, na transgressão de determinadas regras, mas na sua capacidade de “estabelecer e mudar suas próprias regras” (*NT*, p. 3). Sua validação política ou sua verdade histórica não se constituiriam, portanto, em núcleos de autorização para a relevância de um romance; ao contrário, sua “autoridade” se deixaria perceber quanto mais esse buscasse uma posição de não autoridade, uma liberdade descompromissada, uma certa “irresponsabilidade” mesmo (*DP*, p. 246). Nas páginas de um romance, vê-se um jogo em ação que, como Coetzee nos lembra, talvez não esteja limitado ao “jogo chamado Conflito de Classe ou o jogo [da]

Dominação Masculina” (*NT*, p. 4). O que aconteceria na ficção, sob essa ótica, seria algo diferente, uma outra forma de pensar, ou melhor, “mais venerável que a história, tão antiga quanto as baratas” (*NT*, p. 4)! A ficção é um discurso que se “diverte em inventar regras com as quais brinca de se regular” (*DP*, p.104). Em “A narrativa de Jacobus Coetzee”, o elemento parodístico entra em ação para infestar e manipular as regras do discurso histórico, ao mesmo tempo em que examina a mentalidade do colonizador como contaminada pela violência.

Se a história como discurso se vale de fontes materiais para lhe dar uma base segura, a segunda parte de *Dusklands* faz uso paródico da prova documental, propondo, com isso, a discussão dos diferentes níveis de autenticidade e da própria idéia de verdade histórica. Primeiro, o prefácio de J. M. Coetzee, o tradutor; segundo, a tradução deste do *Relass* em holandês setecentista; terceiro, o posfácio de S. J. Coetzee; e, finalmente, o depoimento dado por Jacobus Coetzee à administração colonial da Província do Cabo. É sobre este apêndice, no entanto, com que gostaria de iniciar minhas considerações, já que imagino ser a única peça que possa ser qualificada, à primeira vista, como um autêntico documento.

Essa visão é sustentada, por exemplo, por Peter Knox-Shaw na sua discussão do livro (1996, p. 108), ao afirmar que o *Relaas* e sua tradução inglesa aparecem no *The Journals of Wikar, Coetsé and Van Reenen* e que, portanto, o texto seria a versão em inglês feita por Coetzee⁴⁵ (Attwell, 1993, p. 118, nota 1). Deve-se levar em conta a existência de outros estudos, além desse, atestando a existência do ancestral longínquo, dentre eles um ensaio de N. A. Coetzee publicado em 1958, intitulado “Jacobus Coetzee: Die Boerepionier van Groot-Namakwaland” (1993, p. 45), utilizado por Coetzee, segundo Attwell, para compor as notas de S. J. Coetzee.

⁴⁵ Para se evitarem confusões, utilizarei o sobrenome “Coetzee” para me referir ao autor do romance, a J.M. Coetzee quando me aludir ao tradutor que assina o prefácio.

Pode-se resumir o texto do apêndice da seguinte maneira: Jacobus Coetzee fez uma jornada, no ano de 1760, com a permissão do governo colonial, à terra dos grandes namaquas, situada a norte do Cabo Oeste, com o intuito de caçar elefantes. Deixando sua fazenda nas imediações de Piquetbergen, levou consigo seis serviçais hotentotes. Após 40 dias de viagem, chegou a um rio que batizou de Rio Grande, “Great River” (atual Rio Orange, o maior rio da África do Sul). Atravessando-o, Jacobus dirigiu-se ainda mais ao norte, entrando nas terras dos grandes namaquas, povo numeroso e possuidor de rebanhos de gado. Os namaquas, de início, não se mostraram muito hospitaleiros com o explorador, mas, após saberem de suas intenções e vendo-o “fazer demonstração de suas armas” (DL, p. 124), deixaram-no seguir viagem. A dois dias de jornada desse primeiro encontro, Jacobus se deparou com um outro grupo de namaquas, que lhe relataram a existência de um povo chamado “damroquas, de aparência fulva ou amarelada, de longos cabelos e trajes de linho” (DL, p. 124). Na viagem, Jacobus relata ainda que matou dois elefantes e duas girafas e que, de resto, não houve maiores incidentes, exceto no retorno à sua fazenda, com a deserção dos hotentotes.

Quanto ao texto, há reservas por parte de David Attwell acerca de sua completa autenticidade. Observa ele, por exemplo, que Coetzee promoveu alterações significativas no original dos *Journals*, contradizendo as afirmações de Knox-Shaw. O intuito de Coetzee, continua Attwell, seria o de enfatizar o elemento de confronto ao eliminar dos *Journals* o fato de os namaquas terem se mostrado bastante hospitaleiros à expedição, deixando Jacobus atravessar seu território sem incidentes. Não se menciona ainda, na versão de Coetzee, ter havido troca de presentes e um dos namaquas tê-los acompanhado de volta ao Cabo (Attwell, 1993, p. 46). Além disso, o apêndice faz referência à deserção dos hotentotes, coisa que no texto original inexistia. Observam-se as distorções propositais efetuadas no documento, para que dúvidas surjam quanto à validade do próprio discurso histórico. O efeito parasitário da

paródia é eficiente: infestar um discurso e expor-lhe as vísceras, mostrando-nos suas patologias.

Tendo esse aspecto em mente, talvez seja válido lembrar aqui a definição de Linda Hutcheon, que denomina de “metaficção historiográfica” esse tipo de estratégia imitativa. De acordo com esse conceito, a história, apesar de tentar naturalizar sua referencialidade, submete-se aos mesmos processos narrativos da ficção e, por isso, se assemelha à estética realista em sua linearidade, em seu exame de causa e efeito e em sua ênfase no indivíduo. Em suma, a metaficção historiográfica “problematiza a própria possibilidade do conhecimento histórico” (Hutcheon, 1988, p. 106). Por certo, *Dusklands* enquadra-se nessa noção, e seu uso da paródia, por ser “complexo e mutável” (Attwell, 1993, p. 129, nota 1), está longe da idéia comum de sátira. Ao contrário, o romance de Coetzee envolve uma complexa relação com a base documental do discurso histórico.

Esse efeito continua, em “A narrativa de Jacobus Coetzee”. O posfácio de S. J. Coetzee, por exemplo, traduzido do africâner por J. M. Coetzee, parodia a crítica acadêmica ao ser, supostamente, uma compilação das notas e comentários das aulas desse professor da universidade de Stellenbosch, cidade batizada pelo governador da província, Simon van der Stel, ali mencionado duas vezes. O período de compilação dessas notas vai, de acordo com o prefácio, de 1934 a 48, estando relacionado, como já se mencionou, ao crescimento do poder político dos nacionalistas africâneres e da conseqüente transformação de sua ideologia racista, com a vitória do Partido Nacional de D. F. Malan nas eleições gerais de 1948, no apartheid. Segundo David Attwell, a menção das datas insere o professor no contexto da história sul-africana e expõe sua ideologia. Dominic Head, concordando com Attwell, afirma que o período imediatamente posterior à eleição do Partido Nacional foi aquele “em que se moldou a mitologia do apartheid, uma mitologia que se apoiou fortemente na idéia do espírito pioneiro africâner” (1997, p. 44). Sem dúvida, logo de início, vê-se o professor declarar, em

relação a Jacobus Coetzee, sua intenção de oferecer “uma evidência histórica para corrigir algumas das distorções anti-heróicas” e, com isso, demonstrar uma forma de “devoção [*piety*] para com um ancestral e um dos fundadores de nosso povo” (*DL*, p. 108).

S. J. Coetzee, como representante da corrente nacionalista africâner, é um romântico, que busca reconstituir o pitoresco. Seu olhar é o do colonizador que incorpora a paisagem naturalizando-a de acordo com os seus conceitos de beleza e do sublime tal qual um pintor diante de sua tela, adequando as imperfeições para enquadrá-la em seu desejo de posse. A África, porém, se mostra refratária à paisagística européia, e S. J. Coetzee tenta capturá-la através de uma beleza própria contra os ditames estéticos de além-mar⁴⁶. Ele procura opor-se, portanto, a noções prescritivas de como e qual paisagem seria aceitável para compor o belo e o transcendente. Para ele, a África, “aos olhos inocentes, teria sua própria beleza” (*DL*, p.109), mas, se o cenário africano parece à primeira vista desolado, seria preciso, além de novos matizes, algo que o preenchesse. Para isso, o elemento bôer incorpora-se à composição. “Imaginamo-lo”, diz-nos o professor da Universidade de Stellenbosh,

ano-após-ano em suas roupas rústicas de trabalho e em sapatos de pele de leão, com seu chapéu de abas arredondadas na cabeça e seu chicote descansando na curvatura do braço, em pé com olhos atentos ao lado de sua carroça ou no alpendre pronto a receber o viajante com hospitalidade [...]. Ou o imaginamos [...] sentado ao anoitecer com sua família, perto de uma bacia d’água lavando dos pés o suor do dia de trabalho em preparação para as orações vespertinas e o conúbio. (*DL*, p. 108-109)

A tentativa de torcer a narrativa e convertê-la em uma descrição pastoral se reflete na indumentária rústica, na hospitalidade germânica, na vida simples e laboriosa e na religiosidade. Porém, S. J. Coetzee nos fixa na retina um outro retrato, afastado da imagem bucólica da vida campestre: a de um majestoso predador “[...] descendo de sua sela, primeiro

⁴⁶ O texto nos menciona William J. Burchel, explorador inglês que, no início do século XIX, empreendeu expedições ao interior da África. Ele é citado em *White Writing*, no capítulo “The Picturesque, the Sublime, and South African Landscape” (*WW*, p. 36-62), como exemplo da visão européia que buscava retratar a paisagem africana de acordo com os seus próprios paradigmas sobre que seria pitoresco.

o pé direito e então o esquerdo, ao lado da carcaça recém abatida de um grande antílope, a fumaça azul escura do cano de sua arma talvez no momento já totalmente mesclada com o azul claro do céu” (*DL*, p. 109). O tom irônico da paródia rompe a película da intenção bucólica e nos dá a entender que Jacobus Coetzee é um filho da África, lugar “onde os fortes comem e os fracos são comidos” (Malan, 1989, p. 23).

De qualquer maneira, S. J. Coetzee é um nacionalista cujo discurso se levanta contra “o entusiasmo e os preconceitos do iluminismo europeu” (*DL*, p. 111), sempre à cata de “bons selvagens”, que vê nos bôeres um “campesinato holandês preguiçoso e brutal”. O professor critica a opinião européia (a dos ingleses, na verdade) de que os bôeres seriam uma oportunidade perdida, “uma missão civilizatória arruinada” (*DL*, p. 111). Não sabiam eles, opina o professor, o que foi desbravar um continente, com percalços consideráveis, fazendo-o, enfim, dobrar-se ao homem branco. A Companhia Holandesa das Índias estava mais interessada, segundo ele, em “lucros fáceis, desde que isso não significasse responsabilidades a mais” (*DL*, p. 110), e os colonos brancos eram reduzidos em números – “(o censo de 1798) a população masculina branca era de 5546” (*DL*, p. 112). S. J. Coetzee, por fim, acaba por destilar sua bilis contra os holandeses da época e sua política colonial (o que me soa parecido com algumas críticas acerca a colonização portuguesa no Brasil e das mazelas disso resultantes):

Podemos, por um momento, lançar um olhar de tristeza à política pusilânime da Companhia para com colonização branca, com pesar e perplexidade à paralisia da população da Holanda durante o século XVIII (indolência? Satisfação consigo mesma?), e uma admiração desejosa com o crescimento dos Estados Unidos, que na mesma época aumentou sua população branca geometricamente e freou o crescimento da população nativa de maneira tão eficaz que, por volta de 1870, havia menos índios do que nunca. (*DL*, p. 112)

Em relação à população nativa, apesar de majoritária, é interessante notar que o professor a oblitere quase completamente da paisagem. E nisso ele segue o espírito do

chamado *plaasroman* ou “romance da fazenda”, que se define como uma narrativa pastoral, em geral bastante conservadora, que olha com nostalgia para “a calma e a estabilidade da fazenda” (*WW*, p. 4). Como observa Coetzee, a fazenda seria “um meio-termo seguro entre a selvageria da natureza sem lei e a brutalidade dos novos centros urbanos” (p. 4), numa época de crescente industrialização e urbanização, que trouxeram contingentes de africanos do campo às cidades. Por outro lado, essa obliteração do negro da paisagem no *plaasroman* paga, segundo Coetzee, um duplo tributo:

Para satisfazer os críticos do refúgio rural, [o romance] deve retratar o trabalho; para satisfazer os críticos do colonialismo, tem de retratar o trabalho do branco. O que inevitavelmente se segue é a oclusão do trabalho negro: o homem negro torna-se uma presença furtiva, entrando em cena ocasionalmente para segurar um cavalo ou servir uma refeição (*WW*, p. 5).

Apesar de, aparentemente, criticar os viajantes do século XVIII na África do Sul, dos quais cita John Barrow (a quem chama de “cavalheiro inglês arrogante”), William Burchell, Anders Sparrman e Peter Kolb, S. J. Coetzee reproduz destes o que Coetzee denomina “discurso do Cabo” (*WW*, p. 12-18), ou seja, as impressões de naturalistas e exploradores que visitaram aquela parte do continente, e que, segundo alguns, pode ser visto como o discurso “formador do pensamento do apartheid” (Head, 1997, p. 43). Em seus relatos sobre os hotentotes, por exemplo, esses viajantes foram particularmente seletivos em sua abordagem, elaborando categorias de pretensão antropológica, mais adequadas ao modo de vida europeu. Como resultado, essas categorias fracassavam em seu objetivo de sistematização quando aplicadas aos nativos, somente restando aos viajantes retratarem o elemento local, o hotentote, como alguém repulsivo, estúpido ou indolente, um ser humano menor.

A descrição supostamente imparcial daqueles cede espaço a uma narrativa baseada em dados sensoriais, no que os nativos teriam de espantoso, extraordinário (*WW*, p. 15). De modo semelhante aos primeiros exploradores, S. J. Coetzee elabora uma taxonomia em que os

hotentotes possuem hábitos alimentares repulsivos – “cortar a garganta e barriga de uma ovelha e deixar o sangue derramar-se nas vísceras, a mistura sendo mexida com um graveto e bebida com prazer” (*DL*, p. 112); não têm religião – “é difícil ver [entre eles] o que poderia ser digno de ter o nome de religião” (*DL*, p. 112); são cruéis – “Como os esquimós, os bosquímanos compartilhavam a crença repugnante de que os animais foram postos na terra, não somente para a sobrevivência do homem, mas também para satisfazer os apetites mais perversos” (*DL*, p. 112) – e, acima de tudo, indolentes – “sua indolência era tanta que o seu refúgio da fome não era o exercício da caça, mas o sono anódino e a música maçante do *gowra*” (*DL*, p. 113-114).

O tom parodístico, no entanto, fica ainda mais crítico (e a metaficção historiográfica mais aguçada) quando se opõem as observações de S. J. Coetzee à epígrafe de “A narrativa”: “O importante é a filosofia da história”. Esta citação é extraída de *Bouvard e Pécuchet*, de Gustave Flaubert (2007, p. 156). O romance, uma paródia ao conhecimento científico do século XIX, apresenta a citação num contexto em que as personagens Bouvard e Pecuchet, metidos a intelectuais, discutem a aparente falta de sentido da História. Observando datas, feitos e personagens que lhes parecem sem nexos, senão completamente contraditórios, chegam à conclusão de que o que importa à história é uma interpretação coerente, que faça algum sentido. Por estarem confusos com as falhas, as omissões e a insipidez dos historiadores, a dupla decide que seria “preciso completá-los [os fatos] com a psicologia. Sem imaginação, a história é falha” (2007, p. 163). Em busca dessa imaginação, começam a ler romances históricos, mas acabam se entediando e os põem de lado em prol de uma outra curiosidade intelectual mais imediata.

Se os dados materiais formam a base do conhecimento histórico, sem uma narrativa, ou melhor, sem uma leitura criteriosa deles, como percebem Bouvard e Pecuchet, por si só não indicam nada, não são auto-explicativos. Sem algo que os alinhava, eles podem se

transformar em uma compilação esdrúxula e sem nexos. Coetzee afirma que “a história é um tempo em que se impôs um significado a que chamamos de significado histórico” (citado em Penner, 1989, p. 49) e, sendo assim, a escrita da história estaria relacionada às manipulações do poder, indicando um desígnio, uma finalidade. Esse pensamento é minado, por exemplo, na descrição das provas físicas da expedição de Jacobus, posto não serem articuladas para significarem algo. Em seu caráter aleatório, sem qualquer relação entre si e esvaziadas de uma narrativa, as “provas” são escolhidas, contraditoriamente, por sua irrelevância, pois seus rastros sucumbem aos efeitos do tempo; são ruínas efêmeras da inutilidade. Numa de suas paradas, por exemplo, S. J. Coetzee relaciona o que a expedição deixou para trás:

as cinzas da fogueira da noite, combustão completa, uma característica dos climas secos; fezes aos montes pontilhando uma área extensa, herbívoros em campo aberto, carnívoros atrás das pedras; marcas de urina com traços diminutos de sais de cobre; os ossos da perna de um antílope; cinco polegadas de uma corda de couro entrançada; cinza de fumo; uma bala de mosquete. As fezes secaram durante o dia. Corda e ossos foram comidos por uma hiena no dia 22 de agosto. Uma tempestade no dia 2 de novembro espalhou tudo. A bala do mosquete não estava lá no dia 18 de agosto de 1933. (*DL*, p. 118-9)

Na paródia, observações supostamente científicas – climas secos, herbívoros, carnívoros, sais de cobre – juntam-se a eventos sem qualquer importância como o fato de uma hiena ter comido os ossos do antílope e a corda de couro no dia 22 de agosto. O texto brinca com a excelência documental das datas e lhes extrai qualquer expectativa de autoridade ao justapô-las a fezes e urina. S. J. Coetzee, no entanto, continua:

Do couro cabeludo à barba, cabelo e restos de pele. Das carroças, restos de cera. Do nariz, muco e sangue (Klawer, Dikkop, uma queda e socos, respectivamente). Dos olhos, lágrimas e remela. Da boca, sangue, dentes podres, cálculo, catarro, vômito. Da pele, pus, sangue, sarna, plasma escorrendo (Plaatje, uma queimadura de pólvora), suor, sebo, restos de pele, cabelo. Fragmentos de unhas, infecção nos dedos. Urina e pedras renais menores (a água do Cabo é rica em álcalis). Smegma (circuncisão é limitada aos bantos). Matéria fecal, sangue, pus (Dikkop, veneno). Sêmen (todos). Esses relictos depositados sobre a África austral em duas etapas, logo desapareceram sob o sol, vento, chuva e os

cuidados dos insetos, apesar de seus constituintes atômicos ainda estarem naturalmente entre nós. *Scripta manent.* (DL, p. 119)

“Os escritos permanecem”, lembra-nos o professor, e é, afinal, isso o que resta nesse cenário de excreção e de efemeridade. De qualquer modo, apesar dos dados aparentemente supérfluos, que em nada conseguem “evocar algo da realidade desse homem extraordinário [Jacobus Coetzee]” (DL, p. 121), S. J. Coetzee se mostra imbuído de uma crença num *Geist* a mover a história, mesmo que seu discurso, sob o espírito parodístico, por vezes dê provas do contrário. Para ele, a história caminha para um devir, ou seja, um fluxo permanente, um movimento ininterrupto, obedecendo a uma lei universal, que dissolve, cria e transforma todas as realidades existentes. “O impulso humano para o futuro é a história” (DL, p. 121), sentencia S. J. Coetzee. Como afirma Penner, esse esse devir humano talvez fosse mais bem traduzido como “sujeição dos africanos ao domínio do poder europeu” (1989, p. 49), mas, sob a ótica de S. J. Coetzee, a história seria a descrição desse percurso do homem: da idade da inocência à idade da razão, do Éden à civilização, tendo cada um o seu papel ditado, quem sabe, por desígnios misteriosos. Do encontro entre o selvagem e o civilizado e da “Queda” do primeiro nas engrenagens do sistema mercantil do segundo, o professor tem a dizer:

As tribos do interior venderam seus rebanhos por ninharia. Essa é a verdade. Foi uma perda necessária da inocência. O nativo que, acordando do estupor alcoólico diante do choro de suas crianças famintas, contemplou seus pastos vazios para sempre, aprendeu a lição da Queda: não se pode viver para sempre no Éden. Os homens da Companhia [das Índias] estavam somente fazendo o papel de anjos com espada flamejante no drama da criação divina. O nativo ascendeu um nível a mais na direção da cidadania mundial. (DL, p. 110)

2.1. Hegel às avessas

Para se comentar sobre essa visão da história como a expressão de um *Geist*, de um Espírito que caminha em direção a um determinado fim, não se pode deixar de mencionar o filósofo alemão Friedrich Hegel. Attwell, por exemplo, afirma ser este um dos filósofos mais

perceptíveis em *Dusklands* (1993, p. 38). Dominic Head afirma, por sua vez, que Coetzee utilizou-se especialmente da dialética do senhor/escravo (1997, p. 6) no romance. Além disso, como se pôde perceber, não há como escapar de uma abordagem filosófica ao lidar com os romances de Coetzee, já que ele próprio já nos deu algumas indicações nesse sentido. Ao comentar o fato de não ser um “filósofo por formação”, o autor afirma procurar escrever um tipo de romance em que “não esteja em excessiva desvantagem (em comparação ao filósofo) quando se entretém (ou lida) com idéias” (*DP*, p. 246).

O interesse de Hegel em relação à disciplina histórica vem de muito cedo, quando começou a colecionar citações em ordem alfabética, que continham anotações as mais diversas: desde comentários sobre autores clássicos e notas sobre artigos de jornais, até excertos de tratados de matemática e escritos sobre a moral, provenientes dos cânones de sua época (*Encyclopaedia*, v. 20, p. 551). Essa “fábrica de citações”, como o próprio Hegel a denominava, serviu-lhe de fonte de consulta em toda vida intelectual; a ela, com certa ironia, refere-se Paul Strathern,

É possível aos ávidos e eruditos leitores dessa miscelânea intelectual encontrar lado a lado um relato de um incêndio local e uma crítica sobre um concerto a que [Hegel] comparecera, seguidos de uma descrição e análise da baixa temperatura, de um breve tratado sobre a homilia “o amor ao dinheiro é a raiz de todo o mal” e de uma lista dos méritos que descobriu em um dicionário de latim que acabara de receber de presente. (1998, p. 11)

É possível que essa prática de Hegel tenha recebido uma alusão irônica em *Dusklands*. Eugene Dawn, por exemplo, também afirma que “uma ordenação alfabética do mundo no final irá se mostrar superior a outros tipos de organização que outros tentaram” (1989, p. 30). No entanto, esse tipo de compilação de fatos e idéias tem um efeito contrário nos diletantes Bouvard e Pecuchet, fazendo-os perderem o interesse pela história: “Para julgá-la [a história] imparcialmente, seria preciso ler todas as histórias, todas as memórias, todos os jornais e

todos os manuscritos, porque a menor omissão, um pequeno erro, podia acumular outros até ao infinito. Renunciaram, pois, a semelhante tarefa” (2007, p. 106).

No entanto, para discutir como Hegel permeia a segunda parte de *Dusklands*, principalmente na relação complexa que esse texto estabelece com o discurso histórico, é preciso me demorar um pouco no que o filósofo alemão entendia por história. Grosso modo, Hegel esboça, em a *Filosofia da História*, três tipos de método: a *história original*, que é escrita durante o desenrolar dos fatos, sendo, desta forma, puramente descritiva; a *história refletida* que se volta para um determinado passado e, em virtude disso, envolve um afastamento através do qual o historiador pode analisar e interpretar os fatos; e a *história filosófica*, que usa um pensamento filosófico *a priori* com o objetivo de interpretar a história como um processo racional.

Detenho-me no conceito de história filosófica, que averigua como o Espírito (*Geist*) se realiza no mundo como história e, por isso, prioriza antes de tudo o pensamento. Existe aí, pois, a organização, por meio das idéias puramente filosóficas, da “matéria-prima” dos fatos históricos de maneira *a priori*, pois elas não dependeriam da facticidade de nenhuma forma de experiência, já que são geradas no interior da própria razão. Para Hegel, o conceito de Espírito tem um papel decisivo e diz respeito a uma consciência coletiva da sociedade. Por isso se pode falar num Espírito de época, num *Zeitgeist*. O Espírito não se localiza em objetos ou nas mentes das pessoas, mas num domínio imaterial que contém as idéias que toda sociedade compartilha. No entanto, a palavra em alemão *Geist*, como no português “Espírito”, tem a acepção de um fenômeno religioso e, portanto, Hegel se utiliza do termo também nesse sentido, ou seja, nessa dimensão coletiva chamada cultura e que tem para ele algo de misterioso e de igual maneira intangível.

O Estado significa, para Hegel, a materialização do Espírito racional, a união entre a *Idéia* – o princípio universal da liberdade e da consciência de si – e os interesses e paixões dos

indivíduos. O Estado percebe-se, portanto, como a manifestação do Espírito de determinados povos, “cientes de sua existência e vontade” (Hegel, 2001, p. 13) e representa um estágio superior no desenvolvimento do Espírito universal. Desta forma, seu advento chancela o início da própria história e se refere à “totalidade ética” de um povo e cultura, não somente ao governo. Agrupamento de pessoas em famílias, tribos, comunidades ou demais alianças não constituem a realização formal da Idéia e, sendo assim, não fariam ainda parte da História. (S. J. Coetzee – ao falar do nativo que fizera o escambo de álcool por gado e que, pelo mau negócio, ascendera “um nível a mais na direção da cidadania mundial” (DL, p. 110) – reproduz às avessas o pensamento hegeliano não com uma ascensão a um patamar de autoconsciência superior, mas com o mito da Queda).

Desta forma, no início de “A narrativa”, nota-se o fator econômico que assinala, como afirma David Attwell, a mudança “do elemento cidadão [o *burgher*] para o *trekboer*⁴⁷ na economia política do século XVIII” (1993, p. 47). Isso demonstra, na verdade, o inverso do modelo proposto por Hegel, ou seja, os bôeres virando as costas ao reduto civilizado da província do Cabo, penetrando cada vez mais no interior da África e lá descambando para a selvageria. Jacobus Coetzee reclama dessa decadência com que o homem branco se defronta, passando de uma situação de privilégios – quando eram colonos, se “vestiam em fivelas de prata e vendiam vinho para a Companhia” (DL, p. 57) – para uma situação de competição com os hotentotes pelos recursos naturais e já não se sabia “quem copia quem” (DL, p. 57).

Apesar disso, Jacobus acredita que os bôeres, ao contrário dos hotentotes, têm um destino manifesto, que está ligado à sua religião: “Nós somos cristãos, um povo com um destino” (DL, p. 57). O cristianismo a que o explorador se reporta, no entanto, toma por parâmetro a idéia de raça e exclui obviamente outros grupos que o adotam. Jacobus desconfia, portanto, da sinceridade dos nativos e de seu cristianismo de fachada. Como ele lembra, “o

⁴⁷ *Trekboer*, diz-se dos bôeres que deixaram o Cabo e iniciaram a *Voortrek*, a Grande Jornada para o interior do país.

bosquímano selvagem que acredita que vai caçar o elande entre as estrelas tem mais religião”, pois, para o hotentote, “ser um cristão ou pagão lhes é indiferente” (p. 56). Como Hegel, Jacobus acredita que a autoconsciência (de povo escolhido e temente a Deus) confere a eles, brancos europeus, um destino na humanidade, já que a religião cristã “representa uma forma mais elevada e mais profunda de autoconsciência” (Houlgate, 1991, p. 18).

Um outro ponto acerca de Hegel teria a ver com a questão da autoconsciência, a intuição do “eu” e sua formação na relação senhor / escravo, que são abordados em *Fenomenologia do espírito*, publicado inicialmente em 1807. O livro propõe uma espécie de mito original para explicar as idéias de Hegel quanto à consciência. Em primeiro lugar, para ele, a autoconsciência não pode ser atingida sem que esta reconheça uma outra autoconsciência. O mito, descrito numa linguagem bastante abstrata, ocorre numa série de etapas. Há um encontro inicial, em que duas consciências se deparam e sentem o choque inevitável de se verem mutuamente. Um “eu” vê o outro “eu” e sentem sua auto-afirmação comprometida, a própria certeza do poder de cada um abalada. A única maneira de cada um se reafirmar é através de uma luta, uma luta de morte.

Ocorreria um problema, no entanto, se uma autoconsciência eliminar a outra, pois sem a outra autoconsciência não pode haver reconhecimento. Para uma autoconsciência ser *para-o-outro*, ou seja, reconhecer o outro, essa autoconsciência tem de continuar existindo e de alguma maneira ser *para-si*. Se uma delas elimina a outra, de certa forma ela destrói a própria possibilidade de liberdade, porque não haverá ninguém para reconhecê-la. Afinal, não se podem dominar cadáveres; um servo morto não obedece a ninguém, portanto é, paradoxalmente, o mais livre. Desta forma, eliminar o outro se torna uma espécie de “negação abstrata”, ou seja, o reconhecimento de que o “eu” precisa é negado pelo outro, que não existe mais. Por sua vez, a outra autoconsciência que se submete passa a ser uma consciência

“acessória”, pois, ao se estabelecer como sendo *para-o-outro*, ela se nega duas vezes: primeiro, a ter medo da morte e se render; segundo, ao se reconhecer como *para-o-outro*.

Sobre a questão da consciência de si, gostaria de me reportar ao período em que Jacobus se encontrava enfermo em sua cabana. Suas alucinações revelam-se meditações acerca da sua própria subjetividade. Na primeira delas, pensa na paisagem que percorreu com os olhos, nos animais que possuiu e naqueles que exterminou, por meio de um desejo de “retomar a posse de [seu] mundo” (*DL*, p. 77). Nesse processo de reafirmação (deve-se lembrar que Jacobus está doente e abandonado), Jacobus vale-se dos objetos do mundo, reservando-lhes a oportunidade de serem essa consciência *para-o-outro* de que necessita. Nessa primeira meditação, não existe o outro humano; Jacobus, para se estruturar como uma autoconsciência, pretende ele próprio assumir o papel do outro, o não humano, dando-lhe voz, e com isso obter o reconhecimento que deseja. Entre animais mortos, insetos e cavalos, Jacobus escolhe, no entanto, o que há de mais inanimado, a pedra. “Por trás do conhecido exterior cinza avermelhado falou a pedra, de seu coração pétreo para o meu”, anuncia ele. Mas, se a esperança de Jacobus era a de que a pedra revelasse “um interior negro, bem, bem estranho ao mundo” (*DL*, p. 77), sob os golpes de seu martelo, ela não mostra nada além de mais pedra, ou seja, um interior que se torna mais exterior. E Jacobus se questiona com a voz inanimada do mineral:

Como pode então, perguntou a pedra, aquele que maneja o martelo, ao procurar penetrar no coração do universo, estar certo de que existem interiores? Não são eles talvez ficções – essa sedução do interior para ser violado – que o universo usa para expulsar os exploradores? (*DL*, p. 77)

Se essa tentativa de reafirmação da consciência de si resulta na percepção de que isso não passe de uma ficção, talvez a própria existência de Jacobus não seja nada mais do que um sonho, algo tão imponderável quanto as profundezas da alma. “Tornei-me prisioneiro de meu próprio Hades” (*DL*, p. 78), comenta ele. Apela então para o *Cogito*, vindo-lhe à mente um

feitiço descartiano para se auto-afirmar e diz: “eu estou sonhando”. Contudo, falta a Jacobus o ímpeto para, como Descartes, proceder à conclusão lógica dessa afirmação: “logo existo” e, assim, readquirir sua substância num “universo em que [ele] o Sonhador [seria] o único habitante” (*DL*, p. 78). Em seus duplos pensamentos, Jacobus, mais uma vez, põe em dúvida essa solução, que, a seu ver, não passa de “um pequena fábula que sempre [deixou] na reserva para [se] consolar nas noites solitárias, da mesma forma que um viajante perdido no deserto guarda para si as últimas gotas d’água, preferindo escolher morrer a morrer sem escolha” (*DL*, p. 78).

Na terra agreste, Jacobus perde o senso de limites que, segundo ele, é consequência do espaço e da solidão. Dos cinco sentidos, o único que consegue penetrar esse espaço vazio é a visão. “Somente os olhos têm poder” (*DL*, p. 79), declara. O colonizador torna-se um “olho esférico refletidor movendo-se pela terra selvagem, devorando-a” (*DL*, p. 79). “Eu sou tudo o que vejo” (*DL*, p. 79). Com Hegel, a consciência de si reflete-se nas outras coisas com um movimento especular, mas, em Jacobus, ela se mostra uma consciência desesperada com a possibilidade de que tudo que lhe é exterior seja um reflexo. E então ela se pergunta “o que existe que não seja eu?” (*DL*, p. 79). A única forma de confirmação de que as coisas não sejam apenas um reflexo da consciência está na arma, ou seja, “a última defesa contra o isolamento dentro da esfera movente” (*DL*, p. 79). Afinal, a arma é “o mediador do mundo” e produz a salvação do “medo de que toda forma de vida esteja dentro [dele, Jacobus]” (*DL*, p. 79). Mas essa cópula violenta produz resultados desastrosos para sua auto-afirmação, já que, se a “alteridade for eliminada pela violência, não pode haver reconhecimento” (Dovey citada em Attwell, 1993, p. 51).

Na última meditação, Jacobus em seu delírio se reporta à aproximação do nativo e, com isso, dramatiza de maneira bem próxima, segundo Teresa Dovey, a idéia original de Hegel (citada em Attwell, 1993, p. 51) sobre o encontro inicial entre o senhor e escravo. Este, na

verdade, não é um escravo, mas um selvagem que não possui armas. O selvagem não é branco e, devido a isso, não pode entender nada sobre a penetração da consciência. “Para penetração, você precisa de olhos azuis” (*DL*, p. 97), afirma Jacobus. De início, o nativo encontra-se imerso na paisagem, uma coisa entre tantas. À medida que se aproxima, “vai adquirindo a forma humana sob [seus] olhos” (*DL*, p. 80), “trazendo o deserto em seu coração” (*DL*, p. 81) e uma ameaça: a de que ele, o nativo, tenha “uma história em que [Jacobus] será um termo. Tal é a base material para a enfermidade da alma do senhor” (*DL*, p. 81): medo e insegurança. O encontro imaginado por Jacobus não termina em uma luta de morte, mas (com certa resignação da parte do futuro senhor) em “palavras de paz, informações sobre água e avisos sobre bandidos, demonstrações das armas de fogo, murmúrios de medo” (*DL*, p. 81). Com o contato, o nativo se converte no “enigmático seguidor”, “transformação já conhecida” que se reproduz como “um modelo predestinado e uma condição de vida” (*DL*, p. 81). O que se nota, com essas palavras, é que o senhor está fadado a essa situação, que é sua “sina existencial” (Attwell, 1993, p. 52), e a um “movimento obscuro da alma (preocupação, alívio, falta de curiosidade, terror)”, que lhe fragmenta a narrativa e impossibilita a almejada auto-afirmação.

2.2. A tradução e a traição

Mas essa fragmentação pode ter a ver com clivagens metaficcionais observáveis no texto de Jacobus. Uma discussão necessária relaciona-se ao fato de “A narrativa” ser o trabalho de um “traidor”, o tradutor J. M. Coetzee, que abala a autoridade do texto. Mesmo que ele afirme se tratar de “uma tradução integral” (*DL*, p. 55) dos originais editados por seu pai, o professor S. J. Coetzee, o resultado final a desautoriza. Ainda assim, o tradutor parece antecipar uma possível crítica à sua tradução ao afirmar que “as únicas mudanças que [fizera foram] para restaurar duas ou três passagens omitidas pela a edição de [seu] pai e reduzir as palavras em nama [a língua dos namaqua] para a ortografia Krönlein padrão” (*DL*, p. 55).

Além disso, o efeito irônico se estende aos agradecimentos do prefácio, em que J. M. Coetzee se diz em dívida com o Dr. P. K. E van Joggum (*joggom*, “babuíno” em *Afrikaans*) e a Sra. M. J. Potgieter (*potgieter*, funileira) (Penner, 1989, p. 48).

A “tradução” de “A narrativa” segue aproximadamente o esboço do texto apresentado no apêndice. No entanto, há substanciais alterações de cunho parodístico. Jacobus Coetzee parte em direção à terra dos namaquas com o intuito de caçar elefantes; leva consigo seis hotentotes: Klawer, seu fiel serviçal, os “estúpidos” irmãos Tamboer, Jan Plaatjie, Baren Dikkop e Adonis. Dikkop logo abandona a expedição, segundo Jacobus, por suas arengas com os demais serviçais pela atenção dele. Chegando à terra dos grandes namaquas, são recebidos pelos nativos. Jacobus se dirige a um deles que se encontra em montaria. Pensando ser este o líder, Jacobus repete os clichês das aventuras de exploradores: “nós viemos em paz”, “trouxemos presentes e promessas de amizade” (*DL*, p. 66).

De seu interlocutor, porém, Jacobus não obtém a troca de informação que deseja. Enquanto tentava se comunicar com o suposto chefe, os demais nativos se espalham, cercando sua carroça em busca de presentes. Sucede-se uma confusão generalizada, em que eles se apoderam de quase toda a carga. Seguem açoites, gritos e imprecações, com Jacobus e seus serviçais conseguindo se livrar da turba e se reagrupar em outro local, seguidos novamente pelos nativos que fazem gestos para que fiquem. Após um discurso com reclamações contra o comportamento dos namaquas, Jacobus comenta:

essa ameaça velada de diretor de escola, julguei admissível quando, buscando em seus olhos alguma resposta colérica, notei, *já pelo terceiro parágrafo*, acumularem-se somente o enfado e a desatenção. A ironia e moralismo da oratória forense, de maneira apreensiva traduzida para o nama, eram bem estranhos para a sensibilidade dos hotentotes. (*DL*, p. 70, meu grifo).

Como em “O Projeto Vietnã”, nota-se o comentário metaficcional, dando a entender que o leitor está diante de uma construção, ou seja, o documento apresentado não é autêntico e,

acima de tudo, quem o escreveu fez mais do que simplesmente restaurar “uma ou duas passagens”. Jacobus deixa sua carroça com seus serviçais um pouco distante e vai sozinho à aldeia, a cavalo. Os nativos apertam os olhos em sua passagem; Jacobus comenta para si: “Talvez em meu cavalo e com o sol por trás de meu ombro direito eu parecesse um deus, um deus que eles não tinham. Os hotentores são um povo primitivo” (*DL*, p. 71). Como “uma estátua eqüestre”, Jacobus deseja ver o chefe, mas, apesar de se fazer uma figura imponente, percebe que os nativos o chamam de “Narigudo” (*DL*, p. 72). Os hotentotes lhe apresentam um velho acamado. Volta para a carroça, que encontra novamente cercada pelos nativos. Desta vez, lança-se sobre a multidão, que responde como se Jacobus fosse um animal acuado; uma nativa, zombando dele, faz um dança exibindo os seios. Com o mosquete, Jacobus atira na direção de seus pés e os namaquas fogem.

Jacobus deixa a aldeia rumo ao norte, mas é acometido de diarreia, que o faz “[evacuar] heroicamente” (*DL*, p. 75). Ironicamente, ele se pergunta se os “feiticeiros hotentotes poderiam adivinhar [seu] futuro pelos esguichos” (*DL*, p.75). Sua condição se agrava e Jacobus é levado de volta à aldeia, onde fica alojado na tenda reservada às mulheres em período menstrual, talvez por ser considerado impuro. Lá tem alucinações e desenvolve um enorme furúnculo perto do ânus, que, apesar do incômodo, quando “tocado gentilmente com os dedos produz ainda uma coceira prazerosa” (*DL*, p. 83). O furúnculo se mostra mais que incômodo, transforma-se numa companhia para Jacobus. Com isso, ele “não estava tão sozinho” (*DL*, p. 83). Como seu estado de saúde melhora, resolve partir, mas seus serviçais ignoram suas ordens e permanecem na aldeia, exceto Klawer. Antes da partida, Jacobus procede à drenagem do abscesso, que é descrita numa linguagem masturbatória.

A pele devia estar enfraquecida por meus esforços, pois logo, com uma surpresa excepcional, ouvi, senão senti em meus tímpanos, os tecidos cederem e banharem meus dedos num jorro e depois uma tepidez úmida a escorrer de maneira constante. Meu corpo relaxou e, embora eu continuasse a drenar a fistula com minha mão direita, ainda pude

levar a minha mão esquerda até os órgãos sensoriais de meu rosto para os prazeres da inalação e do exame minucioso. Tais devem ser as satisfações dos malditos. (*DL*, p. 89)

Ao se banhar no rio, um grupo de crianças rouba-lhe as roupas e faz troça dele. Jacobus os ataca, arrancando a dentadas a orelha de uma delas. Por esse gesto insano é expulso da aldeia. Jacobus parte com Klawer, sem pertences, sem armas, para viver nas “estepes (*veld*) como um bosquímano” (*DL*, p. 92). No deserto, Jacobus se transforma num verdadeiro selvagem, seguindo aquele modo de vida que, para ele, está “baseado no desprezo pelo valor da vida humana e no prazer sensual com o sofrimento alheio” (*DL*, 97). Apesar dessas palavras, Jacobus se entusiasma com essa extrema liberdade e até compõe um cançoneta: “Hotentote, Hotentote / Eu não sou um Hotentote” (*DL*, p. 95). Querendo ligar-se à terra, como os hotentotes, Jacobus, dança, rodopia, senta-se, cospe, dá pontapés e abraça a terra, praticando “toda cópula possível” que pudesse conectar “o mundo a um caçador de elefantes” (*DL*, p. 95).

Nessa travessia do deserto, o comentário metaficcional outra vez intromete-se no texto, demonstrando, mais uma vez, como as regras do discurso histórico são expostas e rearranjadas por meio da infestação parodística. Ao atravessarem o caudaloso Rio Grande, Klawer, perdendo o equilíbrio, é levado pela correnteza e Jacobus, ao ver seu serviçal descendo rio abaixo, relata, “Com horror, eu vi meu servo fiel e companheiro ser arrastado pela corrente se debatendo, gritando por socorro em apelos engasgados” (*DL*, p. 93-94). No parágrafo seguinte, no entanto, o leitor fica surpreso ao notar que Klawer e Jacobus salvaram-se na travessia do rio e que o serviçal vem a sucumbir, na verdade, por ter ficado doente, sendo essa a razão por ter sido abandonado à própria sorte. Na cena da despedida entre os dois, recheada dos clichês das histórias de aventuras, Klawer diz, “Não, senhor, [...] Eu não posso mais continuar, o senhor tem de me deixar” (*DL*, p. 95). O gesto irônico acompanha a narrativa, pois, para Jacobus, esse é um “momento nobre, digno de nota” (*DL*, p. 95). O efeito

parodístico cria um texto anômalo que, em consequência, subverte as expectativas de leitura. Por exemplo, nas primeiras edições do livro, o trecho gerou alguns fatos engraçados, como o do leitor, nos Estados Unidos, que devolveu seu exemplar à livraria sob a alegação de que continha um erro de impressão. Coetzee, por sua vez, não ajudou muito na elucidação da controvertida passagem. Em sua resposta a Peter Randall, sobre a questão da morte de Klawer, declara:

Em relação à morte alternativa de Klawer: eu não acredito no princípio da explicação autoral, assim o que eu fiz foi seguir [Jonathan] Crewe – que fez uma leitura da obra que para mim foi surpreendentemente abrangente – no que ele entendeu das passagens em questão. Eu me refiro à passagem na página 2 de sua resenha [publicada na revista *Contrast*, 34, 1974], em que ele discute “o desvendamento da maquinaria do palco”, e sugeriu (a) que Jacobus Coetzee está inventando histórias para cobrir os “fatos” da morte de Klawer; (b) que alguém (quem?) está escrevendo um documento chamado “A narrativa de Jacobus Coetzee” e foi pego em sua revisão mal feita. Não sei o que você acha dessa interpretação. Eu penso que é bem plausível. (Carta, 22.02.74)

Jacobus, exultante por estar sozinho, sem ligações ou regramento, perambula pelo deserto até alcançar sua propriedade. Um ano depois, uma nova expedição é organizada à terra dos namaquas, sendo liderada pelo capitão Hendrik Hop. Tal expedição realmente aconteceu, mas, em “A narrativa”, seu objetivo era punir a deserção dos serviçais de Jacobus e o comportamento desrespeitoso dos hotentotes para com um branco. Segundo relatos históricos, a verdadeira expedição do capitão Hop buscava verificar as possibilidades econômicas e investigar a existência dos herero (damroqua), baseando-se no *Relass* de Jacobus Coetzee, feito à administração da colônia do Cabo (Attwell, 1993, p. 46). No entanto, as alterações efetuadas por Coetzee no texto histórico – com ênfase exagerada na punição ministrada por Jacobus, que mata os serviçais hotentotes e extermina toda a aldeia – confrontam história e subjetividade. Mas, pelo registro de uma violência desmedida, tem-se a

impressão de que os assassinatos, por sua brutalidade, possuem um caráter ritual. A violência mimetizada por Jacobus busca seus sacrifícios.

3. Walter Benjamin e a violência pura

Sobre essa “verdadeira selvageria”, como afirma Knox-Shaw (citado em Attwell 1993, p. 54), vem-me à mente uma passagem em que Jacobus atira no serviçal Adonis, episódio que, segundo Attwell, “se projeta especificamente como *violência*” (1993, p. 55, itálicos no original). “Esse tipo de escrita”, continua Attwell, “é certamente transgressiva, não da maneira teórica que permita a alguém fornecer uma explicação, mas de um modo *agressivo*, [...] pois a agressividade [do texto] permanece um fato *social* de que os leitores têm, e continuarão a dar, testemunho” (1993, p. 55, grifo do autor). Eis a passagem:

“Fique em pé”, eu disse, “Não estou brincando, vou atirar em você aqui mesmo”. Segurei o cano de minha arma na sua testa. “Fique em pé!”. Seu rosto não tinha expressão. Ao pressionar o gatilho, ele sacudiu a cabeça e o tiro não acertou. Scheffer estava fumando seu cachimbo e sorrindo. Fiquei vermelho de vergonha. Pus o pé no peito de Adonis para segurá-lo e recarreguei. “Por favor, senhor, por favor”, implorou, “meu braço está machucado”. Pus o cano contra seus lábios e lhe disse, “engula”. Ele não abria a boca. Empurrei com força. Seus lábios minaram sangue; sua mandíbula se abriu. Enfiei o cano da arma até que ele começou a se engasgar. Segurei sua cabeça entre meus calcanhares. Atrás de mim, seu esfíncter cedeu e um cheiro forte empestou o ar. “Olhe os modos, hotentote”, exclamei. Lamentei essa grosseria. O tiro soou tão abafado quanto um dado na areia. O que quer que tenha acontecido com a geléia dentro de sua cabeça deixou seus olhos vesgos. Scheffer o inspecionou e riu. Gostaria de ter Scheffer longe. (*DL*, p. 104)

Sobre a passagem acima, talvez valha lembrar um artigo de Walter Benjamin, “A crítica da violência” (*Kritik zur Gewalt*), escrito após a primeira guerra mundial, tendo por pano de fundo um cenário de devastação e crise econômica que afetou particularmente sua terra natal, a Alemanha. O artigo tenta formular uma espécie de poética da violência e das

suas implicações sobre a lei e a justiça, principalmente nos desdobramentos éticos daquela, testando as diversas possibilidades de seu uso no domínio social e político.

No artigo, Benjamin explora o conceito de “violência pura”, ou seja, aquele tipo de violência que se articula de modo independente do registro legal, que se justifica como um meio em si mesmo. Para discutir o conceito, Benjamin utiliza-se do exemplo das greves. Em primeiro lugar, existe a chamada greve “parcial”, que busca algum tipo de melhoria material; a violência associada a esse tipo de movimento, Benjamin denomina de “predatória”. Em segundo, Benjamin discute a noção de greve geral política, cujo objetivo relaciona-se a um programa de reformas sociais abrangentes. O inverso da greve política se situa na greve geral proletária que, ao contrário da greve geral política, é um levante espontâneo, sem programa e sem um objetivo em particular.

A violência da greve geral política associa-se a uma violência mitológica, ao passo que à greve proletária é comparada, por Benjamin, a uma violência divina. Outra diferença reside no fato de a greve geral política desejar, com suas reformas, substituir uma ordem jurídica por outra, daí o seu caráter mítico (o mito da rebelião dos filhos contra os pais na idéia de revolução, por exemplo), enquanto que a greve proletária tem a intenção de eliminar a própria ordem legal. Em outras palavras, a violência mitológica engendra outras leis; a divina destrói o próprio conceito de lei. No entanto, já que a violência, no sentido mais comum, é admissível somente nos limites designados pela lei – lei entendida como os mecanismos formais de solução de pendências entre os indivíduos que, em última instância, são garantidos pela coação física patrocinada pelas instituições – então, paradoxalmente, a violência divina, segundo Benjamin, ao destruir a própria razão de ser da lei, aniquila, a reboque, a possibilidade de violência. Aqui Benjamin parece caminhar na direção de René Girard: a violência pura exige o direcionamento para algo que destrua o *continuum* da história. Com isso, abre-se espaço para a experiência do sagrado. Segundo Vladimir Safatle,

Tanto Benjamin quanto [Georges] Bataille acreditam que os impasses da modernidade só serão atravessados se formos capazes de reconstruir os vínculos sócio-políticos por meio da recuperação da força disruptiva do sagrado. Um sagrado que não é solidário do estabelecimento sacramental de regras, normas e leis de organização social. Mas que, ao contrário, é o que só pode manifestar-se através da suspensão do ordenamento social com suas estruturas de organização de lugares, diferenças e com seu cálculo utilitarista de uso dos bens. [...] Zona de suspensão e indistinção que Benjamin procurou tematizar através do advento de uma “violência pura”; violência “divina” por ser capaz de destituir o direito ao bloquear a “dominação do direito sobre o vivente” abrindo, com isto, o espaço social para além do infinito ruim do jogo entre violência fundadora e conservadora do direito (2006, p. 62)

Tendo isso em mente, em de “A narrativa”, diversas passagens dramatizam práticas ou ações ritualizadas, que se seguem a episódios de extrema selvageria. Por exemplo, ao drenar o furúnculo, nota-se Jacobus “passa por um ritual de imersão que assinala uma transformação nele, uma espécie de aculturação ao reverso em que ele se desnuda de seu verniz de civilização e se torna cada vez mais selvagem” (Penner, 1989: 44). Vê-se aqui que a violência mimética dá-se, de início, no corpo do próprio Jacobus. Depois dessa “imersão”, ataca as crianças que lhe pregavam uma peça, “rugindo como um leão e envolto numa névoa como Afrodite” (*DL*, p. 90), arrancando a dentadas a orelha de uma delas.

Por causa dessa violência desmedida, Jacobus é expulso da aldeia e torna-se uma espécie de João Batista demente (afinal, é um *Janszoon*, filho de João⁴⁸). Como já se mencionou, sozinho no deserto, mostra-se contente como um “jovem cuja mãe acabou de morrer” (*DL*, p. 95) e canta em falsete, ruge, assobia, grita, dança e rodopia. Jacobus vê nessa estada no deserto um processo de iniciação estóico, comparando-se ao besouro de Zenão, o filósofo grego, que pregava que o homem conquistaria o mundo se conquistasse a si mesmo. Ao desenvolver uma indiferença à dor e aos prazeres através da meditação, o indivíduo encontraria a sabedoria e o controle das paixões. A isso chamou de *apatheia* ou a ausência de

⁴⁸ Refiro-me ao “Prefácio do tradutor” que faz menção ao suposto *Het Relas van Jacobus Coetsee, Janszoon*.

paixões. Jacobus compara-se a esse besouro que, quando ameaçado, finge-se de morto de uma forma tão completa que, mesmo que se lhe arranque cada uma das pernas, não se moverá. Assim, Jacobus se vê perdendo “pernas metafóricas” (*DL*, p. 96) infinitamente, como no paradoxo de Aquiles e a tartaruga⁴⁹, proposto pelo mesmo filósofo.

Depois de percorrer 300 milhas de deserto, Jacobus começa seus sacrifícios. Como Dionísio, o deus grego do desvario sangrento, os animais das fazendas nos arredores da propriedade de Jacobus são as primeiras vítimas. Golpeia uma vaca e se farta com um “dia de luxúria de sangue e anarquia” (*DL*, p. 99) e, finalmente, antes de voltar para casa, como “Deus num torvelinho” (p. 100), “corta a garganta de um dos símbolos de Cristo, um cordeiro” (Penner, 1989, p. 46), “um camaradinho inocente” (*DL*, p. 100), como é descrito. Na terra dos namaquas, a violência de Jacobus assume uma brutalidade ainda maior. O primeiro sacrifício humano é o de uma garota nativa que Jacobus alveja com um tiro “simples, prosaico” (*DL*, p. 100) nas costas. Diante dessa “morte imaculada”, ele jura: “Eu não te desapontarei, bela morte!” (*DL*, p. 100). Então, dirige-se à aldeia, ordenando que ela seja queimada e seus habitantes exterminados. Quanto aos seus desertores hotentotes, antes da execução, lhes dirige a palavra como num sermão:

Não exigimos de Deus que seja bom, eu lhes disse, tudo que pedimos é que ele nunca nos esqueça. Aqueles de vocês que por um momento duvidaram de que fazemos parte do grande sistema de dividendos e penalidades podem se consolar com a observação de Nosso Senhor sobre a queda do pardal: o pardal é desprezível mas não é esquecido. Como um explorador do deserto, sempre me achei um evangelista e me esforcei para trazer aos pagãos o evangelho do pardal, que cai mas cai com desígnio. (*DL*, 101)

⁴⁹ No paradoxo de Aquiles e a tartaruga, o herói encontra-se numa corrida contra uma tartaruga. Por ser mais veloz, dá ao quelônio uma vantagem de cem metros. A uma velocidade constante, ambos dão início à corrida. Após um determinado tempo, Aquiles vai percorrer a distância dos cem metros já feitos pela tartaruga que, por sua vez, já vai estar à frente uma outra distância, que será também coberta por Aquiles, enquanto a tartaruga avança mais um pouco e assim sucessivamente, sendo que o herói grego jamais alcançará o animal. Com isso, Zenão queria mostrar que o movimento não passa de uma ilusão.

De acordo com Girard, quando se trata de sacrifícios humanos, a escolha das vítimas se relaciona a indivíduos à margem da sociedade, em geral prisioneiros de guerra, escravos, estrangeiros, etc., pessoas não integradas à comunidade (1986, p. 12). No caso dos hotentotes, trata-se de desertores; abandonaram seu senhor e infringiram as regras de obediência. Podem ser mortos, mas somente no contexto de um ritual, pois viraram *sacer*, sagrados. Talvez seja por isso que a execução deles é para Jacobus um calvário, um “gólgota” (DL, p. 102). Apesar de, para ele, a morte dos prisioneiros não revelar mais que um “fracasso da imaginação diante do vazio” (DL, 102) e de ele confessar: “Meu coração estava pesado” (DL, p. 102), mesmo assim o sacrifício era necessário. Ele, Jacobus, foi apenas um “instrumento nas mãos da história” (DL, 106), aquele a quem coube “puxar o gatilho, cumprindo o sacrifício por [si] e [seus] compatriotas” (DL, 106), já que “todos são culpados, sem exceção” (DL, p. 106). O sacrifício, segundo René Girard, “serve para proteger toda a comunidade de sua *própria* violência; isso motiva essa comunidade a escolher uma vítima fora de seu meio” (1986, p. 8, grifo do autor). O bode expiatório se faz necessário para que a retaliação provocada por um ato violento não se desdobre em mais violência. Jacobus sacrifica os hotentotes para que a civilização se mantenha, para que a brutalidade latente em seu seio não descambe para uma guerra intestina.

A meu ver, isso pode ser uma explicação sugestiva para o fenômeno do colonialismo, mas há um outro aspecto no texto de Benjamin acerca da violência pura: a visão de que, somente através de um meio puro, pode-se abordar a questão da justiça. Desta forma, somente meios que não visem nenhuma finalidade, que não ensejem nenhum programa a não ser a si mesmos podem atingir esse objetivo. No caso, Benjamin relaciona, além da greve geral proletária, a linguagem como contendo essa capacidade. Sobre isso, diz-nos Werner Hamacher:

A violência só pode ser um meio de justiça como meio puro: como um meio, como mediação, como transição, e como uma transmissão que em certo sentido precede os dois extremos a que liga — uma forma de interessoalidade que não tem, como seu emissor e como seu destinatário, sujeitos já constituídos, mas que os constitui desde o início como mediados. Tais meios são, portanto, em essência, linguisticamente estruturados e Benjamin os define como uma técnica de comunicação, ou participação (*Mitteilung*), lingüística. (1997, p. 128)

Ao pensar no exame do discurso ficcional efetuado em *Dusklands* e na representação da violência brutal como um meio puro para expor subjetividades distorcidas por uma visão de mundo e sua resultante inabilidade de imaginar a justiça, não posso deixar de concordar com a premissa de Benjamin.

CAPÍTULO III – *In the heart of the country*

A primeira edição de *In the Heart of the Country* saiu em 1977, na Grã Bretanha, pela editora Secker e Warburg; em 1978, pela editora Ravan Press da África do Sul, o romance trazia a maior parte dos seus diálogos em africâner. Óbvio era, portanto, a intenção do autor ao fazê-lo: tinha em mente um público bem específico a atingir (Head, 1997, p. 49). A tradução dos trechos na língua bôer, para as edições somente em inglês, ficou a cargo do próprio Coetzee. Mesmo assim, nota Dominic Head, o livro não teve o entusiasmo inicial experimentado por *Dusklands*, já que edições mais populares só vieram a aparecer após a publicação de *Waiting for the Barbarians* (*A espera dos bárbaros*), em 1980 (1997, p. 50).

Ainda segundo Head (1997, p. 50) e Ian Glenn (1996, p. 120), *In the Heart* foi o romance que menos recebeu atenção crítica se comparado a outros do autor. Apesar disso, Coetzee obteve com ele o mais prestigiado prêmio literário de seu país, o CNA (Central News Agency), em 1977. De qualquer modo, na esteira da aclamação crítica de *Dusklands* e *Waiting for the Barbarians*, *In the Heart* não passou completamente despercebido. Joan Gilmer, por exemplo, afirma ser o romance “o melhor das três [primeiras] obras de ficção de Coetzee” (citado em Penner, 1989, p. 55), tendo-o como a obra mais intelectualizada já escrita por qualquer escritor da África do Sul ou mesmo do continente. Talvez por isso Sheila Roberts afirme que *In the Heart* seja “impecável” ao “desencorajar a ‘reescrita’ inerente aos comentários críticos” (citada em Head, 1997, p. 50). Como ela mesma acrescenta, o próprio movimento da “autoconsciência no romance vem suprir as interpretações [dos críticos], pois a narradora [Magda] oferece suas próprias explicações”. É compreensível, portanto, o comentário de Head quando afirma ser *In the Heart* o romance mais difícil e obscuro de Coetzee (1997, p. 49).

Outros comentadores, no entanto, não foram tão benévolos. Roland Smith, por exemplo, denuncia que Coetzee se esconde atrás da narradora para evitar complicações com a censura: “são considerações feitas pela protagonista e, portanto, não podem ser atribuídas ao autor” (citado em Penner, 1989, p. 55). Outro ataque ainda mais incisivo contra o intelectualismo do romance vem de Michael Vaughan ao dizer que o escritor, como um Coetzee, compartilha com os demais de sua “tribo” africâner um tipo de consciência colonizadora, típica da cultura protestante do norte da Europa (citado em Penner, 1989, p. 55). Por outro lado, no contexto dos anos 1970, com o recrudescimento da luta contra o apartheid, não escapou a Coetzee a percepção negativa da crítica em relação ao matiz intelectual de sua escrita. Acerca disso, diz ele a Dick Penner em 1984: “na África do Sul, há um outro modo através do qual [os romances] são lidos, fortemente influenciado pelo marxismo, pelo pensamento terceiro-mundista [...]. A questão principal é: ‘como isto se encaixa na luta política’” (1989, p. 56).

Esse parece ser o caso de *In the Heart*, romance tão empenhado em desfazer qualquer pretensão ilusionista, se ilusionismo for aquela convenção da escrita que se confunde com a própria realidade sensível, naturalizando-se aos olhos do leitor. Ou seja, ilusionismo seria um outro nome para o conhecido realismo (*DP*, p. 27). Stephen Watson esclarece, acerca disso, que “*In the Heart* [...] ocupa-se em demonstrar que o realismo não é mesmo o real, mas simplesmente um produto da linguagem, um código que as pessoas resolveram aceitar como ‘natural’” (1996, p. 373). A própria estrutura do romance atesta isso: pondo de lado a usual separação em capítulos, o texto se fragmenta em seções de 1 a 266, que mais parecem versículos introspectivos que registros de um possível diário. Pode se questionar também, a partir daí, o intento de Coetzee em jogar, de modo tão visível, com as convenções do realismo.

Noutra entrevista, em *Doubling the Point*, mesmo corroborando a comparação de David Attwell, acerca da estrutura de *In the Heart*, com as convenções do *nouveau roman*⁵⁰, Coetzee adiciona algo mais sobre as seções numeradas. Segundo ele, a influência do cinema e das inovações do alto modernismo em relação à montagem teriam sido uma influência maior⁵¹. “Filmes que usavam a montagem de maneira efetiva estavam transformando seqüências curtas em narrativas mais longas de uma maneira muito mais rápida e hábil do que o romance do século XIX jamais imaginara possível” (*DP*, p. 59). Com essa experiência, lembra Coetzee, o público de cinema habituou-se a fazer rápidas transições de cena, o que certamente acabou por influenciar a leitura dos romances, bem como a própria escrita destes. No entanto, Coetzee acrescenta, *In the Heart* não seria bem um “roteiro, mas [se estruturaria] por meio de seqüências bem curtas, que [seriam] numeradas como uma forma de apontar para aquilo que não se encontra entre elas” (*DP*, p. 59).

1. Coetzee e o *plaasroman*

Para que apontam os vazios entre as seqüências? “O tipo de cenário e tessitura conectiva que o romance tradicional achava necessário – particularmente no romance rural sul-africano de que *In the Heart* se origina” (*DP*, p. 59-60), responde-nos Coetzee. Os cortes, no livro, fazem, portanto, menção ao *plaasroman* sobre o qual o autor tratou mais demoradamente em *White Writing: on the Culture of Letters in South Africa*. Nesse livro, é bom recordar, Coetzee observa o descompasso entre a paisagem africana e a tentativa de

⁵⁰ Ou anti-romance, o *nouveau roman* foi um exemplo (talvez tardio) do vanguardismo moderno nos anos 1950 e 60. Rompendo com as convenções estabelecidas do romance, os escritores, mais marcadamente na França, procuraram novos rumos para experimentações na escrita. Grosso modo, estes tencionavam frustrar as expectativas literárias convencionais ao evitarem qualquer expressão da personalidade, das preferências e dos valores do autor. Rejeitavam também o tratamento convencional dado às personagens, ao enredo e à progressão dramática, fragmentando e distorcendo a experiência de leitura ao forçar o leitor a construir uma narrativa em meio à desordem textual (*Encyclopaedia*, v. 1, p. 458).

⁵¹ Existe uma versão de *In the heart* para o cinema sob o título de *Dust*, realizada em 1986 pela diretora belga Marion Hensel, pela qual Coetzee não demonstrou muito entusiasmo (ver seus comentários *DP*, p. 60).

captá-la seguindo-se os ditames da cultura européia, por meio do discurso do pitoresco, na pintura ou na escrita. No vazio dos sertões (*wilderness*) – menos um novo Éden para os colonizadores que um lugar de perdição, uma terra desolada, um domínio monótono de insetos e pedras – a paleta e a pena dos artistas se depararam com uma paisagem “adormecida, apática, escaldante” (*WW*, p. 43), pouco inspiradora ao impulso transcendental. Isso torna-se, portanto, um tema recorrente na literatura produzida na África do Sul, onde “terra e céu são domínios separados, cindidos mesmo”; “a terra está morta ou dormindo ou [é] insensível” (*WW*, p. 44). Mesmo que haja exemplos na poesia africâner ou de origem inglesa dessa busca pelo transcendente – o que não deixa de traduzir, sem dúvida, os “usos da retórica do sublime” (*WW*, p. 62) pela política expansionista – sempre permaneceu latente uma “insegurança histórica em relação ao lugar do artista de origem européia no cenário africano” (*WW*, p. 62), de que o próprio Coetzee, a meu ver, não está livre.

Isso é mais notório no segundo capítulo de *White Writing*, em que Coetzee faz um contraponto entre duas autoras sul-africanas, Olive Schreiner (*The Story of an African Farm*) e Pauline Smith (*The Beadle* e *The Little Karoo*). As obras não são vistas por Coetzee como versões, em língua inglesa, dos *plaasromane* (sic) dos anos 1920-40, que basicamente lidavam com “a dolorosa transição dos africâneres de camponeses para habitantes das cidades” (*WW*, p. 63). A vertente africâner, Coetzee afirma, possuía uma temática bem mais distinta: lidava com “o conflito entre o velho (o camponês) e o novo (o capitalista)” (*WW*, p. 79), este último representado um mal a corromper os valores tradicionais do campo. Sob essa ótica, o *plaasroman* incorpora o “anticapitalismo, anti-semitismo e ideologia do *Blut und Boden* do *Bauernroman*⁵²” (*WW*, p. 79). Schreiner e Smith, de acordo com Coetzee, apresentam divergências em relação a essas características.

⁵² Romance com temática rural na Alemanha dos anos 1920-30.

Na análise de Coetzee, é interessante notar que Schreiner receba menos atenção do que a dada aos contos de Pauline Smith. Smith é vista como transplantando para os rincões da África, de uma maneira idealizada, um tipo de tradição basicamente européia: a do romance rural. A defesa do patriarcalismo – o benevolente *seignor* – e da linhagem familiar, a obediência a uma hierarquia e aos laços comunitários dela decorrentes e a ligação mítica com a terra são traços presentes em *The Beadle* e *Little Karroo*. Nos contos dessa coletânea, a autora lança um olhar nostálgico sobre uma ordem social (rural) já decadente ou que nunca, na realidade, existira. Por outro lado, Schreiner, na visão de Coetzee, não oferece o idílio. Na verdade, no microcosmo descrito em *The Story of an African Farm*, a fazenda chega a ser um sinônimo de “mesquinhez no meio da vastidão” (*WW*, p. 65). O cenário dos rincões da África, no romance da autora, é feito desolador senão fantasmagórico:

A lua cheia da África derramou, do céu azul, sua luz sobre a planície imensa e solitária. A terra ressecada e arenosa, com seu manto de arbustos mirrados, de poucos centímetros; as baixas colinas que contornavam a planície; os aveloses com suas longas folhas em forma de dedos, tudo era tocado, sob a luz branca, por uma beleza estranha quase opressiva. (Schreiner, 1995, p. 35)

Coetzee observa que, nesse ambiente inóspito, a indiferença dos céus e da própria da terra articula um *topos* bem presente na literatura sul-africana: “o *veld* como um sítio de total ausência, no caso, uma ausência, acima de tudo, de um Deus pessoal” (*WW*, p. 65). Essa vastidão estéril, monótona, desolada (adjetivos recorrentes no livro de Schreiner) parecem adquirir um caráter atemporal e distante. As construções humanas não passam de ilhas nessa imensidão, numa luta diuturna contra o deserto. Schreiner, além disso, não se mostra preocupada em demonstrar, como Smith, laços comunitários ou valores sólidos em oposição à decadência cidadina.

Na fazenda em *The Story*, o patriarcalismo do *plaasroman* se traveste na figura da preguiçosa e corpulenta Tant’ Sannie, viúva de dois casamentos. Ignorante e beata, Tant’

Sannie se diverte com os castigos corporais que dispensa e vê no errante e sádico Bonaparte Blenkins uma alma gêmea – este, por sinal, acaba sendo expulso da fazenda ao ver, na sobrinha da matrona africâner, possibilidades financeiras mais vantajosas. As enteadas de Tant’ Sannie, Em e Lyndall, apesar de meias-irmãs e bastante próximas, têm personalidades opostas: a primeira, o protótipo da mulher camponesa; a segunda, um exemplo de intelectual feminista. Schreiner, no entanto, não é benevolente com nenhuma delas: Em se casa com um homem que não a ama; Lyndall, por se rebelar e ter um filho fora do casamento, acaba por sucumbir à depressão. Além disso, Otto, o capataz da fazenda, e seu filho Waldo têm a mesma sorte de Lyndall: ambos morrem. Ao contrário de Pauline Smith, os serviçais hotentotes não são obliterados no romance de Schreiner, mas as criadas negras, por exemplo, são retratadas como “tão parvas e insensíveis quanto sua patroa” (*WW*, p. 65).

Na fazenda de Tant’ Sannie a indolência parece reinar. Apesar de existir uma preocupação constante com dinheiro, traduzida no número de carneiros que a matrona possui, bem como nas posses de seus vizinhos fazendeiros, sente-se um ambiente estático, em que se vê a corpulenta senhora na maior parte do tempo sentada. Até os animais são modorrentos, entorpecidos pelo sol africano, e as tarefas relacionadas à sua criação passam ao largo da narrativa. Em atividade mesmo, só insetos, existentes em profusão no deserto. Com isso, Coetzee vê, no romance de Schreiner, uma crítica mordaz à colônia sul-africana, essa

minúscula comunidade plantada no meio da imensidão da natureza, vivendo uma existência tacanha e autocondescendente, expulsando aqueles em seu meio que procuram o pássaro branco da Verdade ao se aventurarem pelo espaço inexplorado do *veld* ou ao lerem outra coisa que não o Único Livro [a Bíblia]. (*WW*, p. 65)

As semelhanças entre *The Story* e *In the Heart* são consideráveis, algo que é, com frequência, notado pela crítica como uma subversão das “tradições liberais do realismo e do romance pastoral na ficção dos escritores brancos sul-africanos” (Attwell, 1993, p. 59). Vê-se ainda, nessa semelhança, um aprofundamento da “visão antipastoral de Schreiner” (Head,

1997, p. 60) ou uma “paródia deliberada do projeto literário [desta]” (Dovey, 1988, p 192). É curioso, porém, que Coetzee, em *White Writing*, não tenha se alongado mais sobre Schreiner e que os críticos, em geral, não se refiram à obra de Pauline Smith como o alvo preferido dos procedimentos parodísticos observados em *In the Heart*.

Quem sabe fosse mais fácil analisar (e criticar) Pauline Smith em sua resposta à modernidade por meio de um idílico retorno à vida simples do campo. Demorar-se em *The Story*, por outro lado, talvez obrigasse Coetzee a defrontar (e revelar) as inseguranças de sua própria posição de escritor branco nascido na África, alguém que, como Schreiner, procurou distanciar-se de sua comunidade em busca do “pássaro verde da Verdade”. Possivelmente. Pode se argumentar também que um discurso crítico, como o de *White Writing*, impõe certas restrições ou demandas, alheias ao discurso ficcional. Com isso, o próprio Coetzee parece concordar: “Experimento uma liberdade maior, indo aonde meu pensamento me leva, quando estou escrevendo ficção bem mais do que quando faço crítica” (*DP*, p. 246).

Por outro lado, os dilemas de Schreiner, com pontos em comum com de Coetzee, tratados de modo peremptório em *White Writing*, não formariam o silêncio sobre o qual as seções numeradas de *In the Heart* se articulariam? Se assim o for, seria possível imaginar esse vazio entre as seções e com ele elaborar um outro discurso, com outras possibilidades para a verdade do romance. Tentador isso, mas devo-me acautelar quanto a trazer à tona o que foi ocluído, pois não posso deixar de lembrar as palavras de Coetzee, no final do capítulo 3 de *White Writing*:

Nosso ofício [o dos críticos] está todo em se ler *o outro*: lacunas, inversões, posições inferiores [*undersides*]; o velado; o obscuro, o encoberto, o feminino, alteridades. Para um romance pastoral como *The Beadle*, fazemos uma leitura antipastoral como esta, atentos aos espaços no texto (onde está Deus? Onde está a África?). Somente parte da verdade, tal leitura assevera, reside no que a escrita diz acerca do que até então não fora dito; de resto, sua verdade encontra-se no que ela não ousa dizer para sua própria segurança ou no que ela não sabe acerca si mesma: seus silêncios. É um tipo de procedimento que, subvertendo a leitura dominante, corre o risco de, como toda subversão

triumfante, tornar-se dominante por sua vez. Será uma espécie de utopia (ou pastoralismo) aguardar (ou relembrar) o dia em que a verdade será (ou foi) o que se disse, não o que não se disse, em que se ouvirá (ou se ouviu) música como sons no silêncio, não o silêncio entre sons? (*WW*, p. 81, grifo do autor)

À primeira vista, parece haver uma contradição entre as considerações de Coetzee sobre o uso das seções numeradas em *In the Heart* e as afirmações acima. Talvez o problema, na realidade, resida no enfoque: ou se enxerga o livro de Coetzee como uma resposta a um gênero literário, mais especificamente a *The Story* – opção, a meu ver, pouco promissora, já que o romance de Schreiner já mostra rupturas com o romance pastoral e de o próprio Coetzee se perguntar se estaria “na natureza do fantasma [desse gênero] poder algum dia ser finalmente definida” (*WW*, p. 81) – ou se detecta, na estrutura seccionada de *In the Heart*, algumas idéias acerca do projeto ficcional em andamento. Para esclarecer melhor essa segunda opção, se faz necessário alinhar essas 266 seções em uma “história” e ver aonde elas nos podem levar.

A narrativa de *In the Heart* se inicia com Magda, uma “filha das colônias” (*IHC*, p. 3), vivendo com o pai, cujo nome não se menciona, na fazenda *Agterplaas* (“quintal” em *Afrikaans*), no “no coração do país” (*IHC*, p. 23), provavelmente o Karoo, pela descrição recorrente de um ermo de pedras, areia, arbustos e insetos. Pelas indicações, a narrativa se passa na virada do século XX (Coetzee citado em Penner, 1989, p. 73, nota 6), apesar de as aparições de aviões a jato no final do romance tornarem isso pouco certo.

No começo do livro, Magda relata a vinda do pai com sua nova mulher: “Os recém casados” chegam numa “charrete puxada por um cavalo com uma pena de avestruz” (*IHC*, p. 1), mas logo esse trecho é modificado – “Ou talvez eles tivessem vindo em dois burros emplumados”. Magda, porém, acrescenta: “mais detalhes não posso fornecer, a não ser que comece a enfeitar [*embroider*], pois eu não estava olhando”; estava “lendo um livro ou, mais

provável, acamada com uma toalha molhada sobre meus olhos, enfrentando uma enxaqueca” (*IHC*, p. 1).

A nova esposa, sensual e corpulenta, que lambe os beijos às refeições e dorme até tarde, oferece um contraste a Magda, a “rabugenta filha-viúva do pai soturno” (*IHC*, p. 3), de “axilas de cheiro forte” e “buço negro” (*IHC*, p. 10). A segunda esposa veio substituir a mãe “frágil e dócil” de Magda, morta ao dar a luz, vítima das “incansáveis demandas sexuais do pai” (*IHC*, p. 2). A imagem da mãe “frágil, esmaecida e triste” faria bem o tipo que personagens como Magda “inventariam para si” (*IHC*, p. 2). Nesse relato, o médico não chega a tempo, pois veio de bicicleta (“havia bicicletas naquele tempo?”, pergunta-se ela) e encontra a mãe já moribunda, porém “paciente, apologética” (*IHC*, p. 2). Um embrião de romance familiar se insinua, em que a recém-chegada se torna a antagonista de Magda pela atenção do pai: “Eu quero que você me veja como uma irmã, não uma inimiga” (*IHC*, p. 4), diz-lhe a madastra.

Esse fio narrativo, no entanto, é cortado abruptamente. Num gesto brutal de violência, os recém-casados são mortos a machadadas – “a arma das valquírias” (*IHC*, p. 11) – por Magda, o “anjo de preto” (*IHC*, p. 5). Depois do ato, ela tenta o suicídio afogando-se no rio, “de todas as aventuras [...] a mais literária, mais ainda que o assassinato” (*IHC*, p. 13). Na água, diz ela, a “saia se levanta e flutua ao redor de minha cintura como uma flor negra” (*IHC*, p. 13) – o que lembra a cena inicial de *Foe*, um outro romance de Coetzee, em que a narradora Susan Barton, sobrevivente de um naufrágio, relata sua experiência de imersão: “Com braçadas lentas, meu cabelo longo flutuando ao meu redor, como uma flor do mar, como uma anêmona” (*Foe*, p. 5). Depois de um “último adeus ao céu e às estrelas”, Magda sai desse arroubo literário, pois “o êxtase elegíaco passa e todo o resto é frio, úmido e ridículo”. De maneira irônica (antecipando talvez psicologismos da crítica), Magda observa que, por ter

sido “privada do contato humano, inevitavelmente [supervaloriza] a imaginação [...] e [espera] fazer o mundano brilhar com uma aura de autotranscendência” (*IHC*, p. 14).

Mas logo se percebe, pelas seções seguintes, que talvez os episódios acima não passem de um produto da imaginação hiperativa de Magda e que nem o casamento nem, muito menos, o assassinato tenham realmente acontecido, pois o pai reaparece e a segunda mulher não é mais mencionada. Por outro lado, a cena da chegada de recém-casados à fazenda, de certa forma, se repete. Desta vez com Hendrik, o serviçal hotentote, que traz uma nova esposa na charrete. Seu nome é Klein-Anna (Aninha), comprada “de seu pai por seis cabras e uma nota de cinco libras, com a promessa de mais cinco [libras] ou talvez mais cinco cabras” (*IHC*, p. 17). Bonita, de “olhos dissimulados de gazela [e] ancas estreitas” (*IHC*, p. 26), Klein-Anna vai trabalhar na casa-sede e logo se torna objeto de desejo do pai de Magda. Este começa a trocar “palavras proibidas com Klein-Anna”, uma corrupção da linguagem da hierarquia, na visão da filha. “Ele acredita”, diz Magda, com um misto de despeito e reprovação, “que ele e ela podem escolher suas palavras e construir uma linguagem íntima, com um *eu* e *você* e um *aqui* e *agora* próprios [...]. Como eu posso falar com Hendrik como antes quando eles [o pai e Klein-Anna] corrompem meu discurso?” (p. 35, grifos no original). Apesar de não estar muito claro, esse relacionamento “escuso” parece ter sido a causa da saída de Ou-Anna (Anna velha ou Dona Ana) e de seu marido Jakob, serviçais hotentotes que há muito trabalhavam na fazenda.

Por meio de presentes, por fim o pai de Magda consegue levar Klein-Anna a seu quarto na casa-sede. Magda, que nutre desejos complexos em relação ao pai, não aceitando o relacionamento, tenta abrir a porta do aposento. Com “as botas, o baque surdo das botas, a expressão soturna, o buraco negro da boca de onde brame o grande NÃO, ferro, gélido,

trovejante”⁵³ (IHC, p. 51), o pai a manda embora, mas, como Magda não lhe obedece, por fim ele a espanca. A moça então carrega um rifle e atira contra a janela do quarto. Ouve-se uma gritaria. Novamente ela carrega a arma e dispara e, mesmo sem o querer, acerta o pai. Este, agonizando, lhe pede que traga ajuda. Magda vai em busca de Hendrik, que se encontra embriagado e não é de muita assistência.

O pai morre, após longa agonia, em decorrência do ferimento. Numa alusão ao realismo mágico, o leito com o cadáver é lacrado e separado da casa, flutuando pela noite adentro. O estabelecimento de uma nova ordem na fazenda parece tomar corpo. Magda, com a ajuda de Hendrik e Aninha, abre um cômodo há muito trancado e eles se apropriam de roupas e objetos. Magda sente, pela primeira vez, a possibilidade de comunicação entre ela e os outros. Convida-os para dormirem na casa-sede; eles aceitam, mas com alguma reserva. O idílio de cooperação entre os oprimidos pela antiga ordem, no entanto, não tarda a mostrar sinais de conflito. Sem a vocação necessária para tomar conta dos negócios, a situação se deteriora. Com pagamento atrasado, Hendrik vai consumindo os haveres do lugar.

O corpo do pai precisa ser enterrado e Magda escolhe um buraco de porco-espinho como cova. Ela busca novamente a ajuda de Hendrik, que se recusa a fazê-lo. Por fim, os preconceitos muito arraigados afloram entre eles. Magda o chama de *hotnot*, uma abreviação negativa de hotentote, significando também “parasita”. Hendrik a deixa sozinha. O corpo é costurado numa lona e enterrado com dificuldade, como uma grande larva, o rebento de morte de um inseto gigantesco.

Hendrik pressiona Magda e esta, com medo de represálias, o manda ir a Armoede, um lugarejo próximo, retirar dinheiro. Hendrik retorna dois dias depois com a viagem perdida, já que não conseguira fazê-lo sem a assinatura do pai. Furioso, Hendrik a espanca e,

⁵³ No original em inglês: “*The boots, the thud of the boots, the black brow, the black hole of the mouth from which roars the great NO, iron, cold, thunderous*”.

aparentemente, a estupra. Mas a seqüência do estupro é repetida algumas vezes e, pelo que se percebe, a cada repetição, fica-se com a impressão de que houve a aquiescência (ou submissão) de Magda no ato. Por isso, o estupro pode ter sido outro produto da imaginação da narradora. Com os três vivendo sob o mesmo teto, Hendrik passa a freqüentar a cama de Magda, mas a tentativa de subversão das hierarquias sociais pelo sexo inter-racial apresenta nuances incestuosas e perversas.

Um dia vizinhos aparecem na fazenda à procura do pai. Magda lhes informa que ele não se encontra e, como não lhes é oferecida hospedagem, vão embora. Com medo de descobrirem o assassinato e de desconfiarem deles, Hendrik e Klein-Anna fogem da fazenda, mesmo após Magda garantir a Hendrik que ela assumiria a culpa pela morte do pai. “Eu não sou simplesmente um dos brancos, eu sou eu! Eu sou eu, não um povo. Por que eu tenho de pagar pelos pecados dos outros?” (*IHC*, p. 118), desabafa ela, sem muito resultado. Após a partida dos dois, a decadência se apodera da fazenda. Os carneiros são deixados à própria sorte, “as batatas se [perdem], as frutas [apodrecem] no chão” (*IHC*, p. 120), diz Magda ecoando as imagens de desolação em *Édipo Rei* de Sófocles e *Terra Desolada* de T. S. Eliot (Penner, 1989, p. 69). Como fez em todo o romance, Magda, para encher o vazio de sua solidão, continua a listar outras possibilidades narrativas: uma, em que Hendrik e Klein-Anna são encontrados por um bando de fazendeiros e mortos; outra, em que eles são presos e pagam pelo resto da vida por um crime que não cometeram.

Um carteiro aparece na fazenda com uma carta da prefeitura local cobrando impostos atrasados. Um garoto de doze ou treze anos, não vendo ninguém por perto, aproveita para chupar laranjas. Magda, como uma bruxa das histórias infantis, “com olhos ensandecidos e uma cabeleira grisalha” (*IHC*, p. 124) espanta o menino. Ela também começa a ouvir vozes supostamente de deuses celestes. Estes, por sua vez, lhe aparecem como máquinas voadoras sob a forma de “finos lápis prateados com dois pares rígidos de asas” (*IHC*, p. 126) e lhe

falam um espanhol de “puro significado”. As vozes são excertos de uma série de autores, filósofos na sua maioria. Podem se notar, dentre eles, Jacques Lacan – “É um mundo de palavras que cria um mundo de coisas” (IHC, p. 134) – Hegel e a *Fenomenologia do Espírito*, a *Ética* de Spinoza e *Pensamentos* de Blaise Pascal. Magda dá a essas citações uma interpretação pessoal e tenta se comunicar com os deuses-voadores primeiramente “de cima de uma pedra atrás da casa-sede, vestida de preferência de branco, em [sua] remendada camisola branca” (IHC, p. 131) em seguida, quando os deuses não lhe respondem, por meio de frases crípticas formadas, no chão, com pedras que Magda coleta (p.132). No final do romance, o leitor constata, com surpresa, que o pai de Magda não morreu, mas se encontra inválido como um bebê, necessitando que a filha o “ponha na cama, desabotoe a camisa do pijama e desfaça sua fralda” (IHC, p. 137).

2. A crítica de Attwell: Magda nos labirintos da história

Pelo resumo do livro, é possível observar uma resistência quase obstinada de *In the Heart* à leitura crítica. Como interpretar um livro tão intelectualizado e, ao mesmo tempo, tão obscuro a alguma exegese, a algum sentido, a alguma finalidade? Stephen Watson afirma que muitas das dificuldades dos romances de Coetzee desaparecem quando se lêem os mesmos livros que ele (citado em Glenn, 1996, p. 136). Talvez. Ian Glenn, a meu ver, é mais sóbrio quando afirma que, “frustrado em seus esforços de moralizar a história de Magda, de fazer uma leitura psicológica do romance ou de reduzi-lo a termos literários, mesmo aqueles pertencentes à vanguarda do pós-estruturalismo, o crítico parece não ter, no final, outra alternativa senão se render ao livro” (1996, p. 126). Tendo essa dificuldade em mente, escolhi dois críticos, David Attwell e Teresa Dovey, cujas análises traduzem as interpretações mais recorrentes para *In the Heart*, principalmente quando se olha a complexa relação entre subjetividade e história.

Em seu livro *J. M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*, no capítulo dedicado a *Dusklands* e *In the Heart of the Country*, David Attwell observa que, na maior parte do tempo, nesse último romance, se desenrola um ato de linguagem. Este, sendo algo profundamente transgressor se articula como uma crítica ao discurso histórico. A transgressão, no caso, é vista inicialmente por Attwell sob uma lógica antropológica. Sob esse enfoque, Attwell se reporta ao trabalho de Mary Douglas, em *Purity and Danger*, em que esta percebe os tabus como limites do comportamento social legítimo. Esses limites, quando subvertidos, revelariam as estruturas de poder necessárias para mantê-los no lugar. Magda, a narradora do romance, seria, portanto, um exemplo dessa consciência transgressora, expondo as patologias do discurso colonial.

A própria estrutura fragmentada do romance viria a confirmar essa transgressão: cada trecho, apesar de dar seqüência ao antecessor, se oporia a ele conceitualmente. A primeira série de fragmentos, de 1 a 37, se relacionaria à família de Magda, cuja principal característica seria a ausência da mãe. Esta ausência, por outro lado, traria à tona (ou, pelo menos, indicaria um desejo nessa direção) uma relação incestuosa entre Magda e seu pai. “Cortejadas, quando pequenas, por nossos pais dominadores, somos vestais amarguradas, arruinadas para sempre. O estupro infantil: alguém deveria estudar a essência da verdade nesta fantasia” (*IHC*, 1987, p. 3).

Dois aspectos antropológicos resultariam dessa situação familiar. No primeiro deles, o pai seria o detentor do que Bronislaw Malinoski chama do “princípio da legitimidade” (citado em Attwell, 1993, p. 61). Ou seja, sem a mãe, a figura paterna concentraria em si a noção de identidade e de ordem que, no contexto colonial de que Magda faz parte, estabeleceria a consciência opressiva de um legado histórico: o do colonizador. “Estou perdida num mundo de homens, de noites frias, lenha de fogueira, olhos cintilantes, a uma longa história de heróis mortos numa língua que não desaprendi” (*IHC*, p. 7), confessa Magda.

A protagonista relembra-se também do tempo, na sua infância, que passava junto aos serviçais com quem aprendia histórias da época em que “fera, homem e senhor viviam uma vida comum tão inocente como as estrelas e o céu” (*IHC*, p. 7). O mundo colonial, assim o vê Attwell, representaria uma ruptura com esse idílio de comunhão entre terra e céu, entre mãe e pai, com a conseqüente a descida ao inferno da consciência cindida dos colonizadores. Essa cisão se converte em alegoria para a situação do artista de origem européia na África do Sul. Como parece concordar Coetzee, tendo cortado finalmente os laços morais, culturais e políticos com a mãe Europa, “por serem os filhos incertos de uma pátria distante, [...] [os sul-africanos brancos] tomaram para si a inquietante posse de sua própria colônia interior, esta cada vez menos tolerante” (*WW*, p. 11). Se o líder negro Malcolm X uma vez afirmou que nascer com a pele escura nos EUA significava ter nascido numa prisão⁵⁴, vê-se que nascer branco na África significa ter nascido um náufrago, perdido, como Magda, para a história. Aliás, mostra-se recorrente, em Coetzee, essa figura: a do estrangeiro, sem lugar, sem paragem.

O segundo aspecto dessa situação familiar seria o “retraimento libidinal” (Attwell, 1988, p. 61). No caso de Magda, esse retraimento se traduziria no fato de ser uma “solteirona melancólica”, incapaz de produzir não somente filhos, mas também o próprio discurso histórico que o pai representa. Em outras palavras, por se encontrar, como ela define, “perdida para a história” [*lost to history*], a subjetividade de Magda não consegue se ajustar às representações oferecidas pelo pai, mesmo que ela tenha nascido no interior de uma “linguagem de hierarquia, de distância e perspectiva” (Attwell, 1987, p. 97). Não é à toa que ela se vê como uma nulidade ontológica ou, em suas palavras: “ao invés de ser a ternura feminina no coração desta casa, eu sou um zero, algo inútil, um vácuo na direção do qual tudo implode” (*IHC*, p. 2). Em conseqüência, o primeiro ato de rebeldia contra esse discurso

⁵⁴ Citação de entrevista a Kenneth B. Clark concedida em junho de 1963 por Malcom X. Disponível em: <http://www.bartleby.com/66/5/37605.html>. Acessado em 17.03.2008.

autoritário seria o assassinato fantasioso do pai e da noiva no leito nupcial. Mas, antes mesmo, Magda se imagina como gerando, de seu pai, o “anticristo do deserto” (*IHC*, p. 10), que lideraria uma rebelião de hotentotes contra a colônia.

A segunda série de seções seria de 38 a 162 e teria a ver, de acordo com Attwell, com o lado patológico da relação entre senhores e serviçais. Nesse intervalo, Attwell evidencia uma equivalência entre a vinda do pai e sua nova mulher e a chegada de Hendrik e Klein-Anna. As descrições dos dois eventos se repetem literalmente. Essa equivalência no texto reproduz tensões e desejos obscuros que subvertem as barreiras hierárquicas, raciais e familiares. Assim, o pai de Magda procura substituir Hendrik ao fazer de Klein-Anna sua amante e o próprio Hendrik, em parte por vingança, toma o lugar do pai, de maneira quase incestuosa, no relacionamento sexual que mantém com Magda: “Eu conheço você”, diz Hendrik a Magda com ironia. “Você é a filha de seu pai. [...] a meia-irmã de minha mulher, onde seu pai se deita [*lay*]⁵⁵, eu me deito [*lie*] também, eu conheço aquele homem, a marca dele está na minha cama” (*IHC*, p. 97).

Quanto ao relacionamento entre o pai de Magda e Klein-Anna, notam-se os preconceitos arraigados e as contradições dessa “língua-do-pai”, veículo no qual Magda está inelutavelmente imersa e que a antecede – “Não digo que é a língua em que meu coração quer se expressar, sinto muito a tristeza de seu distanciamento, mas é tudo que temos” (*IHC*, p. 97). Por isso mesmo, a protagonista enxerga, no *affair*, uma corrupção de sua língua. Sob essa ótica, Attwell tem o segundo parricídio como o resultado da subversão das barreiras impostas contra a miscigenação por quem as deveria manter. Além disso, há também a duplicidade da estrutura de dominação numa sociedade segregada que, com suas proibições forçadas ou tácitas, intensifica o desejo de gratificação fácil, principalmente para aqueles (homens brancos) que detêm o poder às custas dos que a eles têm de se submeter.

⁵⁵ Trocadilho com o verbo *to lay* que significa, entre outras coisas, “deitar-se” e “ter relações sexuais”. “*Lie*” também, além de significar “repousar”, “descansar”, quer dizer “mentir”.

Por outro lado, apesar de sua língua ser a língua-do-pai, com a morte deste, Magda parece querer subverter esse discurso de proibição e assim “domesticar”, como observa Attwell, “esse outro mundo de sexualidade ilícita” (1993, p. 63) ao trazer Hendrik e Klein-Anna para dentro de casa, ansiosa talvez pela cumplicidade de uma relação a três. A consequência trágica desse desejo de reciprocidade é o estupro (ou quase isso), o que demonstraria, de forma pessimista, segundo Attwell, que o fosso existente entre brancos dominadores e nativos/mestiços dominados estaria longe de ser redimido, mesmo com a ruptura das antigas relações de poder.

De todo modo, o recorte que faz Attwell é histórico e sua ênfase analítica se concentra nas relações sociais. A narrativa de Magda, nessa perspectiva, serviria de base, com frequência, à epistemologia e à história colonial. Com isso, Attwell cita, por exemplo, o fato de Hendrik vir de Armoede (“pobreza”, em *Afrikaans*) à procura de emprego na fazenda do pai de Magda. O fato é contraposto à “história especulativa” (*IHC*, p. 19) de como seus ancestrais foram expropriados de suas terras e de seus meios de subsistência para dar lugar aos primeiros “merinos”⁵⁶ e de como aqueles se tornaram força de trabalho para viabilizar o assentamento branco. Todo esse empreendimento colonial serviria para que os senhores acabassem “devorados pelo tédio” e terminassem seus dias “arrancando as asas das moscas” (*IHC*, p. 19).

Nesse contexto, o *Afrikaans* (a língua africâner) tornou-se o veículo por meio do qual as hierarquias sociais se constituíam e eram representadas. Apesar disso, Magda não confessa ligações mais profundas com essa “língua de nuances, de ordem flexível de palavras e afixos delicados, obscura para os de fora; densa, para seus filhos, com momentos de solidariedade e momentos de distanciamento” (*IHC*, p. 30). Algo semelhante pode ser constatado em *Youth*, quando Coetzee diz que, ao falar *Afrikaans*, a língua da família, sentia-se relaxar como

⁵⁶ Raça de carneiro proveniente da Espanha.

alguém quando entra numa banheira com água quente (*Yo*, p. 127). De todo modo, o *Afrikaans* é visto por Attwell como o idioma da hierarquia e ele o comprova citando a primeira edição do romance, em que os diálogos nessa língua tornam isso mais explícito: “*“Wat se soort werk soek jy?” ‘Nee, werk, my baas’*” [“Que tipo de trabalho você procura?” ‘Não, qualquer trabalho, meu patrão’”]. Nessa linha de pensamento, “a língua africâner”, diz-nos Teresa Dovey, “estabelece modos de tratamento, ausentes no inglês moderno, que proíbem o uso de *U* (“senhor”) ou *Jy* (“você”, na forma familiar) por um subalterno, requerendo a substituição do pronome pessoal por outra palavra. Com isso, Magda, ao se dirigir ao pai, diz, ‘*Kan ek vir pa help om in die te klim?*’ [Posso ajudar o papai a ir pra cama?]]” (Dovey, 1988, p. 171).

Existe também em *In the Heart*, segundo Attwell, uma “intensa reflexão ontológica” (1993, p. 64), com Magda expressando sua determinação em transcender, de ir além dos “nomes, nomes, nomes” que a separam do mundo e “atravessar o biombo dos nomes para uma visão ampliada de Armoede e do deserto de pedra” (*IHC*, p. 17), pois as “palavras são moeda. As palavras alienam. A linguagem não é instrumento para o desejo. O desejo é êxtase, não troca. É somente quando se aliena o desejo que a linguagem o domina [...]. O frenesi do desejo no domínio das palavras produz a mania do catálogo” (*IHC*, p. 26). Magda nos descreve essa enfermidade: “Eu apanho, cheiro e solto, indo de um item a outro, numerando, de modo constante, o universo com minhas palavras”. Se as palavras podem alienar o desejo ao lhe servirem de substitutas, também se mostram uma defesa febril contra aquele.

Não me admira que nada esteja a salvo de mim, que a mais simples flor do campo se ache provavelmente violada em seu ser, que eu deva sonhar desejosa por um arbusto que resista à minha conquista metafísica. Pobre Hendrik, pobre Anna, que chances eles têm? (*IHC*, p. 74)

Attwell reconhece que a “linguagem é um veículo social; o desejo, não – o desejo é possessão” (1993, p. 64). Sendo assim, o crítico vê Magda como possuída por um desejo que

se reproduz numa busca ontológica desenfreada, como se quisesse romper a película das palavras, atravessando-a em busca de uma “integridade animal não-pensante” (*IHC*, p. 40). Magda, como Jacobus Coetzee, busca nas pedras e, principalmente nos insetos, um modo de ser longe das incertezas e auto-enganos metafísicos. Ela parece desejar o *ser-em-si* sartreano, aquilo que não se revela à consciência e não pode ser captado em sua essência, a não ser como fenômeno. “Isto é o que eu era para ser”, reclama Magda, “a poetisa da interioridade, a exploradora da intimidade das pedras, das emoções das formigas, da consciência das partes pensantes do cérebro” (*IHC*, p. 35).

Ainda com Sartre, Magda se tornaria também, na visão de Attwell, uma metáfora para a própria definição de consciência⁵⁷ em *O ser o nada*, ou seja, “um buraco através do qual o nada irrompe no mundo” (citado em Attwell, 1993, p. 65). Portanto, Magda se vê como a guardiã do vazio, da ausência de significado; como “um revestimento, como uma matriz, a protetora de um espaço vago interior” (*IHC*, p. 41). Ela é “um buraco com um corpo preso ao redor”: “um buraco [*hole*] gritando para ser inteiro [*whole*]” (*IHC*, p. 41). Por isso a protagonista demonstraria especial atração pela existência ensimesmada de insetos e répteis, enxergando-se como “um frágil besouro negro de asas postiças que não põe ovos e pisca sob o sol” (18); ou uma cobra “lambendo de si o muco dos ovos antes de tomar posição e rastejar em direção à fazenda para alojar-se nos lambris” (*IHC*, p. 38); ou ainda uma aranha viúva-negra que se esconde num canto e “engolfa quem quer que passe no [seu] veneno” (*IHC*, p. 39).

⁵⁷ Para Sartre, a consciência é um nada, um não-ser, pois existe somente na relação de si mesma com o *ser-em-si*. Ela procura o *ser-em-si* para fundar a si mesma, o que significa que ela destrói o *ser-em-si*, transformando-o no seu próprio nada. Portanto, *O ser e o nada* se refere a esses dois tipos de ser: o *ser-em-si* (o fenômeno) e o *ser-para-si* (a consciência).

3. A crítica de Dovey: Magda no divã

Se Attwell parte de uma visão histórica do colonialismo para delinear a construção de uma subjetividade e uma busca ontológica em *In the Heart*, Teresa Dovey, por outro lado, se apóia no pensamento de Jacques Lacan em sua análise do livro. De início, Dovey distingue, apropriadamente, a metáfora do falo, presente nos narradores masculinos de *Dusklands*, da do vazio (buraco), observada na narrativa de Magda. A primeira corresponderia a um período da história sul-africana de desbravamento de um território desconhecido. O falo corresponderia ao herói conquistador, “penetrando” (a palavra é empregada, como se viu, diversas vezes em *Dusklands*) um espaço ilimitado. Já a narrativa pastoral de Magda remeteria ao assentamento agrário em que

os valores simples e naturais da vida do campo se encontram ameaçados pela invasão urbana: a terra foi cercada, os limites estabelecidos, o olhar de conquista e a penetração efetiva do explorador são substituídos pelo olhar nostálgico e pela esterilidade e paralisia da vida rural na colônia (Dovey, 1988, p. 150).

Em conseqüência, Magda, ao se definir como um buraco gritando para ser inteiro, revelaria um vazio desejante incapaz de atingir um estado de completude. Mencionando os aspectos parodísticos do texto, Dovey vê em Lyndall, a protagonista de *The Story of an African Farm*, uma antecessora de Magda e de seu auto-exame doentio. Perto de sua morte, Lyndall desabafa: “Por que sou sozinha, tão dura, tão fria? Estou tão cansada de mim mesma! Isso me devora a alma completamente – eu, eu, eu! Não suporto esta vida! Não consigo respirar, não consigo viver! Será que nada vai me libertar de mim mesma?” (Schreiner, 1995, p. 241). Dovey estabelece, com isso, uma analogia entre esse sentimento de vazio e a situação do escritor sul-africano, preso entre uma tradição metropolitana opressiva e a ausência de uma tradição nas letras locais. Isso gera a necessidade de o escritor ser aceito por essa tradição hegemônica e, ao mesmo tempo, posicionar-se contra ela. Magda parece concordar:

Isso é o que ela [Klein-Anna] consegue de mim, uma filosofia colonizada com palavras sem nenhuma história por trás, toscas, enquanto ela quer histórias. Posso imaginar uma mulher que faria esta criança feliz, enchendo-a de contos de um passado que realmente aconteceu: como o vovô fugiu das abelhas, perdeu seu chapéu e nunca mais o encontrou; por que a lua fica cheia e mingua; como a lebre enganou o chacal. Estas minhas palavras não vêm de lugar algum e não vão para nenhum lugar; elas não têm passado ou futuro, elas uivam pelas planícies num presente eterno e desolador, não alimentando ninguém. (*IHC*, p. 115)

Na análise de Dovey, similar à de Attwell, a narrativa de Magda, como em *The Story*, remeteria à perda de um “Pai” literário, ou seja, o afastamento da metrópole acarretado pelo isolamento da África do Sul. Magda, portanto, se mostraria uma alegoria (e paródia) à situação de Schreiner como escritora, já que esta, mesmo esboçando um ato de rebeldia contra uma tradição literária – a da literatura inglesa ou seu Pai literário – viu-se numa luta edipiana, buscando um reconhecimento dentro dessa tradição, mas incapaz de transferir esse desejo para a mãe, ou seja, a literatura local. Para Dovey, isso acarreta uma situação neurótica em que a posição pós-colonial se confunde com a sensação mesma de se viver acuado, numa espécie de colônia interna.

Dovey explica que, no paradigma psicanalítico, o Pai gera a ausência da mãe em sua proibição do desejo da criança em se tornar o complemento daquela, de ser o falo ausente. Essa proibição se traduz na forma “Não dormirás com tua mãe”. Com isso, o Pai realiza, no estágio edipiano, a castração simbólica, por meio da qual se estabelece a identidade sexual: o menino reprime essa castração enquanto a menina irá negá-la. Por outro lado, ao perceber que a mãe é também castrada, a menina passa a rejeitar a mãe, que deixa de ser a figura carinhosa da fase pré-edipiana para transformar-se na “madrasta” usurpadora. Em *In the Heart*, afirma Dovey, isso se daria na fantasia de Magda de sua sedução pelo pai, mas, ao mesmo tempo, na violência do assassinato repetido do casal e na conseqüente ruptura do romance familiar.

Sobre as comparações de si própria a insetos, Dovey observa o fato de Magda se deixar levar por instintos elementares, daí sua simpatia por essas formas de vida (1988, p. 164). Por conta disso, a subjetividade de Magda ainda se acharia na ordem do Imaginário, ou seja, no estágio do espelho, em que o sujeito se vê permanentemente preso à sua própria imagem (como uma criança que começa a obter, de maneira narcisista, a percepção de subjetividade ao identificar o “eu” com o seu reflexo). Além disso, por recusar a estruturação simbólica desse relacionamento imaginário entre o eu e a sua imagem, por não fornecer uma significação para sua história, Magda não teria ascendido por completo à ordem do Simbólico, ou seja, à própria linguagem, ficando no limbo entre as duas. Como argumento, a autora cita Frederic Jameson, para quem “o momento em que o homem se torna humano [...] é aquele instante em que [...] ele entra no relacionamento Simbólico” (citado em Dovey, 1988, p. 164).

Os assassinatos repetidos executados por Magda, como resultado, não representariam, para Dovey, um processo normal de aquisição da identidade sexual; indicariam, ao contrário, o insucesso dessa transição, a incapacidade de a personagem “levar avante novos modelos de construção da experiência” (Roy Schafer citado em Dovey, 1988, p. 165). O discurso ensimesmado de Magda refletiria, assim, um “narcisismo regressivo” (1988, p. 196), exarcebado pela produção infinita de ficções, como o olho omnívoro de Jacobus Coetzee, em *Dusklands*, a querer devorar tudo ao redor com suas representações “penetrantes”; disso resultaria o desejo de conquista metafísica (*IHC*, p. 74) a que ninguém ou nada ofereceria resistência. Como Jacobus e a essência das pedras, no coração do país, Magda acabaria por constatar a inexistência de um núcleo fixo, seguro e imutável, pois “não há nenhum interior para o qual o eu possa retirar-se; [...] o interior é uma continuação do exterior, [...] o eu é um Outro” (Dovey, 1988, p. 195).

A narrativa de Magda seria, em outras palavras, a dramatização desse processo: o eu como um demiurgo autocriador que, por meio da linguagem, se veria possuído de um poder e

intensidade quase mágicos, mas que, ironicamente, perceberia ser isso, desde o início, uma ilusão. O eu – seu discurso e seu segredo – não se originaria no próprio sujeito, ele seria determinado no Outro. Afinal, como reconhece Magda, “não é a fala que faz do homem homem, mas a fala dos outros” (*IHC*, p. 126). A subjetividade e seus desejos se articulariam, para existir, através de um veículo abstrato (a linguagem), ao mesmo tempo íntimo e público: as “palavras são moedas. Palavras alienam (*IHC*, p. 26)”, afirma Magda. Estando o eu alienado de si mesmo a produzir ficções de si para si, Magda não conseguiria realizar seu intuito de ser “o *medium*, o intermediário [...]. Nem senhor nem escravo, nem pai nem filho, mas a ponte entre as coisas, para que em mim os contrários pudessem se reconciliar” (*IHC*, p. 133). No caso, as ficções do eu, como percepções de subjetividade, funcionariam como um invólucro, uma casca:

O caranguejo-ermitão, me lembro de um livro, ao crescer migra de uma concha para outra: a moralista severa com uma espada flamejante é somente um ponto de parada, um pouco menos temporário que a esposa intratável tricotando na varanda, um pouco menos temporário que a louca do *veld* que fala com seus amigos insetos e perambula ao meio-dia, mas temporário do mesmo jeito. Na casca de quem eu agora me escondo não importa; é a casca de uma criatura morta. (*IHC*, p. 43)

4. O jogo: o rearranjo de convenções

Sem dúvida, as afirmações de Attwell e as de Dovey se mostram pertinentes para qualquer discussão séria em torno de *In the Heart*; no entanto, tem-se a impressão, principalmente no caso de Dovey, de existir uma busca por uma regra geral para o romance, algo que daria conta dos muitos caminhos interpretativos abertos pelo texto. Curiosamente, parece ser essa a opinião de David Attwell ao resenhar o livro de Dovey para a revista sul-africana *Die Suid-Afrikaan*. Na percepção de Attwell, o capítulo de *The Novels of J. M. Coetzee* dedicado à análise de *In the Heart* ofereceria um paradigma aos procedimentos

críticos que, em seu livro, Dovey utiliza na análise de outros romances de Coetzee. Talvez porque, em *In the Heart*, como afirma Attwell, “o trabalho constitutivo da textualidade é mais visível e [...] a luta vã do eu narrativo para alcançar autoconsciência na linguagem é desenvolvido mais explicitamente” (1989, p. 46). Não seria o caso de ser algo negativo, no trabalho de Dovey, a utilização de Jacques Lacan, da psicanálise ou mesmo de outros pensadores da desconstrução. O que preocupa Attwell, na verdade, é a excessiva importância dada a Lacan e, por isso, “um certo literalismo [e liberalismo] nas correspondências” (p. 45) efetuadas pela autora. Uma prova seria o tom implicitamente apologético de Dovey quando essas conexões não se mostram tão exatas:

O fato de os deuses celestes falarem espanhol, não um “espanhol comum [...], mas um de puro significado tal qual os filósofos poderiam ter sonhado”(HC, p. 125), seria talvez uma referência parodística à crença de Schreiner de que ela teria a habilidade de compreender os textos filosóficos a que teve acesso em seu isolamento, no contexto histórico deles, e poderia aplicá-los *per se* à sua experiência de vida numa fazenda na África. (Dovey, 1988, p. 174)

Eu diria, com Attwell, que essa busca de relações irrefutáveis entre a teoria e o romance parece ter levado Dovey a interpretações um tanto irrelevantes. Um exemplo: para ela os deuses celestes com quem Magda tenta se comunicar seriam, na verdade, “aeroplanos em vôos quinzenais entre a Cidade do Cabo e Joanesburgo” e se apresentariam “como arautos da revolução tecnológica” (1988, p. 173)! Para Attwell, Dovey procura identificar um “plano-mestre” [*master plan*] (1989, p. 46), apoiando-se em “um efeito cumulativo de referências a Lacan, Derrida, Barthes, Foucault e seus comentaristas” (p. 48). No entanto, o artigo de Attwell finaliza exortando aqueles que desejam se aprofundar na obra de Coetzee a se dedicarem a “uma abordagem que combine uma auto-reflexão discursiva com uma preocupação com a história” (p. 48). Pelo que se viu da análise de Attwell do romance, não seria esse conselho também um “plano-mestre”? Não seria uma busca dos silêncios entre os

sons ao invés dos sons no silêncio? Magda me vem ao auxílio neste ponto: “Mas isso, como tudo o mais a meu respeito, é somente teoria” (*IHC*, p. 43).

Um texto crítico menos audacioso, porém mais sugestivo, faz parte da coletânea de ensaios do livro *Critical Perspectives on J. M. Coetzee* e pode servir de base para algumas respostas. Com o título “Game hunting: *In the Heart of the Country*”, Ian Glenn parte do princípio de que, mesmo “as leituras favoráveis e, em geral, reveladoras de *In the Heart of the Country*, [...] deixam de perceber elementos cruciais daquilo que [Coetzee] está à procura [*the game he is hunting*] e do jogo que ele está jogando” (Glenn, 1996, p. 121). E o jogo mais sugestivo fosse talvez aquele que “o romance anuncia uma dezena de vezes”: “Magda é uma contadora de histórias; tanto escritora quanto personagem refletem, sem fim, sobre ‘a minha história’” (1996, p.123). Desta forma, o livro se organizaria como um artifício literário a refletir sobre essa condição mesma, ou seja, um “eu-como-narradora” se revezando com um “eu-como-sujeito”. Magda seria, portanto, um

eu auto-reflexivo que se escreve, refletindo sobre as condições de sua escrita (em termos de classe, gênero e situação colonial), jogando com possibilidades narrativas, indagando-se sobre os custos de seu esforço intelectual e ainda refletindo sobre si mesma como produto de uma atividade textual.(p. 123)⁵⁸

Esse revezamento entre o “eu-como-narradora” e o “eu-como-sujeito” se mostraria como um dos muitos jogos [*play*] estilísticos presentes no romance, e “a incapacidade em decodificar esse jogo [indicaria] uma incompetência em entender o que Coetzee [estaria] fazendo no romance” (p. 123). Numa das entrevistas do escritor, essa importância do jogo na prática da escrita ficcional é bem explícita:

Entrevistador: O senhor escreveu um artigo em que compara as brincadeiras de criança ao jogo textual⁵⁹. Uma das coisas que me chamou a atenção no artigo foi a discussão de como o jogo, mesmo

⁵⁸ Outro exemplo do escrever na voz média de que se tratou anteriormente.

⁵⁹ O artigo a que o jornalista faz menção é “Four notes on rugby”, que faz parte da coletânea de *Doubling the Point*.

para as crianças, se torna regulamentado e assim elas perdem o sentido de espontaneidade e criatividade.

Coetzee: Sim, isso mesmo. Há um tipo de criatividade lúdica [*creative play*] na invenção de jogos, mais do que simplesmente jogá-los, que eu acho muito valiosa, uma das coisas mais importantes da infância. Muita gente que escreve sobre essa etapa da vida (Freud, por exemplo) tenta transformar a atividade lúdica [*play*] em trabalho [*work*]. (*Coetzee*, “Voice and trajectory”)

Pode haver tantos pontos de contato entre as ficções produzidas por Magda e o que se sabe quanto aos dilemas de Coetzee como escritor; pode-se afirmar até que a personagem seria uma espécie de *alter ego*, uma Emma Bovary, ou seja, “Magda c’est moi”. É interessante notar que, em outra entrevista, desta vez com Stephen Watson, Coetzee revele justamente isso. Quando perguntado sobre *Dusklands* e *In the Heart*, romances cujos narradores se mostrariam tão pouco realistas em relação ao seu contexto histórico, Coetzee afirma:

Coetzee: Eu responderia a uma crítica como essa dizendo que (a) Jacobus Coetzee não é um desbravador do século XVIII e (b) Magda não é uma solteirona das colônias.

Watson: Quem são eles então?

Coetzee: Eu ... figuras em livros. (Watson citado em Penner, 1989, p. 57).

Aqui uma pista se apresenta: o “eu-figuras” indicaria, a meu ver, um forte componente autobiográfico circulando nas ficções. Não é de se admirar essa afirmação, pois em *Doubling the Point*, como se viu, Coetzee afirma que tudo que se escreve, num sentido mais abrangente, é autobiografia: você escreve e, ao mesmo tempo, é escrito. Além disso, a escrita tem um caráter confessional, indicando talvez “nada mais que o desamparo da confissão ante o desejo do eu em construir sua própria verdade” (*DP*, p. 279). Aqui e acolá o leitor mais familiarizado com a obra de Coetzee vê, com certo prazer, elementos de sua biografia despontarem em seus romances. O Karoo, o grande deserto nas proximidades de Worcester; o período nos EUA como estudante de pós-graduação; a descendência de Jacobus Coetzee; enfim eventos que

lampejam em romances de modo óbliqua. Como lingüista e escritor, já observa Glenn, Coetzee sabia muito bem o artifício que estava empregando em *In the Heart* ao rearranjar em um novo jogo as convenções do realismo, bem como quando explorou, ao máximo, como Samuel Beckett o fizera, não só as possibilidades abstratas da linguagem, mas também os percalços da tentação auto-reflexiva. Assim, a palavra “jogo” assume aqui uma relevância crítica, o que é reforçado pelo próprio Coetzee. Em entrevista a Dick Penner, o autor sul-africano comenta sobre *In the Heart*:

Esse é um outro jogo [*play*], em que ... Como diria? Quando você opta por um determinado ponto de vista a partir de uma personagem específica, você pode estar fazendo uma opção pelo realismo psicológico, a representação da consciência interior de uma pessoa. E a palavra que enfatizo é o realismo, realismo psicológico. E acho que o que acontece em *In the Heart* é que esse tipo de realismo está sendo subvertido porque, você sabe, ela mata o pai e o pai reaparece; ela o mata novamente; o livro continua um pouco mais, e lá está ele de novo. Portanto, esse é um tipo diferente de jogo, um tipo de jogo anti-realista. (citado em Penner, 1989, p. 57)

Tem-se aí, portanto, uma visão bem sugestiva do jogo criado pelo discurso ficcional na subversão e rearranjo de regras, não somente em relação à reescritura (ou paródia) das convenções do romance de Schreiner, mas também em relação ao próprio discurso crítico quando Coetzee o antecipa, desativa-o e se apropria dele. Mas se isso é tudo, indaga-se Ian Glenn, “o que [essa dupla perspectiva] transmite sobre a questão da forma e da temática em Coetzee? [...] Ele deixa o romance menos vulnerável às investidas marxistas ou ao mal-estar dos críticos [...] para o fato de que essa performance intelectual seja no final estéril?” (1996, p.125). Glenn reputa essa auto-reflexividade como característica de uma situação pós-colonial, em que o autor está cômico de viver “numa época analítica” e, por isso, da “reação veloz da crítica” (1996, p. 126) ao que ele escreve, o que o força a não perder de vista sua situação particular. Em outras palavras, Glenn percebe, neste caso, uma queda de braço ou, como ele diz, “uma perseguição” entre o crítico e o autor em que este último se esforça em se manter à frente do primeiro. Afinal, pergunta-se acerca de *In the Heart*:

O que podemos fazer quando não podemos manter uma distância analítica e invocar nossos *kits* e parâmetros usuais se estes já parecem ter sido utilizados pela personagem em questão? Magda chega mesmo a resistir a leituras bartesianas ou “textuais” ao se referir repetidamente à sua própria textualidade. Frustrados em suas tentativas de moralizar a história de Magda, de dar a ela leituras psicológicas ou de reduzi-la a termos literários, mesmo àqueles do pós-estruturalismo de vanguarda, o crítico parece, no final, não ter alternativa senão render-se ao texto. (Glenn, 1996, p. 126)

5. O mistério do *Eu* e *Tu*

O que dizer sobre a inutilidade ou não dessa “performance intelectual”? Por hora, vale dizer que, no mesmo ano do lançamento de *In the Heart*, Coetzee publicou um artigo sobre um poema estranho, de autoria de um escritor holandês praticamente desconhecido. Tratava-se da “Ballade van de gasfitter” de Gerrit Achtenberg (1905-1962), cujo título em português, em tradução livre, seria algo como “Balada do funcionário da companhia de gás”. Coetzee observa que muitos críticos se debruçaram sobre o poema, tentando encontrar, sem sucesso, identificações estáveis para as personagens a que se atribuíam os pronomes *Eu* e *Tu*⁶⁰. Para esclarecer melhor aonde quero chegar com a alusão a esse artigo, faz-se necessário um resumo da “Balada”, elaborado pelo próprio Coetzee:

1) Em cada casa por onde Eu passo, Eu Te vejo de relance. Como Eu posso Te alcançar? Disfarçado de funcionário da companhia de gás? (2) Disfarçado, Eu fico cara a cara contigo. Mas o disfarce não pode ser posto de lado. (3) Será que Eu devo gasear nós dois? Imagine os jornais: “Morte de funcionário da companhia de gás e de mulher. Carta misteriosa. Não há suspeita de motivo sexual”. (4) Então Eu vedo o vazamento do encanamento de gás e percebo que Tu te foste. (5) Ignorando minhas ordens, Eu me decido a procurar pelo novo bloco de apartamentos. (6) A procura no bloco não me diz nada. (7-8) Eu não consigo encontrar o Teu nome, mas uma empregada me indica os andares superiores. (9) No elevador, Eu percebo o quão tolo fui. Não há gás aqui, Deus é o buraco. Que Eu posso dizer? (10) As pessoas dos

⁶⁰ Tenho consciência que, no português do Brasil, esse pronome está em quase desuso; sua opção aqui objetiva, somente, a facilitar o emprego de seus possessivos “teu, tua” sem causar confusão sobre a pessoa gramatical a que eles se referem, o que aconteceria com o pronome de tratamento “você” com “seu, sua, dele, dela”.

andares superiores me expulsam. (11) De novo, no térreo, Eu percebo que fracassei. O jogo acabou. (12) O sindicato dos funcionários da companhia me chama para uma confissão completa. (13) Anos mais tarde, encontramos o funcionário num asilo para idosos, ainda obcecado por encontrar o endereço correto. (14) Quando ele morre, todas as personagens da história, incluindo eu, vão ao funeral. Descanse em Paz. (DP, p. 69)

Coetzee lista uma série de leituras para o poema, incluindo a de alguns críticos que identificaram o *Tu* com a mulher amada que Achterberg, o verdadeiro *Eu* do poema, numa empreitada órfica, tentaria trazer de volta à vida. Sobre isso, há um questionamento de Coetzee sobre o qual me vou deter: seria o objetivo dessa invocação órfica algo mais complexo, “incluindo Deus e o próprio ser do poema?” (DP, p. 69). Essa questão – central, a meu ver, ao propósito do artigo – reverbera no texto como se fosse um pólo cristalizador da argumentação.

Sem querer enveredar pela discussão estéril já propugnada por outros críticos, Coetzee não se ocupa em descobrir noções estáveis para o *Eu* e o *Tu*, ou seja, *o que* eles significam; a ele interessa, na verdade, saber *como* esses pronomes adquirem significação no âmbito da linguagem do poema. Para isso, utiliza-se da noção de *shifters*⁶¹, desenvolvida por Roman Jakobson a partir do trabalho de Emile Benveniste sobre a *Natureza dos pronomes* (Agamben, 2004, p. 40), segundo o qual os *shifters* seriam “um conjunto de signos ‘vazios’ [...] que são ‘preenchidos’ enquanto o falante os utiliza” (DP, p. 71), ou seja, unidades gramaticais que “não podem ser definidas fora de uma referência à *mensagem*” (Agamben, 2004, p. 42, grifo no original).

Além disso, a definição acima remete à natureza dêitica⁶² dessas unidades, pois indicam ou situam seres no espaço sem, porém, conceituá-los. Desta forma, o *Eu* e *Tu*

⁶¹ *Shifter* (ing.) é traduzido em português como *embreante* (no francês, *embrayeur*) ou dístico (em italiano usa-se o termo *commutadore*, “comutador”). (citado em Agamben, 2002, p.152, nota 54).

⁶² Faculdade que tem a linguagem de designar mostrando em vez de conceituar. A designação dêitica, ou mostrativa, figura assim ao lado da designação simbólica ou conceptual em qualquer sistema linguístico (Câmara Jr., 1968, p. 109).

implicam um *Ele/Ela* que, por sua vez, se transformarão em um *Eu* e um *Tu*, dependendo do referencial nessa relação triangular. Essa flexibilidade torna a identificação do *Eu* e do *Tu*, no âmbito do texto de Achterberg, algo instável: quem seria esse *Eu*, que pode se tornar um *Tu* ou um *Ela*? A resposta a essa pergunta, por sua vez, já indicaria uma objetificação do *Eu* e do *Tu* e uma tentativa de fixar-lhes um sentido, de efetuar uma cópula a um *Quem*. Com isso, Coetzee constata que “vinte anos de um debate inconclusivo sobre ‘A balada’, com um histórico de desacordo sobre a identidade do *Eu* e *Tu*, deveriam nos prevenir que [...] tal identidade pode não existir” (*DP*, p. 71). A identidade se apresenta, portanto, como algo fluido à medida que se move pelo poema.

Por outro lado, brotaria também daí uma tentação exegética de inspiração romântica: dentro de um sistema de referência, o *Eu* e o *Tu*, por serem signos vazios, não poderiam traduzir uma liberdade, uma qualidade de potência, uma propensão para “a palavra corporificante” [*the embodying word*] (*DP*, p. 72)? Esses *shifters*, lidos dessa forma, não poderiam expressar a busca de uma “união da pura subjetividade com o Verbo [*the Word*]” (*DP*, p. 72)? Ou, numa constatação semelhante de Giorgio Agamben,

o pronome situa-se, em relação a ele [o discurso], ainda mais além, num certo sentido, nos limites das possibilidades da linguagem: ele significa, de fato, *substantiam sine qualitate* [substância sem qualidade], a pura essência em si, antes e além de qualquer determinação qualitativa. (2004, p. 37)

Sob a ótica ontológica, o desejo de união revelaria, com certeza, uma incompletude do ser. Coetzee examina essa dimensão no mito primordial do *Eu-Tu* do pensador judeu-austriaco Martin Buber (1878-1965). Para Buber, observa Coetzee, a primeira palavra não teria sido o *Eu*, mas o *Eu-tu* que antecede a “objetificação do *Tu* em *Isto*” (*DP*, p. 72). Em conseqüência, se buscaria, no isolamento do *Eu*, uma espécie de ser “mais fantasmagórico que os mortos ou a lua”. A relação primeira, no entanto, encontra-se completamente perdida e essa “é a profunda melancolia de nossa sorte, que cada *Tu* em nosso mundo tenha de se tornar um

Isto” (DP, p. 72). Restam-nos apenas visões de algo perdido, ou seja, “momentos episódicos em que o *Tu* [...] se torna estranho, lírico e dramático, sedutor e mágico [...] precipitando-nos para extremos perigosos [...] abalando a segurança” (DP, p. 72). Desses instantes sublimes, os esforços por uma reconstituição do *Eu-Tu* primordial recebem sua inspiração. Assim, “se o *Tu* é mencionado, o *Eu* da relação *Eu-Tu* também o é conjuntamente” (Buber citado em DP, p. 72), e nisso se expressa o desejo de um *Eu* indefinido por um *Tu* enigmático, mas de toda forma imprescindível.

Além dos pronomes, Coetzee testa uma simbologia para determinadas palavras. Por exemplo, o gás e o buraco são coisas com que o poeta/funcionário da companhia de gás tem de lidar em seu trabalho. Seu ofício é o de *dichten*, que em holandês significa tanto tampar alguma coisa quanto escrever poesia. Coetzee propõe ser o gás o espírito (o *pneuma*), de poder avassalador, vindo das entranhas da terra, controlado pela rede de tubulações. Quando esse ameaça escapar por qualquer vazamento, entram em cena as habilidades do “poeta-sacerdote”, no caso, Achtenberg. A busca pelo *Eu-Tu* original nos leva ao “buraco através do qual o espírito santo [*holy ghost*], o Logos⁶³ [sic], entra no mundo” (p. 73-74). Essa leitura alegórica proposta por Coetzee se assemelha muito à definição dada por Sartre para a consciência, na qual esta é definida como “um buraco através do qual o nada irrompe no mundo”, sendo também, como se disse, a relação que David Attwell faz com a consciência auto-reflexiva de Magda.

Pode-se notar também aqui um confronto entre o poeta e o vazio: o poeta, no caso, é um fazedor⁶⁴ de artificios e, portanto, um *dichter* (aquele que tampa buracos ou faz poesia). Este, porém, se mostra ineficaz em seu ofício ao se deparar com o grande buraco [*the great*

⁶³ É estranho notar que Coetzee não tenha feito menção ao pensamento estóico na sua análise do poema de Achtenberg, principalmente porque essa filosofia vê no *pneuma*, ou ar/gás aquecido pelo fogo (Heráclito), além de um princípio (*arché*) comum a todas as coisas, a faculdade de pensamento, o *lógos*.

⁶⁴ Para Aristóteles, em *Arte poética*, refere-se ao “fazedor” como *poiēta*, o poeta.

hole]. Ora, se “Deus é o buraco”, se é o grande vazio que se transforma numa presença paradoxal, o nome de Deus se converte no motor de representações infinitas. Como resultado, o “Verbo não pode estar na língua dos homens” (*DP*, p. 74), já que, ao tentar ser captado, escapa ao poeta no momento próprio de sua apreensão. Aqui uma analogia com Magda não pode ser deixada de lado, afinal ela diz, “eu sou um O” (*IHC*, p. 41), e também que é um “fantasma ou gás flutuando” (*IHC*, p. 17). Em *Foe*, pode-se notar algo semelhante, quando a narradora, Susan Barton, tenta ensinar a Sexta-Feira a escrever, e este começa a desenhar a letra *o*, linha após linha, enchendo a página (*Foe*, p.152). Sexta-feira é, muitas vezes, comparado a um “buraco negro”, cujo silêncio provoca as tentativas fracassadas de Susan de contar sua história.

Voltando à questão dos pronomes: qualquer busca, no âmbito da linguagem, por uma reciprocidade perfeita entre o *Eu* e o *Tu* não pode existir, pois, como já se mencionou, “todas as versões do *Eu* são ficções do Eu. O *Eu* primordial não é recuperável” (*DP*, p. 75). Por outro lado, “depois da experiência do Verbo em relação à existência de alguém, a vida não consegue mais seguir seu curso normal”. Com Kierkegaard, Coetzee observa, porém, que o “auto-aniquilamento [ou seja, o aniquilamento do *Eu*] é uma forma essencial de relacionamento com o divino” (citado em *DP*, p. 75) e o “destino do funcionário da companhia de gás [portanto] é precisamente este, o definhamento da identidade [*self-hood*]” (*DP*, p. 75).

6. A poética do fracasso

Ainda em *Doubling*, Coetzee se detém, à guisa de conclusão, naquilo que ele denomina de “a poética do fracasso”, *the poetics of failure*. Sobre isso, deixa escapar uma

admiração comedida, mas, a meu ver, bastante reveladora: “Uma elegância é sempre obtida de uma finalização poética por meio de um artifício em que o poema termina engolindo o próprio rabo – ao se negar, denunciar ou obliterar” (*DP*, p. 86). Percebe-se aqui, mesmo obscurecido pelo rebuscamento teórico, um reforço ao pensamento religioso observado na discussão da simbologia do gás e do buraco. O poema de Achtenberg seria um uróboro, o monstro que devora a própria cauda, o signo do infinito, do movimento cíclico das coisas, da unidade primeira. Assim, o poema

incorpora uma revelação [*denunciation*] sobre si mesmo (*sub species aeternitatis*⁶⁵ ou de outra maneira) [e] paradoxalmente adquire uma auto-suficiência ontológica, prolongando portanto o desafio ontológico, do artefato que consome a si mesmo. (*DP*, p. 86, grifo no original)

Na tentativa de o poema (aqui se pode estender o raciocínio até a ficção) destruir, em si mesmo, suas pretensões miméticas, Coetzee divisa uma tradição, desde *Don Quixote* e *Tristram Shandy*, passando por “Love Song of J. Alfred Prufrock” de Eliot, até *Pale Fire* de Nabokov e *The Unnamable* de Beckett. A seu ver, essas obras puseram em prática o intuito flaubertiano de se escrever um livro “sobre nada, um livro sem conexões externas” (*DP*, p. 86), ou buscaram seguir o desejo de Beckett por uma arte como “expressão de que não há nada para expressar” (p. 87), preocupada somente com combinações e permutações. Na visão de Coetzee, essa estratégia constituiria mesmo uma poética, a poética do fracasso, ou

um programa para construir artefatos por meio de uma autoconsciência enfraquecida e infundavelmente regressiva, perdida no labirinto da linguagem e sempre fracassando ao erguer-se na direção de uma posição autônoma. A poética do fracasso [seria] completamente ambivalente e parte dessa ambivalência [estaria] no fato de ela ter de ostentar sua ambivalência. [...] [Ela elevaria] a ausência à categoria de presença através de um truque de prestidigitação, cujo êxito, no entanto, [dependeria] de a mão esquerda não saber o que a direita está fazendo. (*DP*, p. 87)

⁶⁵ Ou “sob um tipo de eternidade”, a frase é de Baruch de Spinoza.

A poética do fracasso seria, em outras palavras, o desejo de se construir um o objeto de arte pleno, suficiente em si mesmo. Essa motivação revelaria, na verdade, um truque de prestidigitador, algo, aliás, que o autor já percebera em *Pale Fire* de Nabokov, ou seja, um procedimento artificioso “no qual, tendo incorporado em si todas possíveis interpretações sobre [o romance], [...] como um sistema de espelhos, fechou-se à interpretação e tornou-se um monumento ao intelecto sempre renovado” (“Nabokov’s *Pale Fire*”, p. 6).

Não é necessário grande esforço para se encontrarem, em *In the Heart*, sintomas dessa poética do fracasso, não somente na sua “dinâmica dominante de circularidade que faz com que o impulso de olhar adiante [*forward looking impulse*] entre em curto-circuito” (Head, 1997, p. 52), mas também no próprio veio lírico a que aspira a narradora, sendo, na melhor das hipóteses, um fator limitador do texto (1997, p. 62); na pior, uma “prisão textual” (p. 69). Magda, por certo, se define como a “poetisa da interioridade” (*IHC*, p. 35) e chega mesmo a afirmar que “a forma lírica é o seu *medium*” (p. 71). Ela também compõe, com pedras e num espanhol de “puro significado”, seus POEMAS CREPUSCLRS (sic), “poemas crepusculares” aos deuses, confessando possuir SOMNOS DE LIBERTAD (sic), “sonos (ou sonhos) de liberdade” e de esperar por um AMOR SIN TERROR, “amor sem terror”; DII SIN FUROR (sic), “deuses sem furor”, e NOTTI DI AMITAD (sic), “notas (ou noites) de amizade” (*IHC*, p. 133).

Mas o meio através do qual Magda vem a ser é a linguagem – “eu me crio em palavras que me criam” (*IHC*, p. 8) – constituindo um “monólogo do eu”, “um labirinto de palavras” de que não vê saída possível. Ainda que Magda reitere “eu sou eu” por mais de uma vez (*IHC*, p. 5, 54 e 118), essa subjetividade se mostra somente uma casca (o caranguejo-ermitão), um vazio pronominal preenchido por diversas ficções. A esse *Eu*, fica claro, não é possível uma relação equânime com um *Tu* (Hendrik, Klein-Anna ou pai) na construção de um *Nós*, por questões de natureza histórica ou mesmo ideológica. Qualquer iniciativa nesse sentido

acaba por se tornar uma corrupção da “língua da hierarquia, do distanciamento” (*IHC*, p. 97). Sob essa ótica, é compreensível que Magda proteste contra o *affair* entre seu pai e Klein-Anna: “*Nós*, ele está dizendo a ela, *nós dois* [...]. Há bem poucas palavras verdadeiras, tão pétreas sobre que se poderia construir uma vida, e ele [as] está destruindo” (*IHC*, p. 35, grifos no original).

Muito menos o ideal romântico da união com o Verbo, por meio da auto-reflexão radical, proposto por Buber, seria uma saída viável, visto a ironia das tiradas de Magda sobre sua capacidade de conquistar uma auto-suficiência ontológica – “Meu talento é todo para a imanência, para o gelo e fogo no coração das coisas” (*IHC*, p. 71); “nomes, nomes, nomes [...] veja as lágrimas rolando pelo meu nariz abaixo, somente a metafísica as impede de cair na página” (*IHC*, p. 18); “prolongue-se, prolongue-se, esse é o sussurro que ouço de meu íntimo” (*IHC*, p. 5). Talvez a elegância do que Coetzee qualificou como a “arte do zero”, presente no estilo de Samuel Beckett, oferecesse uma alternativa, em que houvesse somente o “silêncio, descanso e morte” (*DP*, p. 43). Mas o que dizer da teimosia de Magda em afirmar “eu sou eu”, mesmo ante essa opção?

Eu não sou um princípio, uma regra do discurso [...] eu preciso mais que seixos para permutar, quartos para limpar, móveis para mudar de lugar: eu preciso de pessoas com quem conversar, irmãos e irmãs ou pais e mães, eu preciso de uma história e uma cultura [...] eu preciso de um sentido moral e uma teleologia para que possa ser feliz”. (*IHC*, p. 119-20)

Quem sabe, ainda sob a ótica da poética do fracasso, não reste somente a Magda o abandono completo desse eu esvaziado e a subsistência, como um parasita, no corpo de outrem (o de Klein-Anna, por exemplo) ou mesmo se aniquilar e renascer num outro, o pai: “Deixe-me aniquilar em você e nascer uma segunda vez pura e renovada” (*IHC*, p. 71), diz ela. Vêm-me à mente outra vez as palavras de Kierkegaard ao afirmar que, no auto-aniquilamento, no aniquilamento do eu, residiria a essência do relacionamento com a

divindade. Seria então o esfacelamento do eu uma forma de Magda encontrar Deus? Viu-se que as tentativas de comunicação entre os deuses celestes e Magda foram um fracasso. Mas, antes mesmo disso, ela já percebera “não haver anjos nesta parte do céu, nem Deus nesta parte do mundo” (*IHC*, p. 109). O deserto seria um lugar reservado apenas “para os insetos que comem areia e põem ovos nos cadáveres uns dos outros e não possuem vozes para gritar quando morrem” (*IHC*, p. 109). Desta forma, o ermo, no coração do país, se configuraria como o sítio da falta de comunicação, da falta de reciprocidade. Parece ser o que pensa Coetzee:

o arquétipo do deserto tem a ver com a falta de convívio social, um sentimento de anomia, um sentimento de solidão, um sentimento de não ter laços humanos com as pessoas ao redor... Nós nos encontramos vivendo num país de culturas fragmentadas ou obsoletas. A cultura africana é fragmentada, a cultura africâner é igualmente fragmentada, e as cidades são apenas aglomerações, sem uma cultura urbana distinta. Então, para as pessoas cujas raízes foram cortadas, que não possuem nenhum sentido de identidade ao ponto de não saberem quais seriam suas raízes, a imagem do deserto onde se é um solitário tem muita significação e, sim, eu diria que, em termos sociais, ela tem muita relevância. (citado em Penner, 1989, p. 58)

No poema de Achtenberg, o *Tu* está ausente ou é imperceptível ou simplesmente depende do *Eu*. A relação *Eu* e *Tu*, por isso, não pode ser transitiva nem muito menos recíproca. No entanto, Coetzee revela, em seus comentários sobre Martin Buber, algo importante, a saber, que “o poema [de Achtenberg] lida, portanto, [...] não somente com a busca do *Eu* pelo *Eu-Tu*, mas também com o esforço do *Eu* – apropriadamente uma tarefa poética, talvez mesmo goécica⁶⁶ - de trazer para o *Tu* uma completude do ser” (*DP*, p. 73). Pensando-se bem, pode-se observar esse desejo (órfico talvez) na escrita de *In the Heart*.

⁶⁶ *Goécia* é a arte de realizar malefícios e, de acordo com intenções do invocador, atrair influências astrais malélicas. A goécia "pura" é na realidade, a parte experimental da magia, no que se refere aos poderes que o homem desenvolve em si, através de determinados processos, e ao domínio que chegará a exercer sobre as entidades do astral. (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Go%C3%A9cia>. Acessada em 11.07.07)

Leiam-se as palavras de Coetzee a David Attwell acerca da comparação que este fizera entre o romance e o ensaio sobre Achtenberg:

Em particular, você tem de lembrar a questão da paixão, em que uma estranha lógica prevalece. [...] O romance, por outro lado, permite ao escritor *encenar* sua paixão [*passion*]: Magda, em *In the Heart of the Country*, pode estar louca (se este é realmente o seu veredicto), mas eu, por trás dela, sou apenas apaixonado [*passionate*]. Portanto: por trás de toda ironia, da frieza, das piadas, existe uma paixão em Achtenberg, que não posso chamar *de outra coisa senão* uma paixão pelo Tu. [...] Magda é apaixonada do jeito que se pode ser na ficção (não vejo nenhuma outra razão para chamá-la de louca). E sua paixão é, suponho, do mesmo tipo daquele amor de que tratei no discurso em Jerusalém⁶⁷: o amor pela África do Sul (não somente a África do Sul das pedras, vegetação, montanhas e planícies, mas a terra e o seu povo), que não houve muito por parte dos colonos europeus e de seus descendentes [...]. Magda pelo menos possui esse amor ou algo parecido. (*DP*, p. 61, grifos no original)

7. A paródia

Além de outras observações sobre o estilo de Samuel Beckett, Coetzee declara que “o ato mesmo de mover a caneta sobre o papel” (p. 43) traz consigo algum tipo de afirmação. Desta forma, alguns pontos do romance aqui discutido devem ser retomados. Primeiramente, é importante lembrar as opiniões de David Attwell em relação às tensões entre discurso histórico e antropológico presentes em *In the Heart* e os seus desdobramentos na construção da subjetividade de Magda. Em segundo lugar, Teresa Dovey, apesar de alguns arroubos comparativos, mostrou-se bastante pertinente, além de enriquecedora, em sua leitura do romance como uma alegoria do sujeito lacaniano que tenta se realizar sem sucesso nas condições lingüísticas provocadas pelo colonialismo. Em terceiro, a discussão da poética do fracasso forneceu-nos subsídios para outras possibilidades críticas baseadas na análise da estrutura e na linguagem do romance. Nesse sentido, o conceito de *shifters* possibilitou-nos a

⁶⁷ Coetzee se refere ao discurso de aceitação do Prêmio Jerusalém, concedido ao autor em 1987 por ocasião da Feira Internacional do Livro em Jerusalém daquele ano.

discussão sobre desejo de reciprocidade expresso por Magda. Um outro aspecto importante, porém, ficou a dever melhor elaboração: a paródia. Sua relevância aqui se apóia no fato de ser *In the Heart* uma reescritura de um gênero novelístico, o *plaasroman*, o romance rural sul-africano.

Algumas vezes me reportei à paródia como uma estratégia parasitária. O parasita, grosso modo, define-se como um organismo em associação a outro, às expensas de quem sobrevive e a quem, na maioria das vezes, prejudica. Dependendo da incidência, o parasita provoca o temor da infestação e causa mudanças significativas e, em geral, negativas em seu hospedeiro. No caso da paródia, uma analogia possível com essa noção de parasitismo diria respeito a um procedimento que aponta para um alvo, o original, o qual é “contaminado” e acaba por ter forma e conteúdo em descompasso. A ironia e o humor apresentam-se com a natureza mais comum da “infestação” parodística: o original é modificado contra si mesmo e, em consequência, sua autoridade ou pureza é desativada. Certamente, o tom de escárnio ou mesmo humorístico, como transgressão à norma, não constituem características fáceis da paródia: tanto humor quanto ironia podem se estruturar formalmente de um modo bastante sofisticado; isso muitas vezes acarreta definições desencontradas para o termo. De todo modo, pode-se dizer que, nos conceitos de paródia, existe a percepção de uma espécie de jogo “irresponsável” em ação, no sentido de não existirem compromissos perceptíveis a não ser o embaralhamento das regras utilizadas pelo original. Essa transformação não implica a destruição do modelo nem, muito menos, a construção de uma oposição ou subversão a ele: a paródia só pode sobreviver e, portanto, transgredir se o seu alvo permanecer atuante. Com isso, a noção de “desativação” ganha importância, posto evocar um meio-termo entre a destruição e a subordinação. A paródia, além disso, estrutura-se como uma crítica e ocasiona a incorporação dos seus rebentos paródicos à história do original. Há, sobre o termo, diversos autores contemporâneos com trabalhos bastante elucidativos. Cito, dentre eles, Linda

Hutcheon e o seu *A Theory of Parody*, Margaret Rose com *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*, ou mesmo o redescoberto Mikhail Bakhtin em *The Dialogic Imagination*. Visto a extensão e controvérsias cercando o tema, vou-me utilizar de um conceito de paródia, a meu ver, bastante útil para iniciar a discussão da paródia como uma estratégia parasitária. Refiro-me às investigações de Giorgio Agamben em seu livro *Profanações*.

Nesse trabalho, no pequeno ensaio dedicado à paródia, Agamben constrói uma genealogia a partir das explorações ficcionais da escritora italiana Elsa Morante em *A ilha de Arturo*. Tema central ao enredo desse livro, o conceito é visto como basicamente um artifício artístico que se articula em paralelo a um outro. Partindo do conceito de Scaligero, escritor italiano do final do século XVI, que reputava à paródia a transformação de algo sério em cômico; retornando à poesia lírica grega, a definição mais antiga, em que era tida como “a ruptura do ‘nexo’ natural entre a música [*melos*] e a linguagem [*logos*]” (2007b, p. 39), Agamben enxerga o *para-oiden*, o estar-ao-lado-de, o contra-canto ou o canto fora do canto, como algo que desativa o *lógos* ao combinar, como já se disse, uma conteúdo inesperado e uma forma inadequada.

Por outro lado, no domínio filosófico, a paródia se torna, para Agamben, “a teoria – e a prática – daquilo que está ao lado da língua e do ser” (2007b, p. 46) e “expressa a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e da coisa de encontrar seu nome. Seu espaço – a literatura – é, portanto, necessária e teologicamente marcado pelo luto e pelo gesto de escárnio” (p. 47). Por isso mesmo, “[o artista] assume a paródia como a forma própria do mistério” (p. 41). Em outras palavras, a paródia evidenciaria, em última instância, a impossibilidade de representação. Apesar disso, o termo não deixa de possuir um caráter “transcendental” ao testar os limites do que foi mantido intocável, restituindo-o a um novo uso. Vale lembrar que, longe de ser algo metafísico ou místico, a noção de “transcendental”, de que aqui faço uso, relaciona-se à idéia kantiana de que “[t]oda representação ‘transcende’ a

coisa em si, uma vez que ela não é essa coisa, ou seja, o verdadeiro *ser* das coisas é inatingível” (Otte, 2007, p. 81). Sob essa ótica, a paródia poderia ser como um *experimentum linguae*, como afirma Agamben em *Infância e história*, ou “uma experiência que se sustém somente na linguagem” (2005, p. 11), na qual não se encontra uma outra a coisa a não ser “a pura exterioridade da língua” (p. 13) e, por isso mesmo, uma estratégia possível para evocar o silêncio no coração do significado.

Desta forma, *In the Heart*, como paródia, poderia ser uma tentativa de Coetzee articular o mistério suscitado pelo desejo de reciprocidade em Magda e o temor da recaída metafísica sempre presente na linguagem. Por isso, se a ontologia se define como uma relação mais ou menos feliz entre a palavra e o mundo, o romance aposta em algo paralelo a isso, à “para-ontologia” (2007b, p. 47), em que coisa e nome se desencontram. Isso é perceptível na ironia de Magda ao querer penetrar com a linguagem “a essência das pedras” e em seu espanhol de “puro significado”. Afinal, como ela mesma afirma, “eu não sou uma filósofa” (*IHC*, p. 71) e, para as inúmeras questões que ela se coloca, percebe que “há toda uma literatura esperando respondê-las por [ela]” (*IHC*, p. 138).

Até mesmo o excesso de intelectualismo de que a protagonista sofreu acusações – com sua miríade de referências a Blake, Hegel, Kierkegaard, Heráclito, Blaise Pascal, Sartre – não se reveste, ao se examinar melhor, da pomposa aura de um academicismo estéril. Ao contrário, as citações provocam a sensação de que compõem o legado de “um autêntico museu – na verdade, um cemitério – do pensamento e da cultura literária do ocidente” (Watson citado em Glenn, 1996, p. 121). Não é à toa que Magda, como uma descendente da empreitada colonial na África, veja a si mesma menos como herdeira de uma tradição a ser preservada do que como uma naufraga, existindo somente no limbo de uma “ilha fora do espaço, fora do tempo” (*IHC*, p.123). As ruínas, os restos do que foi a pique assomam à praia e, nesse novo ambiente, mostram-se inúteis. Por isso, a escola, este baluarte da reprodução da

cultura dominante da metrópole, em *In the Heart* localiza-se num galpão abandonado como uma arca empoeirada e esquecida. Figuras da história ocidental, as obras de escritores imortais, os evangelhos, a música, a matemática, as histórias infantis: nesse baú, tudo é nivelado, tudo deixa de ser “sagrado” ao ser deslocado de seu contexto original. Não há, portanto, nesse *quodlibet* percepção de utilidade, uso. Daí Magda se perguntar:

[...] a rotação da terra, Napoleão, Pompéia, as manadas de renas dos desertos gelados, as expansões anômalas de água, os sete dias da criação, as comédias imortais de Shakespeare, as progressões geométricas e aritméticas, o modo maior e menor, o menino com seu dedo no dique, Rumpelstiltskin, o milagre dos pães e dos peixes, as leis da perspectiva e muito, muito mais. Mas onde foi tudo isso agora, essa submissão alegre à sabedoria do passado? (*IHC*, p. 46)

A própria estrutura de seções numeradas se escreve como uma infestação de caminhos paralelos, de possibilidades contraditórias; como um discurso parasita que se constrói pela apropriação de outros discursos, pela inversão das convenções, pelo distanciamento e auto-reflexividade, pela ausência de um projeto ou finalidade. *In the Heart* dramatiza uma subjetividade doente e consciente de sua doença. Como consequência, eis que aqui se apresenta o risco de, por um lado, engolir o próprio rabo num jogo interminável de combinações, recombinações e permutas; por outro, de explicitar a causa de seu mal metafísico, que se reconhece como um vazio, o grande O. Daí que as estratégias parodísticas em *In the Heart* vêm a permitir a percepção, ainda que fugidia, de algo tão imponderável quanto o desejo de Magda, essa paixão pelo *Tu* mencionada na poética do fracasso, mescla de sofrimento, martírio, desrazão e, por isso mesmo, um mistério.

Mas até que ponto Coetzee consegue ter sucesso nessa empreitada? Tanto em *Dusklands* quanto em *In the Heart*, percebe-se, por exemplo, que o real torna-se mais palpável quando a escrita - ao revelar seu “grau zero” de instrumento ineficaz de comunicação, algo ironizado no constante apelo a pedras e insetos - parece desarticular o risco de infinitude por meio de estratégias que, à primeira vista, teriam a ver com o olhar irônico mais ortodoxo da

paródia, ou seja, o apelo à deformidade, ao abjeto, ao escatológico, mas que, por outro lado, possibilitariam o reencontro com a significação. Em *Dusklands*, por exemplo, vê-se a descrição explícita das atrocidades nas fotos do Vietnã; lá também se observa, de maneira recorrente, a evocação do residual e, principalmente, da excreção. Lembre-se, por exemplo, do furúnculo anal que acomete Jacobus Coetzee ou ainda da cena em que este, doente, “evacua heroicamente”. Esse recurso, sem dúvida, encontra-se presente em *In the Heart*. Veja-se o trecho a seguir do monólogo de Magda:

A cada seis dias, quando nossos ciclos coincidem, o seu de dois dias, o meu de três, somos levados à intimidade de aliviar nossos intestinos no balde-latrina atrás das figueiras, no mau cheiro das fezes frescas de cada um, quer seja ele no meu fedor quer eu no seu. Puxando de lado a tampa, me ponho em cima de seu dejetos infernal, sangrento, selvagem, do tipo de que as moscas gostam mais; salpicado, estou certa, com traços de carne mal mastigada e pouco digerida antes de ser empurrado para fora. Ao passo que o meu (e aqui eu penso em meu pai com suas calças na altura dos joelhos, tampando o nariz o mais apertado possível enquanto as moscas-varejeiras zumbem furiosamente no espaço sem luz embaixo dele) é escuro, amarelo-esverdeado de bile, bem compacto, guardado por muito tempo, velho, cansado. Nós ofegamos e fazemos força, nos limpamos do nosso jeito com pedaços de papel higiênico comprado na loja, uma indicação de boas maneiras, nos recompomos e retornamos ao grande espaço lá fora. Depois disso, é tarefa de Hendrik inspecionar o balde e, se calhar de estar cheio, esvaziá-lo num buraco distante da casa-sede, lavando-o e o devolvendo a seu lugar. Não sei onde exatamente é esse buraco, mas, em algum lugar, existe uma fossa onde, entrelaçados entre si, a serpente vermelha do pai e a aranha negra da filha se abraçam, dormem e se misturam. (IHC, p. 32)

Uma das possíveis impressões (talvez a mais imediata) sobre o excerto teria a ver com a teoria freudiana do desenvolvimento sexual. Segundo Freud, principalmente em seu *Os três ensaios sobre a sexualidade*, no que ele denomina fase anal, a criança passa a ser disciplinada pelos pais acerca de quando e onde elas devem fazer suas necessidades fisiológicas. Nesta fase, com frequência, os bebês crianças brincam com as fezes, pois as têm como um presente, que pode até mesmo ser dado aos pais. Sabe-se também que o prazer sexual estaria aí relacionado à defecação, sendo o ânus uma zona de estímulo erógeno. Em caso de alguma

experiência traumática, a fase anal pode se manifestar no indivíduo adulto por meio de uma personalidade autoritária ou rebelde. Há desejos incestuosos evidentes, o que nos remete ao famoso complexo de Édipo, especialmente no vocabulário erótico empregado por Magda. Em suma, em *In the Heart* existe todo um material para aqueles que desejam fazer uma leitura psicanalítica.

8. O profano e o sagrado

Não é bem o meu intuito aqui. O que me sugere a citação acima é a possibilidade de se antever uma relação entre o sagrado e o profano que, reconstruída pela linguagem, consegue “transcender” a mera dramatização de uma articulação vazia de significantes. Não é o coração das pedras ou a indiferença satisfeita dos insetos a que Magda se reporta para expressar a inutilidade da linguagem, mas ao desejo de conexão, de reciprocidade. A passagem salta aos olhos em especial porque faz uso de algo abjeto (as fezes, no caso), de outro modo envolto em tabus e proibições, trazendo-o à esfera, não necessariamente do profano, mas – ao se prestar atenção aos detalhes – a do sagrado! Neste contexto, a paródia produz deslocamento e concentração. A casa-latrina torna-se um *sanctum* profano, arremedo escatológico do leito conjugal, onde Magda cobre com seu corpo o “dejeto infernal, sangrento, selvagem” do pai. As fezes, neste sentido, podem corresponder aos órgãos genitais cuja cópula seria consumada nas “regiões inferiores”, na fossa séptica, onde “a serpente vermelha e a aranha negra” se abraçam e se misturam. Como se vê, há mais relações do que se possa imaginar entre o ignóbil, o repulsivo e aquilo separado, o sagrado.

É por isso que gostaria de recorrer a um outro pensador, o escritor francês George Bataille (1897-1962), porque sua escrita parece-me querer atingir um ponto místico entre o sacro e o profano, entre a beleza e a deformação, entre o erotismo e a obscenidade. Pelo inusitado enfoque de sua reflexão teórica, Bataille chegou a ser denominado “o poeta do

excremento” por André Breton, um dos fundadores do movimento surrealista⁶⁸. No ensaio *The use-value of D.A.F. de Sade*, “uma carta aberta aos [seus] camaradas” (Bataille, 1997, p. 147), ou seja, os surrealistas, Bataille lê a obra do “Divino Marquês” sob o enfoque social, político e econômico. Para Bataille, a sociedade capitalista tenta “purificar” o que considera abjeto. Os atos de purificação buscam esconder o repulsivo com o propósito de renegá-lo ao “não visto”. A crítica de Bataille se concentra nos meios de produção capitalistas como forma de consolidar uma homogeneidade social, enfatizando, assim, a produtividade, a utilidade, a harmonia entre coisas e pessoas. Da mesma forma, o consumo dos produtos por ela produzidos garante a homogeneidade ao sistema.

Bataille declara ainda que a ciência e as técnicas são as formas mais expressivas desse processo de *homogeneização*, posto residirem nelas a busca pela identidade e mensurabilidade no meio de elementos muitas vezes diversos. A esse movimento, Bataille denomina-o em de *apropriação*. No entanto, no âmbito dessa parte homogênea, existe o inútil, aquele ente ou coisa sem uma finalidade, sem um objetivo específico, que se mostra, por sua vez, esquivo ao conhecimento unificador e, por isso, é considerado impuro, resistente à assimilação. Estes constituem, segundo Bataille, os elementos *heterogêneos* da sociedade. A analogia que Bataille parece ter em mente se relaciona às funções corporais. Para sobreviver o corpo precisa de alimento que, quando digerido, é metabolizado, tornando-se parte integrante do todo homogêneo. Assim, após esse processo, o corpo expela o que não mais necessita, o excesso inútil, o resíduo: a isso, Bataille denomina *excreção*. *Apropriação e excreção* seriam, portanto, dois polarizadores dos impulsos humanos (Bataille, 1997, p. 150). Nessa linha de raciocínio, “a noção de *corpo estranho* (heterogêneo) permite notar a identidade elementar subjetiva entre tipos de excremento (esperma, menstruação, urina, matéria fecal) e tudo

⁶⁸ Ver, por exemplo, o artigo de Adrian Searle “Shock Tactics”, sobre Bataille e o movimento surrealista publicado na edição eletrônica do *The Guardian*, em 11.05.2006, em que André Breton é citado. <http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,,1772276,00.html>.

quanto possa ser visto como sagrado, divino e maravilhoso” (Bataille, 1997, p.151, grifo no original). Não é à toa, portanto, que no âmbito das religiões secularizadas, se proceda a uma cisão profunda “dentro do domínio sagrado, dividindo-o num mundo superior (celestial e divino) e o mundo inferior (demoníaco, mundo da decomposição)” (1997, p. 152).

Em *O erotismo* (1957), Bataille explora a complexidade da vida erótica, ressaltando a íntima relação entre esta e a experiência místico-religiosa. Segundo ele, o erotismo diz respeito a uma experiência pessoal, cujo sentido último é a fusão com o parceiro mortal, ou seja, a implosão das fronteiras entre o *Eu* e o *Tu*. “Entre um ser e um outro há um abismo, uma descontinuidade” (2004, p. 22), diz-nos Bataille, sendo que o desejo erótico supõe em nós a dissolução do ser constituído nessa ordem descontínua. A vida descontínua é, portanto, colocada em questão, existindo uma procura pela continuidade, o outro. Experiência semelhante pode se dar na *unio mystica*, ou seja, “a união da alma do homem com a realidade metafísica, que para a maior parte das religiões é Deus” (Souza, 2007, p. 63). O erotismo, por sua vez, descreve os prazeres, a angústia e a dor de um encontro com uma totalidade divina, a continuidade exuberante e violenta das coisas.

Como se disse, mecanismos culturais de rejeição, proibição e tabu; o horror à morte, à decadência, à imundície, poderiam ser equalizados à aversão presente na sociedade à sexualidade que, por isso, tentaria se resguardar dos efeitos disruptivos dessas pulsões primárias, impondo limites homogeneizadores. O erotismo, por sua vez, como gasto, como excreção, transgridiria esses limites apelando para formas abjetas de existência: o animal, o sexual, o tabu: “lançando-se ao desconhecido, tendo a animalidade como seu ímpeto” (Botting; Wilson, 1997, p. 13). Por esse impulso insano, o eroticismo acaba por ascender à esfera negativa do sagrado, convertendo a adoração da corporalidade numa experiência interior, que flerta de maneira perigosa com o vazio. Desta forma, como outras formas de experiências limites, o erotismo está intimamente ligado à morte (1997, p.14).

Bataille busca teorizar à sua maneira sobre experiências-limite, em que a subjetividade (ou descontinuidade individual) se esfacela e se dissolve no êxtase sexual, na excreção, na arrebação mística, na dor lancinante, enfim na hiperexcitação dos sentidos. Por outro lado, o escritor francês descobre, na homogeneidade do mundo contemporâneo, uma reserva possível para a experiência do indizível: a arte, mais especificamente, a poesia. O substrato primitivo do religioso ali encontraria refúgio; não seria a poesia a voz da razão, mas da desrazão em suas própria linguagem. Para Bataille, a comunicação originada no elemento heterogêno teria na poesia uma abertura para o sentido de comunidade. Por outro lado, ao se constatar a natureza pornográfica de sua arte, a exemplo de *A história do olho*, fica-se em dúvida se essa transgressão com base na escatologia e no apelo ao baixo-ventre não serviria somente a um impulso romântico de redenção. Talvez esse impulso não tenha, na verdade, o caráter liberador pretendido por Bataille, mas, ao contrário, renda-se a tendências autoritárias, como foi o flerte do escritor com o fascismo, ou mesmo se preste a um prazer mórbido cujo termo seja a dissolução e morte. Como Nietzsche, Bataille conjura, sem o mesmo empenho à proteção de Apolo, o espírito de Dionísio e, por isso, talvez não traduza uma atitude cuidado que requer a escrita.

Magda, apesar de seu discurso fragmentado, atravessa o deserto da palavra e, ante todos os impecilhos da consciência, não põe de lado a insanidade que lhe consome: o desejo de conexão com o outro, a possibilidade de reciprocidade. Sem dúvida, Bataille forneceu-nos idéias valiosas sobre a ambivalência do sagrado e de sua polaridade com o profano no resgate do poder transgressor da linguagem. Mas a transgressão em si não é o intuito em *In the Heart*. Se Coetzee investiga a economia da auto-reflexão em seu jogo infatigável de engano e auto-engano, sua escrita é frugal, pautada pela contenção, pelo cuidado do relego, enquanto que o pensamento e o texto de Bataille encarnam a prodigalidade, a dissipação do

excremento, contras as formas homogêneas de controle e, assim, ensaiam uma espécie de redenção.

CAPÍTULO IV – *Waiting for the Barbarians*

À espera dos bárbaros

O que esperamos nós em multidão no Forum?

Os Bárbaros que chegam hoje.

Dentro do Senado, porque tanta inacção?
Se não estão legislando, que fazem lá dentro os senadores?

É que os Bárbaros chegam hoje.
Que leis haviam de fazer agora os senadores?
Os Bárbaros, quando vierem, ditarão as leis.

Porque é que o imperador se levantou de manhã cedo?
E às portas da cidade está sentado,
no seu trono, com toda a pompa, de coroa na cabeça?

Porque os Bárbaros chegam hoje.
E o Imperador está à espera do seu Chefe
para recebê-lo. E até já preparou
um discurso de boas-vindas, em que pôs,
dirigidos a ele, toda a casta de títulos.

E porque saíram os dois Cônsules, e os Pretores,
hoje, de toga vermelha, as suas togas bordadas? E
porque levavam braceletes, e tantas ametistas,
e os dedos cheios de anéis de esmeraldas magníficas? E
porque levavam hoje os preciosos bastões,
com pegas de prata e as pontas de ouro em filigrana?

Porque os Bárbaros chegam hoje,
e coisas dessas maravilham os Bárbaros.

E porque não vieram hoje aqui, como é costume os oradores
para discursar, para dizer o que eles sabem dizer?

Porque os Bárbaros é hoje que aparecem,
e aborrecem-se com eloquências e retóricas.

Porque, subitamente, começa um mal-estar,
e esta confusão? Como os rostos se tomaram sérios?
E porque se esvaziam tão depressa as ruas e as praças,
e todos voltam para casa tão apreensivos?

Porque a noite caiu e os Bárbaros não vieram.
E umas pessoas que chegaram da fronteira
dizem que não há sinal de Bárbaros.

E agora, que vai ser de nós sem os Bárbaros?
Essa gente era uma espécie de solução.

O romance *Waiting for the Barbarians* (*A espera dos bárbaros*) de Coetzee faz uso do título homônimo do poema do escritor grego Konstantinos Cavafy (1863-1933), escrito em 1904. Os versos do poema se reportam possivelmente a um Império Romano já decadente, acovardado pela iminente invasão dos bárbaros prestes a ocorrer. O senado, o imperador, os pretores, os oradores, todos enfim, estão à espera das hordas ameaçadoras e, por isso, põem de lado seus afazeres; o povo em geral esmorece e se dirige a casa, lá se trancando pensativos, à espera. Mas eis que notícias chegam da fronteira que revelam não mais existirem bárbaros. Ao invés de alívio, todos se vêem frustrados, pois suas vidas tinham algum sentido com essa ameaça: os bárbaros eram uma solução.

Coetzee, em seu romance, toma mais que um título de empréstimo: a temática – civilização e barbárie, senhores e servos, o sujeito e o outro, a História dos vencedores ante a história dos vencidos – forma pares significantes que são desconstruídos pela narrativa do autor sul-africano. Portanto, o poema de Cavafy funciona como uma sombra para as questões investigadas na prosa auto-reflexiva do magistrado, o narrador do romance. Como os do poema, os bárbaros de *Barbarians* não chegam a se materializar, mas se percebe que o Império, no livro, necessita, para se afirmar, da oposição ideológica com o Outro, o bárbaro (Attwell, 1993, p. 73). Por outro lado, estes, ao contrário do poema, não são figuras puramente imaginárias, somente produto de alguma histeria coletiva: quimeras não mandam de volta soldados mortos amarrados a suas montarias como ocorre no romance.

Um resumo, um tanto quanto extenso, faz-se necessário. Num assentamento da fronteira de um Império não identificado, o narrador da história, identificando-se apenas como o magistrado, recebe a visita do Cel. Joll, oficial do Terceiro Bureau da Guarda Civil. Este tem por missão averiguar os rumores de que os bárbaros da redondeza estariam planejando uma grande investida. O magistrado tem suas dúvidas quanto à iminência desse perigo. Encara-o mais como um aborrecimento, um contratempo na rotina de aplicação das leis, mais

uma coisa com que tem de lidar antes de sua almejada aposentadoria. No entanto, logo nasce uma antipatia mútua entre ele e Joll: irritam ao juiz os óculos escuros do oficial, sempre a lhe esconderem os olhos, a maneira afetada de seus gestos, seus silêncios e sua inegável frieza.

São apresentados a Joll dois nativos capturados: um velho e um menino. O magistrado informa ao oficial se tratar de gente inofensiva, cujo precário sustento viria da pesca no grande lago. Ainda assim Joll deseja o interrogatório, que é feito na mesma noite. Na manhã seguinte, o magistrado é informado da morte do velho. O relatório da sessão atesta, como *causa mortis*, que aquele teria ficado fora de si e entrado em luta corporal com um dos presentes e caído “com toda a força contra a parede” (*WB*, p. 6). O magistrado visita o celeiro, local do interrogatório, e constata que, na verdade, o velho fora espancado até a morte e que o menino também sofrera torturas; seu corpo traz feridas de pequenas perfurações a faca, em golpes que repetem os movimentos de uma chave.

Joll decide partir para o oeste numa expedição de busca, tendo o rapaz ainda convalescente como guia. O magistrado tenta demovê-lo da idéia, já que o território dos bárbaros, segundo ele, é inóspito e mal mapeado. O coronel é irredutível, porém. Quatro dias após a partida, a primeira leva de prisioneiros chega ao forte. O magistrado se irrita com o fato de se tratar da mesma etnia a que pertenciam o velho e o menino, capturados talvez por terem fugido com a aproximação dos soldados. O magistrado os coloca num espaço separado e os alimenta. Sua presença, que inicialmente provoca curiosidade, logo começa a perturbar a rotina do povoado, já que “a sujeira, o mal-cheiro, o barulho de suas brigas e a tosse se tornam demais” (*WB*, p. 19). Finalmente, Joll retorna ao forte com outros nativos, os quais também sofrem torturas em suas mãos.

Depois que os prisioneiros se vão, o magistrado percebe que uma garota bárbara, como ele passa a designá-la, fora deixada para trás. O magistrado a encontra mendigando e, por suas informações, se prostituindo nas ruas do assentamento. Como consequência dos

interrogatórios de Joll, a garota se tornou parcialmente cega e manca: o coronel tocou-a nos olhos com ferro em brasa e quebrou seus calcanhares. O magistrado leva-a para seu alojamento e com ela desenvolve uma relação estranha, com sessões de lava-pés e de massagem com óleo, num quase ritual em que o magistrado perde a noção do tempo ou, como ele descreve, é tomado por uma sensação de “torpor”, de “morte ou de encantamento, um vazio, fora do tempo” (*WB*, p. 31).

Cresce-lhe também uma obsessão por saber o que aconteceu à garota. Questiona os guardas que estiveram presentes ao interrogatório, mas consegue somente evasivas. Assim, a garota se converte num enigma, e o desejo do magistrado por ela resulta sem sentido, sem explicação. Longe de experimentar o gozo sensual através de um corpo exótico, o magistrado observa: “Todo esse meu comportamento erótico é tortuoso: circulo em torno dela, toco seu rosto, acaricio seu corpo, sem penetrá-la nem sentir necessidade disso” (*EB*, p. 60)⁶⁹. Essa atração não possui, como ele afirma, “nenhuma conexão que [ele] possa definir entre a feminilidade dela e o [seu] desejo” (*WB*, p. 43). O magistrado, como as personagens de *Dusklands* e *In the Heart of the Country*, se torna presa de um constante ruminar interior, fruto de um desejo alienado de si mesmo. Por vezes, compara a garota a um animalzinho de estimação: “as pessoas vão dizer que mantenho dois animais selvagens nos meus aposentos, uma raposa e uma garota” (*WB*, p. 34), diz-lhe o magistrado em tom de gracejo. Noutras ocasiões, frustrado, o magistrado observa que, com a garota bárbara, “é como se não houvesse interior, apenas a superfície pela qual eu caço para cima e para baixo procurando entrada” (*EB*, p. 60).

“Parece apropriado que um homem que não sabe o que fazer com a mulher em sua cama não saiba o que escrever” (*EB*, p. 79), observa o magistrado quando, confuso, decide,

⁶⁹ Farei uso também da tradução em português do romance, publicada em 2006, quando esta me parecer mais satisfatória. Ao citar a tradução, utilizo-me as iniciais do título em português – *EB* (*A espera dos bárbaros*) – em lugar de *WB* (*Waiting for the Barbarians*).

então, levá-la de volta a seu povo. Com a ajuda de um soldado e de um batedor, o grupo sai no final do inverno, em março, o que nos dá a entender que a história se passa no hemisfério norte, tornando conexões fáceis com a África do Sul ainda menos prováveis. De acordo com a carta deixada ao partir, cheia de boas intenções, o objetivo do magistrado é “reparar os danos causados pelos desmandos do Terceiro Bureau” e “restaurar a boa vontade que antes existia” (*WB*, p. 57) entre colonos e bárbaros. Apesar de levarem um guia, o caminho lhes é desconhecido e o território inóspito, principalmente quando deixam para trás o lago e se deparam com uma planície ressequida, coberta por sal; a pouca água que se encontra é estagnada.

Depois de alguns dias de jornadas, perto das montanhas, o grupo avista os nativos, que se afastam quando o grupo tenta se aproximar; mas o fosso entre “civilizados” e “bárbaros” é difícil de ser atravessado, observa o magistrado (*WB*, p. 70). Mais adiante, o momento do contato é chegado e o magistrado pressente que cruzou um limite não somente físico: “Os bárbaros se enfileiram sob o céu acima de nós. Há o bater de meu coração, o ofegar dos cavalos, o gemer do vento e nenhum outro som. Cruzamos os limites do Império. Não é um momento para se tomar de modo inconseqüente” (*WB*, p. 70). Apesar de pedir à garota para retornar com ele ao forte, ela decide ficar com seu povo. A sensação que se segue à partida é de frustração, de oportunidade perdida, para que o abismo (cultural, histórico, pessoal) entre os dois pudesse ser transposto: “Que desperdício!”, ele deixa escapar, “ela poderia ter passado aquelas longas noites vazias me ensinando sua língua! Tarde demais” (*WB*, p. 70-71).

Sofrendo as intempéries do inverno que se aproxima, o grupo retorna ao assentamento. Ao se aproximar do forte, o magistrado é recebido por uma escolta e levado ao seu escritório, agora ocupado por um outro enviado do Terceiro Bureau. Sobre este, de nome Mendel, o magistrado chega à mesma impressão que teve sobre Joll: “um ator que olha de trás

de uma máscara” (*WB*, p. 77), mais um que procura galgar posições “escalando uma pirâmide de corpos” (*WB*, p. 84). A acusação lida contra o magistrado é de traição, de colaboração com o inimigo, ao que ele responde: “nós estamos em paz aqui”; “não temos inimigos”, “a não ser que nós sejamos os inimigos” (*WB*, p. 77).

Levam-no para a mesma prisão que fora palco dos interrogatórios. Como prisioneiro, o magistrado experimenta, inicialmente, a sensação de ser um “homem livre” (p. 78), “seguro da justeza de [sua] causa” (*WB*, p. 95), já que o “vínculo [com o Império] fora rompido”. Porém, algum tempo depois, evidencia não existir “nada de heróico” (*WB*, p. 78) nessas circunstâncias, pois a desumanidade da prisão o aproxima de um animal que, sujeito a inúmeras humilhações, não passa de um “monte de sangue, osso e carne, que é infeliz” (p. 85); “um corpo que se sente doente e que deseja ficar bom” (*WB*, p. 87).

Na sua cela, ouve tiros e alvoroço de gente, indicando a chegada do regimento que partira depois de sua prisão. O magistrado consegue escapar e se junta à turba ansiosa pelos resultados da investida contra os bárbaros. No meio do povo que se aglomera no portão principal, o magistrado nota um grupo de nativos enfileirados, presos um a um por uma corda amarrada a seus pescoços. Na cena, ele descobre algo grotesco: os prisioneiros têm as mãos ao redor dos rostos com se estivessem com dores de dente. Ao se aproximarem, o magistrado descobre que esse gesto estranho resulta do fato de que, para se manterem submissos, fios de arame haviam sido trespassados por suas mãos e atados através das bochechas.

Não sendo suficiente esse castigo, quatro deles são postos de joelhos e uma corda é passada por suas mãos e presa a um tronco, fazendo com que fiquem prostrados. Areia é jogada nas suas costas e com um pedaço de carvão é escrita a palavra “inimigo”. Depois, soldados se revezam em lhes aplicar chibatadas. O sangue misturado ao suor jorra em profusão, apagando o que fora escrito. Um dos soldados entrega a uma garota o bastão de bambu com que aplica o castigo; envergonhada, ela açoita um dos prisioneiros para júbilo da

platéia. Outros populares se candidatam a algozes. Encerrado o castigo, Joll exhibe um martelo com o qual tenciona esmigalhar os pés dos cativos.

Antecipando o que iria ocorrer, o magistrado se levanta entre a multidão e esbraveja na direção de Joll: “Você está corrompendo estas pessoas!”. Um sargento do regimento, percebendo de quem se tratava, detém-no, começa a acoitá-lo e leva-o de volta à cela. Relembrando o episódio, o magistrado se questiona sobre os reais motivos de se ter levantado contra a crueldade do castigo. Ao alegar, em seu arroubo humanista, que os prisioneiros seriam o “grande milagre da criação” (*WB*, p.107) e não mereceriam tal tratamento, o magistrado se depara com o fato de haver outros seres, “besouros, vermes, baratas, formigas”, também “milagres da criação”, que, no entanto, são “esmagados sob nossos pés” (*WB*, p. 107).

O magistrado é conduzido à presença de Joll, que o questiona sobre as tiras de madeira encontradas em seu gabinete. Suspeita-se que contenham informações secretas enviadas aos bárbaros sobre a movimentação das tropas do Império. A leitura que o magistrado lhe oferece se transforma numa peça de acusação sobre os métodos violentos do Império. Joll ouve tudo calado e simplesmente ironiza a performance do magistrado, comparando-a à de alguém que se tem em alta conta, alguém que se considera o “único homem justo” (*WB*, p. 113). “O senhor quer passar para a história como um mártir” (*WB*, p. 114), diz-lhe Joll. O magistrado não se contém e vocifera: “O senhor é um torturador cruel! O senhor merece a força!”, ao que Joll rebate com medida indiferença: “Assim fala o juiz, o Único Homem Justo” (*WB*, p. 114).

Após esse encontro, o magistrado fica à disposição de Mendel. Não mais interessado em “extrair a verdade”, Mendel quer lhe demonstrar outra coisa, percebe o magistrado; quer demonstrar “o que significa viver num corpo, como um corpo, um corpo que só pode entreter noções de justiça desde que esteja inteiro e são” (*WB*, p. 115). “Eles vêm a minha cela para

me mostrar o significado da humanidade e, no espaço de uma hora, me mostraram muito” (*WB*, p. 115). Nas mãos de Mendel, o magistrado experimenta toda sorte de humilhações: torna-se objeto de escárnio como “um velho urso cansado, domesticado por muito tormento” (*WB*, p. 116): ele é vestido em trajes femininos e enfrenta uma falsa execução em que o penduram de uma árvore com as mãos amarradas às costas, o que lhe custa o movimento dos braços por uma semana.

Após a partida do segundo regimento para uma investida final contra os bárbaros, a disciplina, entre os soldados que ficam, começa a relaxar. Bebedeiras, brigas e roubos são praticados por aqueles que, supostamente, deveriam manter a ordem. Isso contribui para tornar a atmosfera no povoado mais desesperadora. Sem qualquer julgamento, o magistrado é libertado e passa a vagar pela cidade, tornando-se um pedinte, vivendo da caridade das pessoas. O inverno se aproxima e, do regimento que partira meses antes, chegam novas da derrocada ante os bárbaros. Um clima de pânico se instala; muitos se evadem durante a noite em busca de segurança, deixando para trás seus pertences. A guarnição do forte também foge, mas antes os soldados pilham o que podem. Joll retorna desgraçado ao assentamento. O magistrado tem de se conter para não “arrebentar o vidro, agarrá-lo e puxá-lo para fora pelos estilhaços do buraco, para sentir sua carne se prender e rasgar nas pontas; jogá-lo ao chão e, a pontapés, reduzir seu corpo a uma massa amorfa” (*WB*, p. 146), mas, através da janela de vidro, o juiz lhe diz em movimentos dos lábios: “O crime que está latente em nós devemos infligir a nós mesmos [...] não aos outros” (*WB*, p. 146). Com a partida de muitos, o magistrado vai aos poucos assumindo suas antigas funções entre os ficaram. O inverno se instala, encontrando a todos ainda à espera dos bárbaros.

Apesar disso, o final do romance se constrói, de maneira positiva, com a presença de crianças a brincar na neve. Elas estão a construir um boneco, e essa visão traz à memória do magistrado os sonhos recorrentes que tivera com a garota bárbara. A cena descrita não se

realiza como sonhara o magistrado. De qualquer maneira, “não é um boneco tão ruim”, deixa escapar, revelando uma sensação um tanto estranha de ser “um homem que perdeu seu caminho há muito tempo, mas vai adiante na estrada que talvez não conduza a lugar algum” (WB, p. 156).

1. *Waiting for the Barbarians* e a questão da alegoria

Barbarians foi publicado em 1980 e, segundo Derek Attridge em seu livro *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*, trouxe a Coetzee a atenção da crítica mundial e se tornou, talvez até o lançamento de *Disgrace* em 1999, o romance mais conhecido do autor (2004, p. 42). No capítulo dedicado a *Barbarians*, Attridge cita a resenha de capa da edição da Penguin, na qual se lê:

o segundo romance premiado de J. M. Coetzee é uma alegoria do opressor e do oprimido. Não somente um homem experimentando uma crise de consciência num lugar obscuro e num tempo remoto, o magistrado é uma metáfora de todos aqueles que vivem em cumplicidade com regimes que ignoram a justiça e a decência. (citado em Attridge, 2004a, p. 42)

Não há como pôr de lado o fato de, à época do lançamento de *Barbarians*, ser recente a lembrança da morte de líder negro Steve Biko⁷⁰ nas mãos da polícia sul-africana, o que convidava, inevitavelmente, a uma leitura alegórica mais estreita dos eventos retratados. A África do Sul seria, portanto, o pano de fundo incontestado e mais imediato sobre o qual o romance se construía, ainda que de maneira oblíqua, como denúncia. Outro aspecto recorrente nos comentários ao livro, talvez fruto de sua estrutura oblíqua, seria a visão

⁷⁰ Para quem desejar inteirar-se um pouco mais sobre esse líder negro sul-africano, há o filme *Um grito de liberdade* (*Crying Freedom*) realizado por Sir David Attenborough, tendo por base dois livros escritos por Donald Woods, jornalista daquele país que acompanhou a trajetória política de Biko e dele tornou-se amigo. Em razão disso, Woods teve de exilar-se na Inglaterra por conta da repressão política que se seguiu aos protestos pela morte do ativista negro, retornando à sua terra natal por ocasião das eleições livres de 1994.

humanista acerca do sofrimento humano e, como consequência, a aposta numa escolha moral efetuada pelo livro, que transcenderia o tempo e o espaço.

A política e a condição humana formariam, assim, o “núcleo duro” do romance. Seria uma questão, portanto, de se relacionarem as circunstâncias histórias nas quais estaria a obra inserida ou de se verem aspectos comuns a outras histórias de sofrimento, violência e dor. Attridge se preocupa com o fato de quão reducionistas e, muitas vezes, pouco elucidativas essas leituras se mostram ao efetuarem uma espécie de correspondência fácil entre o livro e a realidade como se o primeiro se constituísse num apêndice, um comentário suplementar à segunda.

Talvez por isso Attridge afirme que o “alegórico é *literal*” (2004a, p. 39, grifo do autor); essa visão de alegoria se relacionaria à idéia do texto como “um objeto cujo significado tem de ser adivinhado” (p. 39). Sob esse prisma, “alegorizar [seria] traduzir o que é temporal e seqüencial em algo esquemático: uma porção de verdades, uma cena histórica já conhecida” (p. 46). E continua: “mesmo que uma narrativa seja projetada em outra – a história de porcos tomando a direção de uma fazenda, digamos, na história da Revolução Russa⁷¹ – a experiência dos eventos no tempo é deslocada pelo reconhecimento de uma série de ocorrências bem conhecidas” (p. 47). Com isso, Attridge quer deixar claro que o “ser” literário de um texto não seria intrinsecamente possuidor de uma verdade, bastando ao crítico, por meio da teoria-chave correta, trazê-lo à luz do conhecimento. Afastando-se da tentação alegórica, a leitura que Attridge propõe tem a ver com o que ele denomina de *evento*. Em suas palavras, este seria algo que

[...] eu realizo ao mesmo tempo que faço outros tipos de leitura [...] Eu trato [o texto] como algo que vem a ser somente no processo de entendimento e reação que eu experimento como um leitor individual num tempo e espaço específicos, condicionados por uma história específica. [...] Eu tenho uma *experiência* a que chamo de *Waiting for*

⁷¹ Referência a *Animal Farm* (1945), de George Orwell.

the Barbarians ou *Life and Times of Michael K*. É uma experiência que posso repetir, mas cada repetição acaba por ser uma experiência diferente e logo uma não-repetição; uma nova singularidade, também. (p. 39-40, grifo do autor)

Apesar de não fazer referência em seu livro, a idéia de *evento* de Attridge, no entanto, não difere muito do apelo fenomenológico⁷² presente no *reader-response criticism*, que enfatiza, em relação à obra literária, o papel ativo do leitor na criação de significado e experiência. Mais especificamente, Attridge tem a dever também à noção de comunidades interpretativas (*interpretive communities*) do teórico americano Stanley Fish, especialmente quando este autor afirma que a interpretação de um texto depende da experiência subjetiva de cada leitor em uma comunidade “feita por aqueles que compartilham estratégias interpretativas” (Fish, 1980, p. 14). Esse conceito não é muito diferente da noção de *singularidade* desenvolvida por Attridge quando, em seu livro *Singularity of Literature*, ele afirma existir

ou melhor, *ocorrer*, na experiência do leitor (incluindo o escritor-como-leitor), sendo este entendido não como sujeito psicológico (apesar de a singularidade ter seus efeitos psicológicos), mas como depositário do que denominei de idiocultura, uma versão individual do conjunto cultural através da qual o leitor se formou como sujeito de idéias, predisposições e expectativas. (2004b, p. 67, grifo do autor)

De qualquer maneira, em relação à alegoria, Attridge não é somente resistente: chega a ser bastante categórico, principalmente porque a metáfora, o símbolo e a alegoria, nos

⁷² A noção de *evento*, tanto em Attridge quanto em Fish, é, a meu ver, tributária de Heidegger e do conceito de *Ereignis* (acontecimento). Acerca disso, em *Ser e tempo*, a obra fundamental do pensador alemão, pode-se apreender, grosso modo, que o conceito de *ser*, no caso, tenta se desvencilhar de bases metafísicas, ou seja, Heidegger diferencia sua idéia de *ser* de uma busca por uma *arqué*, ou seja, um princípio ordenador ou essência. Muitas vezes o *ser* chega a se confundir com o *ente*, este sim objetivo, presença sensível. Heidegger, assim, prefere tratar o ser como algo meio holístico, que pode ser entendido como fenômeno. O *ser*, portanto, dependeria de outros *seres* e deste fato proveria o ser do *ser* (*Sein*). Desta forma, pode-se concluir, o ser é “pensado como um acontecimento [*event*] temporal, um ‘movimento para a presença’ [...]. O acontecimento (*Ereignis*) é o desvelamento no qual os entes [*entities*] vêm a ser apropriados pela inteligência (Guignon, 1993, p. 13).

exemplos, se tornariam chaves interpretativas costumeiras e, por isso, limitadoras. Isso se percebe no capítulo em que faz comentários a *Barbarians* e ao romance seguinte de Coetzee, *Life and Times of Michael K* (1983), que traz o título panfletário “Against Allegory” (Contra a alegoria). Todavia, a posição de Attridge não deixa de se deparar com dificuldades para rebater evidências alegóricas em Coetzee. Em *Barbarians* é inevitável se fazerem analogias à situação política da África do Sul no final dos anos 1970, principalmente no âmbito temático, como fez Teresa Dovey em *The Novels of J. M. Coetzee*. No início do romance, por exemplo, presencia-se um debate entre o magistrado e Joll sobre a questão da verdade, que o coronel toma por um “tom” diferente na voz do interrogado: primeiro se obteriam mentiras; depois, com mais dor, mais mentiras, até que se romperia um limite em que a verdade apareceria cristalina. “A verdade é dor; tudo mais está sujeito à dúvida” (*WB*, p. 5), observa o magistrado com ironia.

É perceptível, como apontaram alguns críticos, uma alegoria da cegueira e da visão. O Cel. Joll, por exemplo, procura o fantasma da invasão bárbara que talvez exista mais na “sua mente que na realidade” (Penner, 1989, p. 77). Além disso, se os olhos são um “espelho d’alma”, Joll os esconde atrás de óculos escuros; portanto sua visão das coisas é mediada e distorcida. Não somente ele, comenta Joll, mas todos no centro do poder do Império (a capital) enxergam dessa maneira. Observa Dick Penner que o coronel, como um torturador, “obscurece sua visão para se esconder do mundo e, talvez, para se distanciar de suas vítimas” (1989, p. 78). Mais adiante, o próprio magistrado desconfia de sua própria cegueira em relação à sua cumplicidade com o Império: “Há algo me olhando na cara e ainda assim eu não o enxergo” (*WB*, p. 155).

Outro exemplo: a garota bárbara. Por causa da tortura a que foi submetida, seu campo visual se reduziu às bordas. Assim, para ver melhor, ela tem de se afastar de seu objeto. Apesar disso, a garota se adapta a um mundo impreciso e, por isso, aos olhos do

magistrado, ela se traduz numa natureza indefinida, já que pouco se sabe de seu passado ou de seus sentimentos. Em outras palavras, a moça que tem o vazio no meio dos olhos é opaca ao entendimento; mesmo em suas desventuras (a mendicância e a prostituição), ela não oferece muitas explicações, pois as recebe estoicamente: “Eu não tinha outra escolha. Foi o que tinha de ser” (*WB*, p. 54). Sobre essa atitude, complementa Penner:

Claramente, na cegueira física parcial, ela guarda uma maneira de ver: ela é direta; não se lamenta; independente mesmo na servidão; produtiva, estóica, boa companhia e, acima de tudo, aceita as coisas como elas são – torturadores e amantes, dor e prazer – sem julgamento. (1989, p. 79)

É forçoso mencionar também a cegueira como alegoria das políticas excludentes do apartheid, objeto do artigo “Into the Dark Chamber” (Para dentro da câmara escura), escrito por Coetzee em 1986 (*DP*, p. 361-368). Se as pessoas negras, afirma o autor, estão famintas, que elas passem fome longe dos olhos do eleitorado branco, no interior do país, onde seus corpos esqueléticos não serão motivo de vergonha; se as favelas [*townships*] estão em chamas, que as câmeras dos jornalistas sejam banidas; se os negros não têm trabalho, se migram para as cidades, que haja bloqueio nas estradas, toque de recolher e também leis contra vadiagem, mendicância e ocupação ilegal do solo, que os contraventores sejam trancafiados e ninguém mais os veja.

Por isso, apesar de me ser simpático o conceito de *evento* de Attridge, como rebater o potencial alegórico de um texto como *Barbarians?* Como não perceber forças históricas poderosas atraindo o romance, de maneira violenta, para uma relação de significação? Os exemplos acima não são simplesmente coincidências pontuais: as conexões entre o romance e a realidade da África do Sul dos anos 1980 se fazem até bem explícitas. Quando o velho e o seu sobrinho vão ao assentamento em busca de assistência médica e são torturados por Joll, o relatório oficial sobre a morte do velho faz referência explícita aos procedimentos das forças de segurança sob o apartheid. Eis seu teor:

No transcurso do interrogatório, contradições ficaram visíveis no testemunho do prisioneiro. Confrontado com essas contradições, o prisioneiro ficou enfurecido e atacou o investigador. Uma luta corporal se sucedeu durante a qual o prisioneiro bateu fortemente contra a parede. Os esforços para reanimá-lo resultaram sem sucesso. (*WB*, p. 6)

A alfinetada irônica aqui se aplica quando o magistrado verifica ter tudo isso ocorrido quando o prisioneiro tinha as mãos amarradas! Pode se notar, sem dúvida, na passagem acima, a alegoria de um procedimento bem típico de um estado que se tornara, como afirma David Attwell, além de paranóico, “abertamente terrorista” (1993, p. 74). Um outro exemplo dessa estratégia alegórica é fornecido pelo próprio Coetzee em “Into the Dark Chamber” ao citar o poema “In Detention” (Em detenção) do escritor sul-africano Christopher van Wyk. Nos versos, o poeta usa os *post-mortes* oficiais mais banais para desconstruir um discurso insano e pôr a nu as “circunstâncias de medo, exaustão, dor e crueldade” (*DP*, p. 362) por trás dele.

Ele caiu do nono andar
 Ele se enforcou⁷³
 Ele escorregou num pedaço de sabão ao banhar-se
 Ele se enforcou
 Ele escorregou num pedaço de sabão ao banhar-se
 Ele caiu do nono andar
 Ele se enforcou ao banhar-se
 Ele escorregou do nono andar
 Ele se enforcou do nono andar
 Ele escorregou no nono andar ao banhar-se
 Ele caiu de um pedaço de sabão ao escorregar
 Ele se enforcou do nono andar
 Ele se banhou do nono andar ao escorregar
 Ele se enforcou de um pedaço de sabão ao banhar-se

Dizer que um determinado texto é alegórico, apreender nele significações além do meramente literal, não seria também estruturar uma experiência de leitura como *evento*? Uma interpretação enfatizando a alegoria não se daria também dentro de circunstâncias específicas

⁷³ O poema de Van Wyk serviria muito bem à nossa história recente no episódio do jornalista Wladimir Herzog que, após sessões de tortura no DOI-CODI de São Paulo, morreu nas mãos da polícia política do regime militar, havendo os responsáveis pelo crime tentado acobertar o assassinato sob a alegativa oficial de que o jornalista se teria enforcado.

que provocariam um deslocamento espaço-temporal, como quer Attridge? Que literaridade problemática, portanto, que correspondências históricas específicas e limitadoras uma leitura desse tipo acarretaria se, a exemplo do poema de Van Wyk, posso buscar conexões na minha experiência (o Brasil) para algo pertencente a uma outra história (a África do Sul)? Mas a crítica de Attridge não é de todo inválida.

Existem alguns argumentos que, de certa forma, dão razão à reticência detectada em Attridge quanto a essa tentação alegórica de se ir “além do romance para encontrar seu sentido em outro lugar” (2004a, p. 43), “remetendo a outros eventos, quer sejam historicamente específicos ou genéricos ou ocorrências repetidas ao infinito” (p. 42). Veja-se, por exemplo, Teresa Dovey, no capítulo de seu livro dedicado a *Barbarians*, em que a autora aposta na associação da alegoria à crise de interpretação resultante do dilema do escritor branco de ideologia liberal na África do Sul sob o apartheid (1988, p. 210), simbolizado pela personagem do magistrado (p. 213). Ou seja, nas tentativas de este decifrar as ruínas de uma civilização extinta, de interpretar as marcas no corpo da garota nativa, além de suas próprias motivações pessoais, Dovey evidencia a representação do discurso humanista-liberal ante a brutalidade do apartheid alegorizado pelo Império.

Dovey ressalta que o discurso do humanismo-liberal do magistrado não conhece a si mesmo e, por isso, entra em crise ante um estado de coisas que não mais possibilita esperanças em mudanças graduais. A crença numa concepção estanque de justiça; a conseqüente confiança nas leis e nas noções de civilização e progresso; a fé no indivíduo e na liberdade de escolha, a repulsa à violência e a atitude de tolerância e racionalidade formariam o núcleo desse pensamento que, em conseqüência, não se reconhece como contingente, ou seja, como sendo baseado num esquema interpretativo específico. Portanto, a voz do narrador em *Barbarians* traria consigo essa “interpretação [que] não vê a si mesma como alegórica; na verdade, ela não se enxerga como interpretação” (Dovey, 1988, p. 243).

Além disso, como representação dessa voz em auto-engano, o magistrado estaria atrás de uma experiência intuitiva do significado quando, por exemplo, ele permanece nas ruínas da cidade bárbara para que “os espíritos de lugares obscuros da história” lhe falem e, com isso, ele possa encontrar “na vacuidade do deserto uma pungência histórica especial” (*WB*, p. 16-17). Outro aspecto dessa consciência liberal alienada residiria no relacionamento obsessivo que o narrador do romance estabelece com a garota bárbara. No deciframento das marcas da tortura o magistrado se apropriaria, sem mediações, de um outro passado e um outro “ser”; mas, ainda, através delas, como provas de sofrimento e dor, seu espírito liberal alcançaria uma identidade: o branco que se solidariza e se martiriza com o suplício dos negros.

Na África do Sul, o romance de caráter liberal, com frequência, fez opção por esse modo trágico-religioso em que, face à brutalidade, busca-se uma espécie de redenção através da escrita. Sobre isso, Coetzee nos lembra em seu artigo “Man’s Fate in the Novels of Alex La Guma” (O destino do homem nos romances de Alex la Guma) (*DP*, p. 344-360): “A tragédia de cunho religioso nos reconcilia com um desígnio inescrutável, dando sentido ao sofrimento e à derrota” (*DP*, p. 346). Teresa Dovey, por sua vez, comenta: “sendo testemunha do sofrimento do outro e, finalmente, requerendo para si um sofrimento equivalente, o escritor se lança no papel de vidente, o que diz a verdade, aquele sem culpa” (1988, p. 223). Dovey enxerga essa autocomiseração no ritual de lava-pés e nas recorrentes alusões ao ato de dividir o pão, que seriam, segundo ela, marcas das “dimensões quase religiosas do romance liberal na África do Sul” (p. 222).

De maneira sugestiva, Dovey aponta um movimento entre essa tentativa do pensamento liberal de recuperar ou de descobrir as “marcas” da história através de uma interpretação cristalina, de “puro significado”, e um outro tipo de alegoria – desconstrutora, eu diria – que se apóia no jogo de significantes e no caráter ambíguo da linguagem em relação

a um contexto. Por outro lado, a leitura psicanalítica de Dovey apega-se excessivamente ao silêncio das entrelinhas – “o que ela não ousa dizer para sua própria segurança ou [o] que ela não sabe acerca si mesma” (*WW*, p. 81) – pretendendo sempre ligar aquilo obliterado pelo magistrado à ideologia liberal. Portanto, mesmo em momentos corajosos por parte da personagem, não é de se estranhar que desejos obscuros a ele, mas claros a Dovey, sejam apontados. Um exemplo desse procedimento Dovey nos fornece quando, no interrogatório perante Joll, o magistrado faz uma interpretação livre das tiras de madeira. De acordo com a autora, essa manipulação deliberada do significado pode ser vista como uma alegoria do sujeito liberal que, ao portar-se como aquele que diz a verdade [*truth-teller*], só evidencia o desejo inconsciente de distanciar-se da culpa de ser um cúmplice do Império (1988, p. 251). O discurso do magistrado seria, na visão de Dovey, vazio, pois “[cessaria] de significar com a mudança dos parâmetros historicamente definidos na produção de significado” (p. 252). Tomo a liberdade de citar essa passagem do romance, um pouco longa, mas elucidativa.

Olho para as linhas de caracteres escritos por um estranho morto há muito. [...] Não faço a menor idéia do que significam. Será que cada uma significa uma única coisa, um círculo para o sol, um triângulo para uma mulher, uma onda para um lago; ou será que um círculo quer dizer simplesmente “círculo”, um triângulo, “triângulo”, uma onda, “onda”? Será que cada signo representa uma posição diferente da língua, dos lábios, da garganta, dos pulmões, se combinarem para pronunciar alguma língua bárbara polimorfa, inimaginável e extinta? Ou serão os meus quatrocentos caracteres nada mais que embelezamentos caligráficos para um repertório subjacente de vinte ou trinta, cujas formas primitivas sou estúpido demais para perceber?

“Ele manda saudações para sua filha”, digo. Escuto com surpresa a grossa voz nasalada que agora é a minha. Meu dedo percorre a linha de caracteres da direita para a esquerda. “Que ele diz não ver há um bom tempo. Espera que ela esteja feliz e saudável. Espera que a estação de reprodução dos carneiros tenha sido boa. Tem um presente para ela, diz, que guardará até vê-la de novo. Diz que a ama. Não é fácil ler essa assinatura. Poderia ser simplesmente ‘Seu pai’ ou poderia ser alguma outra coisa, um nome.”

Ponho a mão dentro do baú e pego outra tira. O subtenente, sentado atrás de Joll com um caderninho aberto no joelho, olha duro para mim, o lápis parado acima do papel.

“Esta aqui diz assim”, digo: “Sinto ter de enviar uma má notícia. Os soldados vieram e levaram seu irmão embora. Tenho ido ao forte todos

os dias pedir a volta dele. Fico sentado na terra, com a cabeça descoberta. Ontem, pela primeira vez, mandaram um homem falar comigo. Ele diz que seu irmão não está mais lá. Diz que foi mandado embora. “Para onde?”, pergunto, mas ele não responde. Não conte para sua mãe, mas reze comigo pela segurança dele’.

“E agora vamos ver o que diz esta outra.” O lápis ainda está parado, ele não escreveu nada, não se mexeu. “Fomos buscar seu irmão ontem. Eles nos levaram para uma sala onde ele estava deitado numa mesa com um lençol costurado em volta dele.” Devagar, Joll se recosta na cadeira. O subtenente fecha o caderno e começa a se levantar; mas com um gesto Joll o detém. “Queriam que eu levasse o corpo daquele jeito, mas insisti em olhar primeiro”. “E se for o corpo errado que estão me entregando?”, eu disse. “Vocês têm tantos corpos aqui, corpos de rapazes valentes.” Então abri o lençol e vi que era ele mesmo. Vi que cada uma das pálpebras tinha um ponto. “Por que fizeram isso?”, perguntei. “É nosso costume”, ele disse. Abri mais o lençol e vi machucados em todo o seu corpo, vi que os pés estavam inchados e quebrados. “O que aconteceu com ele?”, perguntei. “Não sei”, disse o homem, “não está no papel; se quer perguntar alguma coisa, tem de falar com o sargento, mas ele é muito ocupado.” Tivemos de enterrar seu irmão aqui, do lado de fora do forte, porque ele estava começando a feder. Por favor, conte para sua mãe e tente consolá-la.” “Agora vamos ver o que diz a seguinte. Olhe, tem só um caractere. É a marca bárbara para ‘guerra’, mas tem outros sentidos também. Pode querer dizer ‘vingança’ e, se virarmos de ponta-cabeça, assim, pode ser lido como ‘justiça’. Não há como saber qual o sentido desejado. Isso faz parte da astúcia dos bárbaros.

“É a mesma coisa com o resto destas tiras.” Enfio a mão boa no baú e mexo. “*Elas formam uma alegoria. Podem ser lidas em muitas ordens.* Além disso, cada tira individual pode ser lida de diversas maneiras. Juntas, podem ser lidas como um diário doméstico, ou podem ser lidas como um plano de guerra, ou podem ser viradas de lado e lidas como uma história dos últimos anos do Império — o velho Império, quero dizer. Não há acordo entre os estudiosos sobre como interpretar estas relíquias dos antigos bárbaros. Conjuntos alegóricos como este aqui podem ser encontrados enterrados por todo o deserto. Encontrei este a menos de cinco quilômetros daqui, nas ruínas de um edifício público. Túmulos são outros bons lugares onde se pode procurar, embora nem sempre seja fácil dizer onde ficam os locais de sepultamento bárbaros. É recomendável que se cave simplesmente ao acaso: talvez no próprio ponto onde se está possam ser encontrados fragmentos, lascas, resquícios dos mortos. Também o ar: o ar está repleto de suspiros e gritos. Esses nunca se perdem: se se ouvir com cuidado, com um ouvido compassivo, podem-se ouvir os gritos ecoando para sempre dentro da segunda esfera. À noite é melhor: às vezes, quando se tem dificuldade para dormir, é porque nossos ouvidos foram atingidos pelos gritos dos mortos que, assim como seus escritos, estão abertos a muitas interpretações.

“Obrigado. Terminei de traduzir.” (EB, p. 147-149, grifo meu)

O meu grifo poderia servir de base a uma discussão sobre a intencionalidade de Dovey em moldar o texto de Coetzee à sua interpretação lacaniana. Na passagem, o jogo de significantes (as tiras de madeira) articulado pelo magistrado talvez não revele somente uma leitura historicamente determinada, que se esfumará ao se mudarem as circunstâncias, como quer Dovey; mas talvez também exista algo mais, quem sabe um desejo moral que afete o sentido. Em outras palavras, o que inicialmente é posto como uma simples história familiar (as missivas contendo notícias entre parentes, as informações sobre as atividades mais corriqueiras) contrasta, em seu tom íntimo, com a história de violência afetando a vida de pessoas comuns: sem dúvida, um retrato bem fiel da África do Sul dos anos 1980. No entanto, as mentiras oficiais justapostas à culpa inexorável pelos crimes cometidos se constroem ludicamente pela polivalência do significante, ou seja, as tiras *são e não são* a ficção elaborada pelo magistrado; elas se oferecem à interpretação imaginativa dele.

É interessante notar que a polissemia advinda do reordenamento de significantes não cede a um relativismo interpretativo, essencialmente contraditório e, por isso mesmo, passível de exaustão. O exemplo de estratégia alegórica utilizada pelo magistrado possui a liberdade de, desatando-se da necessidade de uma origem, articular significados, a um tempo subversivos, moralmente engajados e, por que não dizer, extremamente poéticos. Essa liberdade de que se falou nos capítulos anteriores deste trabalho, infelizmente passa ao largo da análise de Dovey e, a meu ver, se refere à prática da escrita ficcional, principalmente no que esta possui de corrosivo, de desestabilizador das pretensões de objetividade perceptíveis em outros discursos.

2. A estratégia alegórica e o olhar melancólico

Grosso modo, o conceito de alegoria relaciona-se a uma narrativa cujos aspectos mais relevantes podem indicar, por analogia, algum acontecimento ou ação. Diferentemente do

símbolo, que remonta a uma cristalização na relação significado-origem (o sino e igreja; cruz e cristianismo), na alegoria se observa o deslizamento do sentido. A alegoria exige sempre a presença de um contexto para a sua interpretação, enquanto o símbolo permanece, na maioria das vezes, estático. O uso dessa estratégia, através do tempo, tem-se referido frequentemente a uma escrita de cunho mítico ou literário. Vale ressaltar que a prática de utilizar a estratégia alegórica para desestabilizar discursos hegemônicos da ideologia colonialista tem sido amplamente empregada por escritores pós-coloniais (Ashcroft, 2000, p. 10). Frederic Jameson chega mesmo a afirmar, de maneira polêmica, em seu artigo “Third World Literature in the Era do Multinational Capitalism”, que todas as literaturas do Terceiro Mundo – na verdade, todas as construções culturais terceiro-mundistas – são necessariamente “alegorias nacionais” (Jameson, 1984, p. 65).

Não há, a meu ver, como escapar de uma intencionalidade alegórica em *Barbarians*, mesmo porque essa estratégia é reforçada nas palavras do Coetzee: “A paisagem não é determinada em *Barbarians* [...] Eu apenas juntei diversos cenários e deixei muita coisa vaga com uma intenção específica de que não se fizesse uma conexão a um lugar preciso” (citado em Penner, 1989, p. 76). Por isso, não é de se estranhar que a dunas, lagos extintos e desertos se somem neve e temporais tropicais; que oficiais do Império usem óculos escuros, tenham armas de fogo e espadas, mas andem a cavalo e em carruagens; que nativos possuam cabelos longos e pele escura, olhos puxados e também portem rifles; que vestígios de civilizações extintas apareçam e continuem um enigma, como as marcas de tortura deixadas na pele dos bárbaros. Esses detalhes pouco indicativos de uma referencialidade espaço-temporal fazem com que o leitor venha sentir-se na pele do magistrado de *Barbarians* e levado a pensar que “os eventos não são eles mesmos, mas querem dizer outra coisa” (*WB*, p. 40).

Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão* (1923) já observa que “[c]ada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (1984, p. 197). A

alegoria seria, portanto, um modo de produção de significado que não se presta a correspondências contínuas e lineares. Através dela seria possível expor um pensamento por meio de um artifício em que a representação de uma coisa produz um significado diverso, deslizante. Com esse conceito, Benjamin enfatiza a riqueza interpretativa que a alegoria suscita, ou seja, a concretização de idéias e qualidades por meio de imagens (figuras) que permitiriam abarcar mais profundamente os significados e, com isso, multiplicá-los. Desta forma, muito mais que uma figura de linguagem tratada de uma maneira particular, para Benjamin, a alegoria configuraria um conceito apto a explicitar a origem da obra de arte (Cordeiro, 1992, p. 10). Sobre a pertinência dessa visão benjaminiana, gostaria de citar as palavras de Teresa Dovey que afirma serem “notáveis” (*remarkable*) “os pontos de coincidência entre o romance de Coetzee [*Barbarians*] e o conceito benjaminiano de interpretação alegórica, e as imagens que [Benjamin] emprega para expressar essa noção” (1996, p. 146).

Segundo Benjamin, as “alegorias são, no reino do pensamento, o que as ruínas são no reino das coisas” (1984, p. 200). Isto porque enxerga a alegoria em conexão ao fragmento, entendido como ruína, alguma coisa cindida cujo todo se perdeu, memória apenas de uma origem misteriosa. O estudo da alegoria empreendido por Benjamin certamente se atém ao caráter fatalista percebido no teatro alemão do século XVII – daí o título original em alemão *Trauerspiel* (*Spiel*=peça, jogo; *Trauer*=luto). Contudo, o pensador reconhece afinidades entre a alegoria vista no contexto barroco e suas possibilidades como empreendimento crítico a ser exercido em um mundo (o mundo dos séculos XIX e XX) cada vez mais incompreensível, em que as coisas, por sua profusão e repetição, passaram a não significar mais nada. “Dentro dessa perspectiva, tanto o homem barroco quanto homem contemporâneo, cercados de objetos, estão sujeitos a essa acedia, doença da alma insatisfeita pelo excesso de materialidade a que está conteneda” (Cordeiro, 1992, p. 64).

Neste caso, a alegoria apresenta-se como uma ferramenta útil à tarefa do pensamento de juntar “os fragmentos sem sentido e descontínuos num todo renovado” (Bern Witte citado em Pensky, 2001, p. 108). Mas esse expediente, deve-se lembrar, não aponta para o relativismo descompromissado; na verdade, a alegoria se caracterizaria por uma antinomia (Cordeiro, 1992, p. 119), um sentimento de perda por um vazio incomensurável. Afinal, *allegorein*, a origem grega do termo, é o “dizer o outro”, é falar de algo ausente, que se encontra numa relação contraditória de extremos, expressando, desta forma, um enigma.

A consciência da transitoriedade, da efemeridade das coisas, da banalidade da existência humana; as ruínas de um século de guerra, tudo isso correspondia à experiência barroca do mundo, esse “mundo fechado e triste, onde a morte reina absoluta” (Cordeiro, 1992, p. 132). Benjamin constrói, a partir daí, uma ponte entre essa percepção e os séculos XIX e XX, sob o olhar do *flanêur*, tendo como pano de fundo a paisagem fantasmagórica e opressiva da cidade enquanto imagem da modernidade. Nessas circunstâncias, o homem moderno deixa de ser o sujeito, aquele que, em seu auto-engano, agia como se tivesse as rédeas do destino; agora ele se encontra à mercê dos elementos. Por isso ele se mostra um ser “culpado que, nessa culpa, arrasta consigo a natureza” (p. 133): “ele a vê como o enlutado vê o mundo depois da perda de seu objeto e com ela não se conforma” (p. 133). Esse é o caráter ambivalente do olhar melancólico.

A melancolia é tratada por Benjamin como uma disposição do espírito que afeta processos cognitivos, emocionais e objetivos nos quais o sujeito que observa, não mais capaz de sustentar a ilusão mítica de uma objetividade sem problemas, recua com horror ante um mundo esvaziado de significações naturais. O sujeito melancólico se apresenta como a figura do *Angelus Novus*, desenho de Paul Klee: o semblante do anjo traduz, para Benjamin, o rosto emaciado da história, esse cenário petrificado e arruinado por guerras, pestilência e miséria, sob a mão de ferro da economia e da racionalidade técnica. Esse mensageiro tem os “olhos

[estão] arregalados, sua boca aberta, suas asas estendidas” (Benjamin, 1987, p. 222); olha para o passado e, ao contrário da visão de um encadeamento de acontecimentos,

ele vê uma catástrofe única, que vai empilhando incessantemente escombros sobre escombros, lançando-os diante de seus pés. O anjo bem que gostaria de se deter, despertar os mortos e recompor o que foi feito em pedaços. Mas uma tempestade sopra do Paraíso e se prende em suas asas com tal força, que o anjo já não as pode fechar. A tempestade irresistivelmente o impele ao futuro, para o qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce até o céu diante dele. O que chamamos de Progresso é esta tempestade. (1987, p. 222)

O esvaziamento, já se disse, dá-se através do *Trauer*, esse pesar que contempla um mundo exaurido em que a única experiência possível é a do vazio. Por outro lado, em *Barbarians*, percebe-se uma outra coisa: o próprio olhar melancólico é tragado pela dinâmica dos pensamentos-duplos. Com isso, desponta, para o magistrado, o risco de que seu gesto de buscar significação em meio as ruínas – performance suprema do sujeito melancólico – esteja viciado na origem e não passe de uma auto-indulgência com preocupações puramente estéticas. Pode-se detectar isso, por exemplo, na sensação de ridículo que ele experimenta quando, na escavação das ruínas da cidade dos bárbaros, encosta o ouvido ao chão, esperando que, talvez de algum modo transcendente, os espíritos do passado sejam sensíveis aos apelos de sua alma atormentada.

Espaço é espaço, vida é vida, em toda parte é igual. Mas quanto a mim, sustentado pelo esforço de outros, sem vícios civilizados com que preencher meu lazer, eu *mimo* [*pamper*] a minha melancolia e tento encontrar no vazio do deserto uma *pungência* [*poignancy*] histórica especial. Fútil, inútil, desorientado! Que bom que ninguém pode me ver! (*EB*, p. 26-27, meus grifos)

No trecho acima, o desejo de transcendência não se realiza; ao contrário, o que se observa, na fala do magistrado, é a possibilidade irônica de que seu esforço não passe de uma tentativa de “mimar” sua melancolia, de apresentar-se como aquele que “em meio a objetos se entrega a devaneios” (Cordeiro, 1992, p. 64) e, como resultado, “sofre e se sente culpado,

impotente, em função de uma apaixonada identificação com a humanidade e com a luta dos homens para resgatarem as energias libertárias soterradas no passado deles” (Konder, 1988, p. 118). Desta forma, o que lhe é revelado, no vazio do deserto, não uma “pungência histórica especial”, mas somente o ridículo da cena.

O modo alegórico, sem dúvida, permite a Coetzee reutilizar (e, novamente, desconstruir⁷⁴), com particular destreza, os discursos dominantes e naturalizados, incorporando-os a seu próprio projeto ficcional, embaralhando-os com estratégias de deslocamento (que época? Que espaço? Que voz?) alegóricas para, assim, desativar o potencial ideológico autoritário inerente a eles sem cair no relativismo inconseqüente ou repetir os excessos auto-reflexivos presentes nos romances anteriores. Como a figura do caranguejo ermitão, em *In the Heart of the Country*, sempre a buscar uma nova concha, ou talvez como a personagem Crusoe, de seu livro *Foe* (1986), o naufrago que se utiliza dos restos de uma civilização fracassada, em *Barbarians*, Coetzee faz a opção pelo alegório como instrumento de organização da experiência. Entretanto, até esta não escapa à reflexão dos pensamentos-duplos e, desta forma, vê-se ela própria desarmada no momento de uma possível estabilização interpretativa.

Outro exemplo dessa atitude cuidadosa do texto encontra-se no discurso do magistrado que, ao cair em desgraça após seu retorno do encontro com os bárbaros, não se vitimiza, apesar das humilhações, dos castigos corporais, incluindo espancamento público e um quase enforcamento. A tentação talvez velada de ser “único homem justo”, conforme insinua o Cel. Joll, parece ter sido incorporada ao exame interior do magistrado, e este acaba por reconhecer não haver “nada de enobrecedor em [seu] sofrimento” (*EB*, p. 153). Além

⁷⁴ Espero não estar utilizando o termo “desconstrução” de uma forma descuidada; minha intenção está relacionada ao caráter processual (e não metodológico) do verbo “desconstruir”. Longe do caráter de “destruição”, o intento desse, no sentido derrideano, vincula-se *grosso modo* à noção de desestabilização de significados cristalizados, à atenção ao jogo de significantes para desvelar perspectivas sufocadas pelo império da razão autoritária.

disso, a experiência da dor não se traduz em algo edificante nem em caminho para se atingir alguma forma de iluminação espiritual. O que percebe o magistrado, ao invés, em seu sofrimento, é “a sujeição às mais rudimentares necessidades do corpo: beber, aliviar-me, encontrar a postura em que doa menos” (*EB*, p. 153).

3. Um realismo reconstituído: atravessar até o outro lado

Karl Marx afirma que, para desfazer-se a alienação de classe, é preciso ir, não em torno dela, “mas atravessá-la por completo, até o outro lado” (citado em Eagleton, 1990, p. 23). Walter Benjamin oferece-nos, por sua vez, algo parecido, ou seja, a “representação de uma idéia não pode de maneira alguma ser vista como bem-sucedida, enquanto o ciclo dos extremos nela possíveis não for virtualmente percorrido” (1984, p. 69-70). Assim, no caso de *Barbarians*, pode-se dizer que a melancolia inicialmente experimentada pelo magistrado não se prolonga até o final do romance: ela é incorporada ao caráter reflexivo da prosa como se a personagem atravessasse uma série de circunstâncias, chegando a um outro estado, sem muitas certezas ou expectativas, sem grandes esquemas interpretativos, à espera de algo que se mostra, acima de tudo, um mistério.

Um outro tipo de travessia foi efetuado por Coetzee: a das convenções do romance e de seus extremos: da tentativa metaficcional de explodir o significado presente em *Dusklands* e *In the Heart* até uma contenção da forma em *Barbarians*; da paródia do discurso historiográfico até a mimetização não irônica de seus procedimentos, chegando-se a uma outra coisa, um outro jogo da escrita, muitas vezes esquivo às investidas interpretativas da crítica. Vem-me à mente, no entanto, alguns questionamentos: o que teria provocado o movimento de uma prosa radicalmente ensimesmada para uma linguagem quase natural, sem visíveis quebras de contrato entre o leitor e o texto? Que limite se cruzou para que não fosse mais preciso expor a linguagem em seus artificios miméticos? Que domínio se abriu ao

pensamento de Coetzee para que as convenções metaficcionalis sofressem uma supressão, conservação e elevação, enfim, um *aufhebung* no sentido hegeliano do termo? Para tentar responder a essas questões, retomo aqui a idéia de “realismo reconstituído”, de Rita Barnard, citada anteriormente, como um espaço entre a materialidade e a alegoria, entre a metáfora e a metonímia, uma ponte entre o mundo e o texto. Ao contrário do que se possa imaginar, o realismo e seu apego à referencialidade viabilizam, como se verá, um campo de experimentação surpreendente para a investigação e o rearranjo de regras por parte de Coetzee.

Com isso em mente, é bom lembrar que David Attwell considera *Barbarians* um divisor de águas e que suas “mudanças [formais] representam não uma recaída no realismo, mas sim um exorcismo de seu fantasma” (1993, p. 73). A meu ver, uma estratégia para exorcizar a pretensão de objetividade – que é a do próprio discurso histórico – residiria num jogo de luz e sombra: diferentemente de *Dusklands* e *In the Heart*, *Barbarians* não recorre, de maneira explícita, à metaficção; os efeitos anti-realistas cedem lugar a uma forma bastante transparente, com ênfase na descrição natural com uma percepção de tempo ordenada. Por outro lado, a descrição imediata da realidade configura-se, no romance, como um procedimento elusivo, em que “expectativas ingênuas de fechamento são desconfirmadas, levando a uma versão da ‘verdade’ mais complexa, senão irresoluta” (Attwell, 1993, p. 71). Mas essas opções formais em *Barbarians* seriam de fato realistas?

Coetzee observa que o realismo “baseia-se na premissa de que as idéias não possuem uma existência em separado, elas somente podem existir nas coisas” (*WR*, p. 16); as coisas, no caso, seriam alegorias de diferentes formas de pensar. Quando um escritor quer debater idéias, continua Coetzee, “é levado a inventar situações – caminhadas no campo, conversas, nas quais as personagens podem expressar idéias contrárias e, por isso, num certo sentido, as corporificam” (*WB*, p. 16). Coetzee parece ter posto em prática essa lição. A

palestra “What is Realism?”, por exemplo, foi ministrada em 1996 no Bennington College, em Vermont, EUA. No texto do autor sul-africano, a personagem Elizabeth Costello, escritora australiana de renome, uma espécie de *alter ego* de Coetzee, fez seu *debut*. Posteriormente, a sra. Costello ganhou substância em livros como *The Lives of Animals* (1999) e no homônimo *Elizabeth Costello: Eight Lessons* (2003). Curiosamente, iniciou-se com “What is Realism?” uma prática nas conferências de Coetzee: ao invés de dissertar sobre tópicos diversos, lançando mão do distanciamento do ensaio crítico ou das opiniões em primeira pessoa, o autor costuma expor suas idéias por meio de personagens que discutem o tema do colóquio no interior da própria narrativa. Por exemplo, o capítulo ou “lição”, em *A vida dos animais*, foi lido integralmente por Coetzee em 1997, na Universidade de Princeton, por ocasião do seminário “Tanner Lectures on Human Values”. Já a seção “On the Problem of Evil” (Sobre o problema do mal), do livro de 2003, foi apresentado em 2002, em Amsterdã, na Universiteit van Tilburg, por ocasião do congresso “The Quest of Life-Part II: Evil”, que contou com a participação de autores como Mario Vargas Llosa e Daniel Goldhagen. Lá Coetzee leu para os presentes uma narrativa em que Costello é convidada a falar, na mesma cidade, num colóquio de mesmo tema. Há, sem dúvida, um jogo de espelhamento em que realidade e ficção se refletem e adquirem um grau de indistinção. Vê-se, portanto, que o emprego do realismo vai muito além das técnicas: Coetzee parece querer resgatar (e se apropriar) certo espírito subversivo, presente em autores como Daniel Defoe em *Robinson Crusoe*, ao borrar os limites entre a palavra e a coisa. Aliás, esta é a percepção de Peter Knox-Shaw ao comentar acerca de *Dusklands*: “Talvez nunca, desde Defoe, a ficção pôs em si a armadura dissimulada [*specious*] do documento” (1996, p. 114).

É sugestivo que em “What is Realism?” a técnica de Defoe seja dada como exemplo da concepção de realismo discutida por Coetzee. Segundo este, o escritor realista busca

“[fornecer] os detalhes, [deixar] os significados emergirem por si mesmos”, um procedimento, segundo Coetzee, iniciado por Defoe. Acerca disso, declara Coetzee:

Robinson Crusóé, lançado à praia, olha ao redor à procura de seus companheiros. Mas não vê ninguém. “Nunca os encontrei depois, ou qualquer sinal deles”, diz Robinson, “exceto três chapéus, um gorro e dois sapatos que não formavam par”. Sapatos que não formavam par: com isso, os sapatos deixam de ser peça de vestuário e se tornam provas de morte, arrancados dos pés dos que estavam se afogando no mar revolto. Não há palavras grandiosas, nem luto ou desespero, apenas chapéus, gorros e sapatos. (*WR*, p. 13)

Entre os escombros do naufrágio que se assomam à praia, sapatos, chapéus, gorros tornam-se alegorias de outras coisas: restos da civilização que ficou para trás, sinais de morte, evidências da solidão do presente. Entre as ruínas, significações emergem que propiciam muitas visões, inclusive um olhar enlutado. Baseando-nos na discussão sobre ruínas e alegoria, uma outra indagação toma corpo: se, como afirma Rita Barnard, o realismo “reconstituído” de Coetzee procura restabelecer uma ponte entre o mundo e o texto, haveria alguma coisa na realidade sensível, alguma “âncora” que tivesse a capacidade de atrair o texto à significação? Teresa Dovey, em sua análise de *Barbarians*, talvez nos ofereça algumas pistas. Segundo ela, nesse romance existe

o modelo de alegoria não somente como ruínas, ou seja, os sinais [*signs*] da história humana na natureza, mas também como ‘a transfiguração do corpo humano em significado por meio de suas características fisionômicas, as personagens inscritas em suas feições’; em terceiro lugar, ‘a transfiguração da matéria em signos [*signs*] através do ato da escrita’” (1996, p. 146).

Dentre outros aspectos abordados sobre as obras até aqui analisadas, pode-se perceber que o corpo mostra-se elemento inescapável às tentativas de autocriação do sujeito, principalmente na relação desigual que este estabelece com a alteridade. Uma mentalidade distorcida, fruto de uma alma enferma, não pode reconhecer o outro como potencial de uma narrativa produtora de significação. Em outras palavras, o outro se constitui um *ente*, mas

jamais se transforma num *ser*. Viu-se, por outro lado, que o ente se constitui corpo e sua presença só pode ser confirmada pelo sujeito pelas sondas (*probes*) da violência. É assim com Eugene Dawn e suas fotos dos prisioneiros de guerra; do mesmo modo, com Jacobus Coetzee e os seus hotentotes; Magda de maneira semelhante é a um tempo vítima (do estupro por Hendrik) e agressora (com o assassinato do pai). O corpo reduzido a uma espécie de *tabula rasa* converte-se em *signo* – “transfiguração da matéria” como assinala Dovey – por meio da escrita. Os rostos dos vietnamitas, os orifícios no corpo de Magda, o olho de Jacobus Coetzee, as marcas na pele da garota bárbara, tudo isso nos remete à técnica de Defoe com seus “sapatos e gorros”, índices da tragédia do naufrago. O corpo em sofrimento, como alegoria, torna-se âncora da realidade e, por isso, se oferece como resistência à textualização infinita. Coetzee parece validar essa opinião:

Pensando bem, na minha própria ficção, vejo se elevar um padrão simples (simplório?) [*I see a simple (simple-minded?) standard erected*]. O critério é o corpo. Além de qualquer coisa, o corpo não é “aquilo que não é”, e a prova de que ele *é* está na dor que sente. O corpo e sua dor se tornam um contraponto às provações infundáveis da dúvida. [...] Deixe-me novamente não ser ambíguo: não é que alguém *concede* autoridade ao corpo em sofrimento: o corpo que sofre *se apodera* dessa autoridade: isso é o seu poder. Em outras palavras: seu poder é inegável. (*DP*, p. 248, grifos do autor)

A dor, em sua particular e única experiência, *é*. E a prova de sua ontologia perversa é sua resistência à apropriação pela linguagem; isso contribui para travar o processo de regressão infinita da dúvida: esse é seu poder. Um filósofo uma vez afirmou que fazer arte depois de Auschwitz não era mais possível, mas continua-se a pintar, esculpir e escrever; continua-se enfim a usar a realidade para transcender a própria realidade. A dor é isso: é o que nos prende às coisas e nos força a buscar palavras, a imaginar o indizível. Isso não se relaciona, no entanto, a uma representação “gráfica” do corpo em sofrimento. Qualquer romance comercial de horror ou suspense, nessa linha, não adquire uma autoridade somente por mostrar membros decepados, carne exposta e sangue em profusão, numa caricatura

grotesca e banal. Estes podem ter um efeito contrário: serem bem risíveis. Resta ao escritor (e aqui tenho em mente Coetzee) buscar um tipo de abordagem que se esforce para imaginar esse “inimaginável”, ou seja, elaborar uma alternativa de jogo ficcional que consiga aproximar-se dessa experiência de limites sem, no entanto, deixar-se implodir por ela. E isso é um ato de cuidado, isso é um *relēgō*.

4. A alegoria suprema: o corpo e a tortura

Muitos trabalhos sobre *Barbarians* enfocam a questão da tortura, evidente à época do lançamento do romance. Os casos de mortes de ativistas negros estampados nos jornais contribuíram para chamar a atenção internacional para o apartheid, tornando indefensável a posição do regime branco perante a opinião pública. Como já se demonstrou, *Barbarians* possibilita (e valida), por meio da alegoria, também essa abordagem: a de ser uma obra contra a tortura. Por outro lado, também é notória a falta de correspondências claras com a realidade política e econômica da África do Sul dos anos 1980, o que dá ao livro um caráter aistórico. Como consequência, *Barbarians* enfrentou acusações de diversas naturezas, como a de seu caráter oblíquo ter o intuito somente de evitar problemas com a censura, coisa que o próprio Coetzee critica em *Giving Offense*, já que tal atitude faria do censor uma espécie de “leitor intrusivo, um leitor que se intromete à força nos procedimentos da escrita” (*GO*, p. 38) ou, como bem assinalou um resenhista desse livro de Coetzee: a censura é “a grande ferramenta de marketing dos medíocres” (Barber, 1996, p. 23). Mesmo assim, Teresa Dovey subscreve, de certo modo, essa tese ao afirmar que a escolha do modo alegórico estaria relacionada à decisão do autor de burlar os censores (1988, p. 213). Dominic Head também afirma algo parecido:

Uma situação de extrema opressão política e econômica como na África do Sul – onde mesmo visões, se elas são específicas, parecem impor uma história – uma alegoria indeterminada e aistórica pode ser

uma oferta mais aceitável, que, por isso, talvez seja mesmo politicamente mais eficaz. (1997, p. 75)

São curiosas essas opiniões, já que Coetzee é bem claro quanto ao escritor que se deixa influenciar pelos olhos do censor. Certamente, Coetzee não se furta à representação do que se pode encontrar na câmara de tortura – o que lhe poderia diminuir a dimensão política e psicológica – nem procura uma representação detalhada, o que viria a banalizar a tortura. Coetzee parece estar consciente de que, num estado de exceção, sempre o escritor corre o risco de se tornar vítima daquilo que deseja revelar e combater. Em relação a isso, no caso específico da literatura sul-africana, Coetzee chegar a afirmar:

A câmara escura, proibida, está na origem da fantasia [desse] romance *per se*; ao criar uma obscenidade, ao envolvê-la em mistério, o Estado de maneira involuntária cria as pré-condições para que o romance possa dar início ao seu trabalho de representação. [...] O verdadeiro desafio é: como não jogar o jogo de acordo com as regras do Estado, como estabelecer sua própria autoridade, como imaginar a tortura e a morte em seus próprios termos. (DP, p. 364).

É inegável o fascínio que o tema da tortura pode exercer, não somente por servir de alegoria à opressão, mas também por encobrir algo mais inconfessável: a atração pela experiência de se ultrapassar limites. Se o que ocorre entre o torturador e sua vítima trata-se de uma interação das mais íntimas e extremas, aproxima-se aqui da pornografia e isso não estaria longe da sensação de “corrente elétrica” de que fala Eugene Dawn ao buscar inspiração nas fotografias de atrocidades no Vietnã (DL, p. 13). Como um espaço de intencionalidades e desejos obscuros; segundo Coetzee, o “quarto de tortura se torna, assim, igual aos aposentos da fantasia do pornógrafo, onde, isolado de restrições morais e físicas, um ser humano se encontra livre para levar sua imaginação aos limites na degradação do corpo de outrem” (DP, p. 363). No âmbito da ficção, a busca de um meio para representar corpos degradados, membros amputados, línguas arrancadas, pele queimada, junto a excrementos e

gritos lancinantes de dor não funcionaria de modo semelhante à imaginação daquele que executa, na realidade, essas torpezas no corpo de suas vítimas?

Dominic Head aponta em *Barbarians* as afinidades entre o magistrado a importunar a garota com perguntas e os torturadores a sondarem seu corpo com tenazes e ferros em brasa (1997, p. 78-79). Não é à toa que Coetzee faz o juiz, em determinado momento, comparar-se a eles – “A distância entre mim e seus torturadores, eu percebo, é desprezível” (*WB*, p. 27) – pois a atração pelas marcas no corpo da garota certamente exerce um fascínio: “Tem estado cada vez mais claro para mim que, até que as marcas no corpo da garota sejam decifradas e compreendidas, eu não posso deixá-la ir” (*WB*, p. 31). Além disso, essa obsessão pela tortura infligida à moça possui contornos violentos, fazendo o magistrado se referir às constantes perguntas como seu “fórceps maiêutico” (*WB*, p. 41).

O corpo da garota, ao se constituir tão indecifrável quanto as tiras de madeira, transforma-se em um signo etéreo, difuso, sem abertura para a penetração investigativa do magistrado; ou seja, ele é o próprio enigma. As marcas no corpo, desta forma, convertem-se em ruínas, resquícios de um passado que se perdeu, por meio das quais ele se esforça, sem sucesso, para elaborar uma narrativa e, com isso, ter acesso à história da garota. Mas, como ela se faz arredia, impenetrável, só lhe resta a frustração do silêncio ou a infinitude da dúvida. Em contraste, o corpo da garota da estalagem é usufruído pelo magistrado sem reservas; chama-a de “minha pequena mulher-pássaro” (*WB*, p. 59), pronta para satisfazer seus clientes com uma fantasia de entrega amorosa. O magistrado, porém, não se engana e sabe que “é tudo representação”, “mas nesse caso a diferença é que ela acredita no papel que representa” (*WB*, p. 64).

O corpo da garota da estalagem seria, portanto, objeto de prazer e dominação. O magistrado deseja mulheres que desempenhem um determinado papel. A moça em questão é jovem, bela e esguia e, portanto, adéqüa-se à sua fantasia de posse, submissão e dependência;

daí o apelido de “mulher-pássaro”. Com ela, o magistrado encontra-se no domínio do conhecido, podendo alcançar o prazer físico sem o conseqüente auto-exame. No caso da garota bárbara, o magistrado não sabe em que terreno pisa; tem um misto de atração e repulsa: atração pelo desconhecido não captado pela linguagem; repulsa por ela não corresponder a seus estereótipos de beleza e solicitude. Os dois corpos, portanto, se dão a leituras por parte do magistrado, mas a garota bárbara se apresenta como “um texto que, parece, deve ser abordado de uma maneira apropriada” (Head, 1997, p. 85).

David Attwell estabelece entre as duas mulheres uma analogia com as definições de Roland Barthes para texto legível e texto escrevível (Attwell, 1993, p. 79). Em seu livro *S/Z*, Barthes define um texto legível como aquele apropriado, sem grandes empecilhos, pelo olhar penetrante do leitor. O texto escrevível, ao contrário, se caracteriza por uma resistência ao leitor (Barthes, 1974, p. 4). O corpo da garota bárbara, portanto, poderia se enquadrar nessa última definição, sendo esta uma explicação razoável para sua presença enigmática. Como resultado, ele, por sua resistência, seu corpo desarticula os esforços do magistrado em incorporá-la a um discurso. No entanto, essa afinidade entre o magistrado e os torturadores acaba por provocar naquele um despertar ético importante “para sua jornada de autodescobrimento” (Head, 1997, p. 74). Dominic Head aponta isso como o fator responsável pela diferença estrutural entre *Barbarians* e os romances anteriores de Coetzee: o despertar ético do magistrado não estava ao alcance de Magda, menos ainda era possível a Eugene Dawn ou a Jacobus Coetzee (1997, p. 74).

5. A barbárie interior

Sobre a construção do corpo como alegoria por meio da revelação de uma de uma subjetividade enferma, vale discutir um artigo de Coetzee, intitulado “Isaac Newton and the

Ideal of Transparent Scientific Language” (Isaac Newton e o ideal de uma linguagem científica transparente) (*DP*, p. 181-194), escrito em 1982, o autor sul-africano discute, dentre outras coisas, a noção de evolução lingüística em que as línguas passariam de um estágio altamente flexionado, com casos, desinências temporais e de número, flexões de gênero etc, para um nível analítico, mais próximo à linguagem matemática. Para uma linguagem científica em busca de verdades inquestionáveis, quanto maior o nível analítico de uma língua, menor o risco de ambigüidade. A pertinência do texto, pois, tem a ver com o imperialismo lingüístico, ou seja, a tendência das línguas ocidentais de, na busca da imparcialidade do espírito matemático, observar o outro como um objeto a partir de parâmetros conceituais preestabelecidos.

Em *Barbarians*, Joll afirma reconhecer o “tom” específico quando, pressionando o prisioneiro, este se rende à dor e revela a “verdade”. Ler a verdade aqui está longe do trabalho da imaginação em estabelecer vínculos, intuir ligações, deixar os significantes emergirem num sentido. Ler a verdade, nesse caso, relaciona-se a uma caricatura perversa postulada por um sujeito ensimesmado, que não reconhece no outro um *ser*, mas um corpo, uma “vida nua”, a *zoé*, no sentido proposto por Giorgio Agamben em seu *Homo sacer*, essa vida destituída de todos os direitos políticos, encerrada apenas ao domínio biológico (2007a, p. 10-11). No final das contas, não seria bem a verdade, a *verita veritá*, do que o torturador estaria atrás, pois qualquer coisa que sua vítima disser, não importa o grau de sofrimento físico por ela experimentado, não terá validade: o torturador persegue, na realidade, um estágio de fragilidade total em que a alma do torturado se despedace e ele assumo o controle. Foucault, em *Vigiar e punir*, afirma ser o intento da tortura chegar à alma do torturado, “o último vestígio de individualidade no qual a resistência se acha encoberta” (citado em Attwell, 1993, p. 79). É através da dor, do sofrimento indizível, que se procura quebrar a alma do indivíduo, a sua construção psíquica da subjetividade. O próprio magistrado, após ter sido feito

prisioneiro e experimentado a tortura, usa uma linguagem similar à de Foucault: “Ele [Mendel] lida com minha alma: todos os dias ele desdobra minha carne e expõe minha alma ao sol” (*WB*, p. 118).

Tendo isso em mente, é possível notar como Coetzee, por meio das personagens do Cel. Joll e de seu assistente Mendel, por exemplo, desestabiliza a díade civilizado/bárbaro, fazendo com que esses papéis se invertam: a tortura metódica infligida ao corpo se mostra uma alegoria de uma razão não somente louca, mas em si mesmo *bárbara*. No entanto, para prosseguir em meu raciocínio, convém esclarecer que o termo *bárbaro*, de acordo com Jean-François Mattéi em seu livro *A barbárie interior: ensaio sobre o i-mundo moderno*, não é em si transparente. Segundo o autor, ele se origina em Homero quando este se reporta, na *Ilíada*, aos Cários, a um dos povos que compunha o exército troiano. A palavra, ao contrário do que se espera, não denotava uma inferioridade racial, mas um falar rude, um balbuciar deselegante de sílabas (Mattei, 2001, p. 77), não se aplicando aos demais exércitos que os gregos combatiam. Posteriormente, *bárbaro* designará aqueles fora dos limites do Império Romano, povos sem lei e cultura, a quem caberia a Roma subjugar e, por vezes, destruir. “É portanto a Roma, não à Grécia, que devemos o endurecimento da clivagem entre civilização e barbárie, que se tornará um estereótipo antropológico importante na história da Europa” (2001, p. 111). É sob esse prisma que o Ocidente enxergará a si próprio em oposição a outros povos com quem entrará em contato, mesmo quando usa de extrema barbárie para impor o seu conceito de civilização. Segundo Mattéi, essa face da barbárie pode ser qualificada como *feritas*, a “crueldade desumana ou raiva insensata: *demens, vecors, rabies e furor*” (p. 113).

Existiria, porém, uma outra barbárie que chafurda em seu próprio vazio e abre espaço para a *feritas* dos Jolls, Mendels e de outros sádicos e incapacitados morais vomitados pela história. Essa barbárie se originaria de uma aberração mental presente na alma cindida do sujeito ocidental, que se compraz na própria vacuidade. Mattéi vai denominá-la de *vanitas*

(também “vacuidade” em latim), esse caráter “dissimulado e do qual o individualismo e o relativismo são a melhor e a pior ilustração” (Mattei, 2001, p. 65). É “o mundo oco das aparências, da ilusão e da inconsistência, próprio de uma vida sem firmeza, *mollis*, e sem energia, *iners*” (2001, p. 113); é o “Eu que penetra o Eu, incansavelmente, na dilaceração indecifrável da sua própria vacuidade” (p. 249). “Privado de toda luz exterior”, continua Mattéi, esse sujeito “permanece submetido aos reflexos especulares do humano e do bárbaro, cada um deles aprisionando o outro na imagem invertida de si mesmo, sem jamais escapar ao inferno de seu encarceramento” (p. 61). É disso que o magistrado procura escapar, desse relativismo que a tudo nivela e que torna inútil qualquer iniciativa de se articular uma visão moral. Contra essa *vanitas* do pensamento ensimesmado, levanta-se o magistrado:

Balanço a cabeça numa fúria de incredulidade. Não! Não! Não!, grito para mim mesmo. Sou eu que estou seduzindo a mim mesmo, por vaidade, com esses sentidos e correspondências. Que depravação é essa que rasteja para cima de mim? Procuo segredos e respostas, por mais bizarros, como uma velha que lê nas folhas de chá. Não há nada que me ligue aos torturadores, pessoas que ficam sentadas esperando como besouros em porões escuros. Como posso acreditar que uma cama seja qualquer coisa além de uma cama, um corpo de mulher qualquer coisa além de um local de alegria? Tenho de afirmar minha distância do coronel Joll! Não vou sofrer pelos crimes dele! (EB, p. 62).

É bom ressaltar que, em *Barbarians*, com a dinâmica dos pensamentos-duplos, Coetzee escapa à tentação de retratar os torturadores como demônios insensíveis, alheios, em essência, a qualquer sentido de humanidade, prontos que estão para perpetrar toda a sorte de sofrimento e brutalidade com ausência de culpa. Estes seriam a encarnação do mal, no sentido que Hannah Arendt examina em seu *Eichmann em Jerusalém*; aquele mal, como nos informa Coetzee, que “não possui qualquer consciência, qualquer imaginação e provavelmente qualquer sonho, que se alimenta e dorme bem e está em paz consigo mesmo” (DP, p. 96). Há em *Barbarians*, ao contrário, um exame moral em questão e, por isso, mesmo em torturadores frios como Mendel, observam-se lampejos de uma vida interior, apesar de não se ter, no

livro, acesso a um discurso consubstanciando um ponto de vista diferente. No episódio em que o subordinado de Joll se vê confrontado pelo Magistrado, observa-se uma explosão de violência física e verbal, o que demonstra algum tipo de sensibilidade às palavras do juiz.

Há uma coisa que gostaria de saber. Olho bem no rosto de Mandel, em seus *olhos límpidos, janelas de sua alma; para a boca pela qual o espírito se expressa*. “O Senhor tem um minuto?” lhe pergunto. [...] “Não sou mais um jovem e qualquer futuro que pudesse ter tido neste lugar está em ruínas”. [...] “Já experimentei uma morte, naquela árvore, só que o senhor resolveu me salvar. Então, há uma coisa que gostaria de saber antes de ir embora. Se já não é muito tarde, com os bárbaros aos portões”. Sinto o mais leve sorriso de troça se formar nos meus lábios; não posso evitar. [...] “Como é possível para o senhor comer depois, depois de ter ... lidado com as pessoas? Essa é uma pergunta que sempre me fiz sobre os carrascos ou gente do tipo” [...] “O senhor acha fácil engolir depois a comida? Imaginei se não dá vontade de lavar as mãos. *Mas uma ação banal assim não seria o bastante, seria necessária a intervenção de um padre, uma cerimônia de purificação, o senhor não acha? Algum tipo de expiação da alma também* – [...] De outra forma, como alguém conseguiria retornar à vida cotidiana – se sentar à mesa, por exemplo, e repartir o pão com a família ou com amigos?” [...]

“Eu só estou tentando entender. Tentando entender essa zona onde o senhor habita. *Tentando imaginar como o senhor respira, se alimenta e vive dia após dia. Mas não consigo!* Isso é o que me atormenta! Se eu fosse ele, digo a mim mesmo, sentiria minhas mãos tão sujas que isso me sufocaria”.

Livrou-se de mim à força e me acertou tão forte no peito que fiquei sem fôlego e cambaleei para trás. “Seu filho da puta!”, gritou. “Porra de velho maluco! Suma daqui! Vá morrer em algum lugar!” (*WB*, p.125-26, grifos meus).

6. Imaginando a tortura em outros termos

Sem poder compreender a mentalidade de pessoas como Mendel e, assim, elaborar uma narrativa política sobre a natureza do poder ou, talvez, psicanalítica (o trauma, o inconsciente) para explicar a barbárie de seus atos, o magistrado apela para o registro religioso, referindo-se, por exemplo, aos olhos de Mendel como o “espelho da alma”. Estranhamente o magistrado não o ameaça com a punição da lei, talvez mais adequada a

quem as aplicava. A violação perpetrada por torturadores sádicos como os de *Barbarians*. Joll, percebe-se na citação, parece extrapolar o domínio legal, posto o magistrado não se referir a ela como um crime, mas como algo próximo a *poluição*, no sentido do verbo latino *polluo*, ou sujar, emporcalhar, violar, contaminar, fazendo com que apenas ações no âmbito religioso tornariam possível o retorno dessas pessoas ao convívio humano. Por seus atos hediondos, os torturadores se tornam, aos olhos do magistrado, indivíduos impuros, malditos; por isso o magistrado se pergunta se não haveria algum ritual em que o aprendiz de torturador seria chamado a “torcer as tenazes ou apertar o parafuso ou o que quer que eles façam” (*WB*, p.12) e, assim, passando a habitar um terreno impuro; ou ainda, se existiria alguma cerimônia de purificação conduzida “através de portas fechadas” que expiasse a *poluição* de seus atos.

Essa relação entre a tortura e o domínio religioso não é nova; na verdade já se observa em outro autor: Franz Kafka. A conexão perceptível com *Barbarians* é “A colônia penal”, que, de acordo com David Attwell, constitui um precedente literário para o romance de Coetzee (1993, p. 83). No conto, numa ilha-presídio, os condenados à morte têm sua pena ministrada por uma máquina que inscreve na carne do prisioneiro o motivo de sua execução. Crê-se que, numa sessão de 12 horas, enquanto o condenado é flagelado pela máquina, haja um momento de iluminação em que a vítima, instada pela dor, reconhecerá por que é julgada. No entanto, o uso do instrumento está sendo criticado pelo novo administrador da colônia, que deseja sua desativação. O oficial encarregado das execuções discorda, mas, não conseguindo convencer ninguém da eficiência método, toma o lugar de um condenado que está prestes a ser executado. A máquina, porém, por falta de manutenção adequada, apresenta problemas e a inscrição “seja justo”, idealizada pelo próprio oficial, e a ser gravada na sua pele, não é feita e este é morto sem que haja o esperado momento de iluminação.

Kafka constrói uma narrativa hiperreal e controversa, mas que parece estruturar-se como uma alegoria acerca das tensões entre a lei divina e a existência humana. Contudo,

pode-se dizer que o olhar cético é persistente: por exemplo, a morte oficial poderia ser uma analogia à crucificação, mas não é acompanhada de qualquer noção de redenção. Não há como negar que *Barbarians* também seja perpassado por um ceticismo profundo, em que momentos de uma possível iluminação espiritual são postergados ou simplesmente frustrados. Como o conto de Kafka, essa atitude transforma a narrativa de *Barbarians* em algo misterioso. Por isso, quem espera uma alegoria da tortura sob um viés político – o discurso do poder – ou psicológico – o estilhaçamento da *psiqué* ante a dor – tem a impressão de que, por meio dessa estratégia, a narrativa cruza uma fronteira além da qual se adentra no domínio religioso.

É possível notar, portanto, que a tortura, nesse âmbito, passa a ser mostrada sob a ótica da contaminação não somente da vítima cujo corpo é violado, mas da alma do torturador, que cruza um *limen* (“limiar” em latim) proibido, tornando-se, desta forma, *sacer*, ou seja, algo amaldiçoado, “maldito, oferecido (em voto) aos deuses, [...] execrável, abominável, infame” (Ferreira, 1987, p. 1028), bem como, segundo a própria etimologia da palavra, “sagrado, [...] santo, venerável, augusto, inviolável” (p. 1028), enfim, separado⁷⁵. Em *Barbarians*, o trabalho da imaginação consegue utilizar-se do pensamento religioso e da estratégia alegórica por meio de imagens associadas ao ritual, estabelecendo, com isso, uma articulação entre o sagrado e o maldito, entre o puro e impuro, entre o doente e o são, borrando, por vezes, a distinção entre esses limites.

7. O interregno e o *limen*

Outro ponto a ser tratado em *Barbarians* teria a ver com a noção de tempo. Há certamente um questionamento, ou melhor, uma ligação da história com a cronologia imposta

⁷⁵ Ver, por exemplo, a discussão das acepções da palavra *sacer* no capítulo “Ritual Uncleaness” do livro *Purity and Danger: an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* da antropóloga britânica Mary Douglas.

pelo Império, em sua linearidade, sua teleologia de começo e de fim. É do Império a visão de uma origem, com um posterior progresso e final, quer este seja paradisíaco ou apocalíptico.

Como observa o magistrado,

O Império localizou sua existência não no tempo recorrente do ciclo das estações, que passa sereno, mas no tempo recortado de ascensão e queda, de começo e fim, de catástrofe. O Império se condena a viver na história e conspira contra a história. Só uma idéia preocupa a mente obtusa do Império: como não terminar, como não morrer, como prolongar a sua era. (*EP*, p. 176)

O índice alegórico, por sua vez, recusa o tempo tirânico do Império; por isso o relato do magistrado se apega às estações do ano. Por exemplo, a chegada dos soldados de Joll e o rumor da ameaça dos bárbaros coincidem com o inverno, a estação de sofrimento e privação, acompanhando as ações totalitárias. Os primeiros sinais de primavera são percebidos quando o magistrado retorna ao assentamento, após sua viagem com a garota bárbara. Neste caso específico, a ironia se instala e o magistrado encontra, não um período de florescimento, mas a prisão e a privação física. Não somente a questão temporal é objeto de escrutínio, o espaço também o é: o Império impõe seus limites aos bárbaros, estabelece regras de separação, ação da qual o próprio magistrado participa, apesar de sua crença liberal nas leis e no valor da justiça. Ele é capaz de reproduzir o controle espaço-temporal imposto pelo Império ao remover, para a periferia, casebres da zona do mercado – uma prática bem comum, diga-se de passagem, do próprio apartheid.

Mas a história de *Barbarians* se encarrega de criar um espaço-tempo diferente daquele estabelecido pelo Império, uma situação de indefinição que o gerúndio do título original, ou seja, *Waiting*, designa bem, bem como o modo gramatical do presente indefinido verificado no texto. Como os romanos do poema de Cavafy, os colonos do assentamento, no final do romance, estão à espera de algo sem ter muita noção do que seja. Após a dispersão do regimento de Joll frente aos bárbaros, os soldados abandonam o forte, levando consigo o que

podem. Aos que ficam, resta-lhes a espera dos bárbaros. Todos, portanto, encontram-se num domínio espaço-temporal a que se poderia chamar de “interregno”. Na Europa moderna pré-capitalista, o interregno caracterizava “o período entre a morte de um rei ou papa e a ascensão ao trono de um sucessor. Repleto de perigos potenciais, os interregnos eram tipicamente períodos de intensa e extraordinária atividade ritualística” (Muir, 1997, p. 307). Antonio Gramsci, certamente atento aos perigos dessa situação, reportou-se aos “sintomas mórbidos” presentes no interregno, estado em que a velha ordem já morreu e a nova ainda não pode nascer (1975, p. 311), conforme também a utilização do termo por Nadine Gordimer na palestra “Living in the Interregnum” (1988, p. 261-284), ministrada em 1982 no New York Institute of the Humanities e que também faz parte da coletânea de artigos intitulada *Essential Gesture*.

No caso do assentamento, após a saída das tropas existe a possibilidade de uma nova ordem vir a ocorrer – caso os bárbaros realmente apareçam – ou o reestabelecimento da antiga ordem – caso o Império mande mais soldados ou mesmo se os bárbaros não se materializarem. No caso de *Barbarians*, a experiência do interregno, período entre a passagem de uma ordem a outra, parece ter como único sintoma visível a resignação por parte dos que não se evadiram ante o perigo da invasão: todos parecem continuar sua rotina diária, mas com a consciência de que a morte pode estar próxima. Talvez Coetzee, nesse caso, aponte para um outro tipo de interregno, não situado entre duas ordens, mas além de qualquer possibilidade binária (Wright, 2004, p. vii).

Tendo isso em mente, vale mencionar ainda alguns exemplos da intensa atividade ritualística, na Europa pré-capitalista, no período de interregno. Edward Muir cita momentos em que “súditos leais se apropriavam das ricas vestimentas de seu novo rei [e] cristãos devotos pilhavam o palácio do falecido papa” (1997, p. 21), ou seja, nesse período de transição entre a assunção de um novo soberano ou a escolha de um novo pontífice, ocorriam

rituais de passagem que testemunhavam a existência de um estado liminar, ou seja, o rei a assumir o trono é expropriado de autoridade; o papa morto tem seus pertences roubados.

Sobre esses rituais de passagem, em *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (1982) – obra também citada por Muir – o antropólogo escocês Victor Turner elabora um estudo sobre as mudanças sazonais que afetam uma sociedade, principalmente aquelas associadas a uma “crise existencial” (*life-crisis*) (1982, p. 24). Baseando-se no trabalho do antropólogo francês Arnold van Gennep e do seu *Les Rites de Passages*, Turner aborda três fases nesses rituais: a *separação*, que demarcaria de maneira clara o espaço e o tempo entre o sagrado e o profano; a *transição* que envolveria um período ou área de ambigüidade, uma espécie de limbo social; por último, a *incorporação*, em que se observaria um retorno dos sujeitos a uma nova posição, relativamente estável, na sociedade.

Turner se concentra na fase da transição e se utiliza da terminologia de Van Gennep para o que chamou de “margem” ou *limen*. Nesta fase, o antropólogo escocês observa que, nas sociedades tribais, os noviços habitam o espaço da ambigüidade e do paradoxo, em que há o “obscurecimento e a fusão das diferenças” (Turner, 1982, p.26). Os que experimentam esses rituais de passagem, deste modo estão associados a oposições ambíguas como as de “vida e morte, masculino e feminino, comida e excremento” (1982, p. 26). Têm com frequência um caráter invisível ou obscuro, “como o sol e a lua no eclipse” e são despojados de nomes e vestimentas, bem como reduzidos, muitas vezes, à condição de animais. Outros aspectos incluem “comer e não comer alimentos específicos, desatenção à aparência física, [...] os iniciantes são pressionados tanto quanto possível para a uniformidade, a invisibilidade estrutural e o anonimato” (p. 26).

Além de seu caráter simbólico, dos rituais pertinentes e da passagem de um status social para outro, a transição “é com frequência acompanhada por um movimento paralelo no espaço, um deslocamento geográfico de um lugar para o outro”, que “envolve uma longa e

ádua peregrinação” por fronteiras até se atingir o objetivo esperado, “o lugar sagrado” (p. 25). Tendo isso em mente, pode-se notar um processo semelhante em relação ao narrador de *Barbarians*. Ao atravessar o espaço árido em direção às montanhas para se encontrar com os bárbaros, o magistrado adquire, quando retorna ao forte, uma nova identidade: de representante do Império e aplicador de suas leis, passa à condição de traidor, um inimigo que, como tal, é despojado de autoridade e feito prisioneiro.

A peregrinação do magistrado pelo deserto, ainda com Turner, pode ser descrita aqui como um estado entre o profano (a fase pré-liminar) e o sagrado (a fase pós-liminar). É nele que o sujeito empreende não somente uma jornada através de um território desolador, o deserto – cenário elementar de dunas, lagos salgados extintos, árvores mortas, tempestades terríveis – mas também se forma, como o deserto em *In the Heart*, uma alegoria da própria alma humana e de sua atribulada jornada interior de confronto com o vazio. O período na prisão, “a flor negra da civilização” (*WB*, p. 79), vale lembrar, não concede ao magistrado uma missão heróica: “Como posso me considerar uma vítima da perseguição quando os meus sofrimentos são tão pequenos” (*WB*, p. 85) – ainda que ele sofra a constante “pressão do apetite e das funções corporais [...] na penúria de ser somente um corpo que se sente doente e quer ficar bom” (*WB*, p. 87). Apesar disso, o magistrado não escapa à dimensão da dor e da humilhação pública. Após ter sido pendurado pelos braços com as mãos amarradas às costas, perde, por uma semana, o uso desses membros e, “como um cão”, transforma-se numa “criatura nojenta que [...] lambe seu alimento das pedras do piso” (*WB*, p. 124). Observa-se também, nesse momento, o cancelamento das diferenças e o limbo social, já que, a partir de sua falsa execução, o magistrado passa a usar trajes de mulher e, assim, vagar pelo forte, vivendo da caridade das pessoas, mesmo das mais excluídas como o povo pescador nos arredores do forte:

Posso sempre perambular até o acampamento dos pescadores e ajudá-los a limpar os peixes. Aprendi algumas palavras em sua língua; sou recebido sem desconfiança; eles entendem o que é ser indigente; eles dividem sua comida comigo. (*WB*, p. 130)

Além disso, o magistrado, antes uma figura de autoridade, torna-se uma espécie de “santo louco” na tradição dos *yurodivi*⁷⁶, afrontando os poderosos com seu comportamento e perguntas indiscretas. O estado liminar o libera das obrigações com o sistema. Reconhece isso, com alegria, quando da sua prisão: “Eu me pus na oposição, o elo foi quebrado, sou um homem livre” (*WB*, p. 78). De qualquer maneira, a comunidade da qual o magistrado se vê alijado dá sinais de conflitos internos. Em consequência, depois da partida das tropas para o confronto final com os bárbaros e, no forte, mesmo com a presença da Guarda Civil, sob o comando de Mendel, “a ordem da sociedade parece ter ficado de cabeça para baixo” (Turner, 1982, p. 27). “Ocorreram incidentes em que soldados entraram em lojas, pegaram o que queriam e saíram sem pagar. De que adianta o dono da loja dar alarme quando os criminosos e a Guarda Civil são as mesmas pessoas?” (*EP*, p. 164).

8. *Kenosis*

Por isso, para Coetzee, como escritor pós-colonial, é preciso não apenas imaginar um sentido em meio às ruínas da cultura do Ocidente, de seu projeto expansionista e das idéias que lhe serviram de apoio, mas agir em mão dupla, ou seja, efetuando o *esvaziamento* dos discursos resultantes dessa visão de mundo e, ao mesmo tempo, jogando de maneira aleatória com esses restos em busca do entendimento. Com isso não quero dizer que o

⁷⁶ Na Rússia, conhecida é a história do mais famoso deles: São Basílio. Durante o reinado do Czar Ivan, o terrível – cujo olhar de reprovção, para muitos, significava uma sentença de morte – afrontou-o o santo oferecendo-lhe um pedaço de carne num período de jejum. “Por que se abster de carne quando tu matas homens?”, disse-lhe Basílio. O supersticioso Ivan, temendo algum castigo dos céus, poupou a vida do santo, não permitindo também que ninguém lhe encostasse um dedo.
Disponível em: http://ourworld.compuserve.com/homepages/jim_forest/fools.htm.

conceito de alegoria, no caso de *Barbarians*, serviria para abarcar toda a complexidade e possibilidades interpretativas do texto. Deve-se estar atento ao perigo de se relacionar o enigmático ao mágico como se o alegórico, sem remeter a origem ou a uma significação, possuísse propriedades divinas. A compreensão de que falo se constitui apenas como uma promessa: com Coetzee, o entendimento das coisas, na verdade, consegue divisar apenas sombras nas paredes de uma caverna sobre as quais constrói suas representações (*DP*, p. 341).

Gostaria de postular um outro conceito, a meu ver apropriado para descrever o esvaziamento acima mencionado dos discursos: *kenosis*. É importante dizer que este tem uma herança cristã cuja origem remete à Epístola de São Paulo aos Filipenses (2: 6-8). O termo se constitui uma das noções-chave do complexo relacionamento entre Deus e a humanidade, entre transcendência e imanência, entre o sagrado e o profano, entre o Outro e o eu. *Kenosis* se reporta, enfim, ao relacionamento enigmático (e contraditório) que se chama de religião, novamente no sentido de *relēgō*, de ter cuidado, de “reler”, observar a existência relacional entre esses domínios separados. Na referida passagem bíblica se encontra: “pois ele [o Cristo], subsistindo em forma de Deus, não julgou como usurpação o ser igual a Deus; antes, a si mesmo se *esvaziou* (*ekénose*), assumindo a forma de servo, tornando-se em semelhança de homens, a si mesmo se humilhou” (meu grifo).

Na perspectiva de Deus se ter feito homem através do Cristo, ou seja, ter-se esvaziado da sua própria divindade, a *kenosis* pode traduzir também a acepção de religião o *religare*⁷⁷ latino, ou seja, o reatamento dos laços entre o altíssimo e o homem. Com isso em mente, no artigo “Econokenosis: Three Meanings of Kenosis in ‘Post-modern’ Thought On Derrida,

⁷⁷ No livro “A Cidade de Deus” Santo Agostinho propõe uma outra etimologia para *religio* ao afirmar que esta deriva-se de *religere*, “reeleger”. Através da religião a humanidade reelegia de novo a Deus, do qual se tinha separado. Mais tarde, na obra *De vera religione* Agostinho retoma a interpretação de Lactâncio, que via em *religio* uma relação com “religar”. (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Religi%C3%A3o#Etimologia>)

with references to Vattimo and Barth” (Econokenosis: três significados de Kenosis no pensamento pós-moderno acerca de Derrida, com referências a Vattimo e Barth), de Laurens ten Kate, a *kenosis* é mostrada inicialmente como algo otimista, invocando uma idéia de solidariedade e de convergência. Para o professor holandês, o filósofo esloveno Slavoj Zizek, por exemplo, compartilharia desse modo de pensar. Expandindo o conceito, o esvaziamento representado pela *kenosis* se transformaria, para Zizek, numa espécie de aproximação infinita entre os seres. Se a crucificação foi, à primeira vista, um acontecimento terrível e misterioso, seu resultado seria, de todo modo, um evento feliz, pois geraria um novo sujeito não mais crente em ilusões ou “fantasmas”, tais como a noção metafísica de essência e substância (Kate, 2002, p. 2).

Outra possibilidade para se compreender a *kenosis* estaria no âmbito do discurso lingüístico, continua Kate. Com essa mesma idéia de aproximação, o teólogo inglês John Milbank teria a linguagem humana como o maior presente de Deus. Ao se fazer homem na figura do Cristo, o próprio *logos* – com suas noções de unicidade, verdades imutáveis e universalismo – seria subvertido. A *kenosis* seria, portanto, uma libertação lingüística feita carne na direção de uma pluralidade de significados, verdades e valores, para que o fosso entre Deus e os homens fosse ultrapassado (2002, p. 2).

Por sua vez, o filósofo italiano Gianni Vattimo, observa Kate, faz do conceito algo essencial para sua filosofia pós-moderna. A noção de absoluto, através do pensar metafísico, encontra-se esvaziada em sua autoridade – e principalmente em sua violência metafísica – bem como de um princípio unificador e transcendente. A polissemia do enigma e a riqueza da interpretação infinita, desta forma, abrem espaço para esse tempo pós-metafísico em que Deus não estaria além da existência, da fala, da ação humanas, mas seria isso tudo: essa celebração da razão e da linguagem. Para Vattimo, em outras palavras, Deus seria a festa da linguagem não autoritária (2002, p. 3), aquilo que possibilitaria uma comunicação plural, pacífica e

dialógica; uma nova era. A leitura de Kate é, a meu ver, confirmada pelo próprio Vattimo quando este observa que:

A encarnação, isto é, o rebaixamento de Deus ao nível do homem, aquilo a que o Novo Testamento chama a *kenosis* de Deus, deverá ser interpretada como sinal de que o Deus não violento e não absoluto da época pós-metafísica tem como traço distintivo a mesma vocação para o debilitamento [...]. (1998, p. 30)

Mais à frente:

Em termos mais claros: a herança cristã que regressa no pensamento débil é também e sobretudo herança do preceito cristão da caridade e da sua recusa da violência. [...] (p. 35-36)

E com isso:

[...] é da relação explícita com a sua proveniência que uma ética do respeito e da solidariedade adquire razoabilidade, precisão de conteúdos, capacidade de se fazer valer no diálogo com os outros. (p. 37)

No entanto, segundo Kate, o problema dessa visão de Vattimo – em que o arcaico e violento Deus metafísico se dilui na sua relação com os homens – é que isso transforma o desejo de transcendência do eu para o outro algo impossível. A diluição do divino faz com que a relação entre eles se apague, obliterando o próprio outro, transformando-o no mesmo, sem distinção. Com efeito, se o conceito de religião implica, necessariamente, algum proceder relacional entre divindade e homem, o próprio conceito de *kenosis* se esvai. Ao se fundirem “kenoticamente” os domínios do sagrado e do profano, o cristianismo secular de Vattimo se transformaria em algo sem dualidade, sem o mistério, sem o enigma do Outro inimaginável, ou seja, sem o enigma de Deus (2002, p. 4).

Qualquer relação pressupõe separação, estranhamento, incompreensão, antagonismo, interrupção e conflito, como também amizade, proximidade e paz. Se isso for verdade, como se poderia, como quer Vattimo, diluir o humano no divino? Como se poderia, assim, tornar próximos e indistintos extremos radicalmente opostos? Apostar no pluralismo de final triunfante, como quer Vattimo, na secularização dos ideais cristãos, é esquecer que o

religioso, mesmo no cristianismo, possui também uma efigie violenta. Assim como René Girard, Vattimo considera que a religião deveria existir sem o sacrifício (citados em Kate, 2002, p. 5), já que isso representa o nexo entre a violência e o sagrado, um resquício atávico da natureza e de sua tendência sanguinária. No entanto, nenhum deles condena a crucificação. Justamente o contrário: Vattimo observa, por exemplo, que é com o advento da Crucificação que o liame entre a religião natural e violência se rompe (Vattimo, 1998, p. 28). No entanto, o mistério continua a residir, não no Cristo ressurreto e triunfante, mas na *via crucis*, nas feridas da tortura, nos cravos que transpassam suas mãos, na coroa de espinhos, enfim, na própria experiência de limite que é o corpo em sofrimento do Cristo na cruz. O enigma religioso precisa aqui, mais que nunca, da violência.

Um opinião diferente, esclarece Kate, procede de Karl Barth. Ao discutir a *kenosis*, Barth estabelece uma oposição entre a teologia natural e a religião cultural. Com isso, Barth postula um vazio, uma vacuidade, um distanciamento entre a divindade e o homem (2002, p. 2). Assim, no sentimento de desespero provocado pela consciência da ausência de Deus, eu enxergaria nuances do verbo latino *relēgō, relegere*, no sentido que este tem de recolher, compreender, ter cuidado e, principalmente, reler essa separação. Esclarecendo: as coisas dos deuses não são as coisas dos homens, há-de se ter seriedade nesta distinção. O *relegere* propiciaria, portanto, a percepção desse vazio entre Deus e o homem e também o sofrimento de pesar e de perda que o acompanham. A tentativa de a linguagem abordar essa separação teria na alegoria uma saída, uma estratégia do pensar religioso.

Vale lembrar que a *kenosis* de que trata o versículo bíblico segue, no mesmo capítulo, à exortação do apóstolo ao amor fraternal. De acordo com o apóstolo, esse “esvaziamento” não deve ser percebido como uma violência da divindade contra si própria; ao contrário, ele se apresenta como uma possibilidade para o amor. O esvaziamento, no caso, só pode ocorrer em relação à autoridade e ao poder de quem exerce a autoridade e detém o

poder. O ato de o juiz lavar e ungir os pés da garota bárbara, por exemplo, se transmuta na alegoria do senhor que se faz servo; ele que se torna prisioneiro e sente na pele a experiência de um condenado remete ao esvaziamento da autoridade; ele que abocanha seu alimento como um “animal esfaimado” (*EB*, p. 165) deixa de ser “o que é mais que os outros” (como diz a etimologia da palavra magistrado) e se torna reduzido à *tabula rasa* da existência biológica. O desdobramento posterior desse processo kenótico pode ser um dos responsáveis pelo despertar ético do magistrado, como se refere Penner, uma abertura para o cuidado consigo e com o outro a que eu chamaria de *caritas*.

9. *Caritas*

Teresa Dovey, já se mencionou, vê no ritual de lavagem dos pés da garota bárbara um gesto de reparação e expiação (1988, p. 222) efetuado pelo magistrado. David Attwell acrescenta à opinião de Dovey que o gesto seria a representação da consciência culpada no humanismo liberal dos brancos na África do Sul, principalmente de cunho cristão, a exemplo de Alan Paton e do seu *Cry, the Beloved Country* (1988, p. 80). Talvez seja por isso que o magistrado se veja como um reflexo de Joll nos olhos parcialmente cegos da garota e reflita: “Eu era a mentira que o Império conta a si mesmo em tempos tranquilos, ele a verdade que o Império conta quando sopram ventos duros. Dois lados do domínio imperial, nem mais nem menos” (*EB*, p.185). Porém, no relacionamento com a garota bárbara, um conflito interno se manifesta. Ao acolhê-la em seu alojamento e despi-la, o magistrado nota em si desejos obscuros: “As palavras saem relutantes. Será que estou de fato me desculpando?” (*EP*, p. 41). Mesmo assim, sua primeira atitude ao retirar a garota das ruas é realizar algo

sacramental: ele lava, massageia e passa óleo em seus [da garota] pés e nos calcanhares quebrados, da mesma forma que Maria, a irmã de Lázaro, ungiu os pés de Jesus (João 12:1-8) e Jesus lavou os pés dos discípulos (João 13: 4-5). (Penner, 1989, p. 80)

O gesto do magistrado pode, certamente, validar a opinião de Dovey e Attwell quanto a ser uma alegoria da consciência culpada do sujeito humanista-liberal. A cerimônia de lava-pés identifica, sem dúvida, o magistrado com uma atitude de humilhação do intelectual branco perante o outro a quem se fez mal, isso estranhamente provoca no magistrado um estado de torpor, uma experiência fora do tempo. Significaria esse a expressão de uma paz interior somente atingida pelo ato? Talvez. Pode-se argumentar, entretanto, diversas coisas sobre esse gesto, mas em todo caso se mostra difícil explicar essa necessidade visceral, por parte do magistrado, em ligar sua história a de um outro que lhe é completamente desconhecido. De todos os habitantes do assentamento, é o magistrado aquele que tem o desejo dessa conexão, e essa a sua chave para uma compreensão (ainda que difusa) das coisas. Por outro lado, o porquê disso só enveredaria, a meu ver, no labirinto infinito dos pensamentos-duplos. O que Coetzee consegue com essa alegoria conflituosa do ritual de lava-pés pode não ir muito além do gesto em si, ou seja, da representação de um cuidado com o outro, o sentimento de *caritas*. Sobre a origem dessa atitude, talvez não haja outro termo senão mistério.

Dick Penner percebe, nos sentimentos conflituosos do magistrado, pontos de contato com o “homem do subterrâneo” de Dostoiévski, o sujeito atormentado pela hiperconsciência, sempre querendo descobrir, em seus próprios motivos, o âmago da verdade, aquele núcleo que não pudesse ser mais posto à prova. O magistrado se esforça por lembrar a garota bárbara antes de tê-la acolhido em casa, ou seja, quando fora trazida com o grupo de nativos, mas, segundo Penner, essa tentativa registra somente o desejo de recuperar, através da razão, uma origem, um “tempo edênico no qual torturadores não teriam vez” (1989, p. 81). O poder do intelecto tem seus limites, que tornam infrutífera uma explicação para o que existe por trás desse fascínio pela garota.

Se a razão fracassa ao magistrado, o mesmo não se pode dizer dos sonhos recorrentes que tem. No primeiro destes, ele se depara com uma paisagem de inverno: crianças brincam na neve; entre elas, o magistrado nota uma menina, “mais velha que as outras, talvez nem mesmo uma criança” (*EB*, p. 16), que está a construir um castelo. Não consegue, no entanto, ver-lhe o rosto. O segundo sonho ocorre quando a moça já se encontra morando com o magistrado. Novamente, numa “planície infinita” coberta de neve, ele se aproxima dela, que está de costas construindo o mesmo castelo, que é uma réplica do forte do assentamento. Desta vez, consegue discernir uma fisionomia embaixo do capuz, mas este é “vazio, sem feições; é o rosto de um embrião ou de uma baleia minúscula; não é um rosto, mas outra parte do corpo humano que se avoluma sob a pele; é branca; é a própria neve” (p. 53). O gesto posterior do magistrado ao lhe dar uma moeda sugere ao mesmo tempo compaixão e culpa; é uma atitude caridosa, mas evidencia também um desnivelamento de posições: a oferta do dinheiro parte de alguém numa posição de superioridade. Isso é caridade, no sentido corrente, e não *caritas*.

Após questionar-se sobre seus motivos em comparar-se a seus torturadores, o sonho com a menina se repete; desta vez o frio é mais intenso, tão intenso que o magistrado não consegue falar, pois sua língua está “congelada como um peixe” (*EB*, p. 73). Ao contrário do que espera o magistrado, a garota, ao virar o rosto, se mostra “uma criança sorridente, a luz cintilando em seus dentes e brilhando nos olhos pretos de azeviche. ‘Então isso é que é ver!’” (*EB*, p. 73), exulta ele. Penner afirma ser esse o momento em que o narrador consegue visualizar a moça num estado de inocência antes do que os torturadores lhe fizeram (1989, p. 87).

Os outros três sonhos ocorrem após o retorno do magistrado ao forte, depois de sua viagem ao encontro dos bárbaros. No primeiro desses, já na prisão, a menina e o seu castelo de neve desaparecem. Ela assume as feições da garota bárbara que, nesse sonho, encontra-se

perante o magistrado, com os pés enfaixados. Ele retira com cuidado a faixa, revelando pés “mostruosos”, “duas enormes batatas” (p. 87), que simbolizariam a tortura e o seu resultado físico. Segundo Penner, aí se daria a essência do romance (1989, p. 82):

Entro pelo portão do alojamento e vejo um pátio sem fim como o deserto. Não há esperança de chegar ao outro lado, mas continuo em frente, carregando a garota, única chave que tenho para o labirinto, a cabeça dela aninhada em meu ombro, os pés mortos pendurados do outro lado. (EB, p. 117)

Ao invés de encarar o deserto sozinho, essa *wasteland*, vazia, desesperadora, o magistrado se encontra acompanhado. Carrega consigo a garota bárbara desfalecida. Se essa passagem pode ser, de acordo com Penner, o núcleo do romance, certamente, este terá um apelo ético profundo. O ato do magistrado não é simplesmente uma ação de caridade filantrópica: sua situação é tão desesperadora quanto a da moça nativa; ambos têm de enfrentar o deserto e, com isso, estão juntos face a face com as frustrações do passado, a perplexidade do presente, a ausência de perspectivas do futuro. Talvez o que os une, nessa circunstância liminar, em que ambos se encontram despojados de tudo, seria uma outra coisa, um outro tipo de sentimento e de conexão. Por isso, utilizei antes o termo *caritas*, o *agápe* grego, que significa *grosso modo* um amor fraternal, entre pessoas que compartilham da mesma sorte. Esse conceito se relaciona a uma consciência, ou melhor, a uma noção de justiça. Comentando *Barbarians*, Coetzee afirma: “por que alguém escolhe o lado da justiça quando não está em seu interesse material fazê-lo? O magistrado dá uma resposta bem platônica: porque nascemos com a idéia de justiça” (DP, p. 395). Numa outra passagem, o autor observa que qualquer “comunidade tem a sua base numa consciência e aceitação de uma justiça comum” (DP, p. 340), mas desta somente se pode ter uma visão imperfeita, um lampejo, como um prisioneiro numa caverna que, com dificuldade, enxerga apenas sombras na parede. Cabe ao escritor, reflete Coetzee, buscar uma forma de lidar com esse impasse,

uma maneira de “imaginar esse inimaginável, imaginar uma forma de abordagem que permita ao jogo da escrita começar a se materializar” (*DP*, p. 68).

Num dos seus romances mais recentes, Coetzee dá um outro nome a essa atitude de o escritor “imaginar o inimaginável” que se pode relacionar com o conceito de *caritas*. Em “The Lives of Animals” (Vida dos animais), através da personagem Elizabeth Costello, defende um tema controverso que, da forma como é tratado, torna-se mesmo indefensável. A *alter ego* de Coetzee é chamada para uma conferência cujo tema é “Os filósofos e os animais”, e nela a escritora australiana faz uma comparação no mínimo absurda: que a matança de animais pelo homem, quer para servi-los à mesa, quer para utilizá-los em experimentos, é análoga ao extermínio de judeus pelo Terceiro Reich. Essa conexão se faz através da suposta indiferença com que esse crime seria perpetrado diariamente sem que houvesse um sentimento de culpa, o que manifestaria a mesma cegueira dos alemães quando milhares de judeus tinham seus corpos cremados, morriam de inanição ou, mais terrível, eram cobaias para médicos dementes. No livro, opiniões contrárias se apresentam contra as alegações de Costello, fazendo-a parecer, por vezes, uma velha senil.

Apesar da aparente debilidade de seus argumentos, a escritora, a seu modo, apresenta alguns pontos para reflexão. Primeiramente, a personagem tem reservas acerca do próprio conceito de razão: “a razão [a ela] parece, de maneira suspeita, com o ser do pensamento humano; pior que isso, como o ser de uma tendência do pensamento humano” (*EC*, p. 67), como se poderia esperar, a filosofia de Descartes lhe é desconfortável, principalmente porque “um ser humano que não efetua o que chamamos de pensamento é, de algum modo, de segunda-classe” (*EC*, p. 78). A separação entre a *res cogitans* e a *res extensa*, a atividade primeira do *Cogito* assemelha-se, para ela, a “uma ervilha balançando dentro de uma vagem” (*EC*, p. 78).

Ao final da leitura de Costello, quando perguntada por alguém da platéia se estaria sugerindo que se fechassem os abatedouros, que as pessoas parassem de comer carne ou de se fazerem experimentos com animais, a resposta da escritora se mostra surpreendentemente ingênua: “abram seus corações e escutem o que ele diz” (EC, p. 82). Para uma intelectual de quem se esperaria argumentos menos precários, a escritora parece representar à primeira vista uma figura bastante patética. Mas existe uma lógica alegórica por trás dessa atitude: o coração traria em si uma outra faculdade, diferente da razão, a que Costello denomina *sympathy*. Uma tradução mais próxima para *sympathy* seria “empatia”, ou seja, a capacidade de os seres humanos poderem se imaginar no lugar de um outro, de poderem compartilhar, ainda que de maneira precária, um ser diferente. *Sympathy* teria “tudo a ver com o sujeito e pouco com o objeto, o ‘outro’” (EC, p. 79), segundo Costello.

Haveria, portanto, pessoas com a “capacidade de se imaginar como outra pessoa”, mas também aqueles ineptos para tal faculdade (os psicopatas, por exemplo), além de outros que, mesmo possuindo essa qualidade, optam por não exercê-la. Estes que pecam pela ignorância voluntária têm nos alemães sob o nazismo, de acordo com Costello, seu mais óbvio exemplo. Por terem se mostrado tão zelosos no cumprimento de um dever insano ao executarem a “solução final”, paira sobre aqueles, ou melhor, sobre uma geração em particular dentre aqueles, a pecha de se situarem “fora da humanidade”, de terem “perdido a humanidade”. Aos funcionários dos campos de concentração e à população em geral que preferia não saber, resta o pecado de se haverem “recusado a se imaginar no lugar de suas vítimas” (EC, p. 79). Em face às atrocidades cometidas contra judeus, dissidentes, paralíticos e loucos, os alemães respondiam com o fracasso da imaginação. Na sua posição confortável, esses deviam pensar, escreve Costello: “são *eles* que estão indo naqueles vagões de gado” e não “como seria se eu estivesse naquele vagão?”; ou então: “devem ser os corpos de gente

morta que está sendo cremada, empestando o ar e fazendo com que cinzas caiam no meu prato”, e não: “como seria se eu estivesse sendo cremado?” (EC, p. 79).

Semelhante a Coetzee com *Foe*, Elizabeth Costello ganhou reputação com seu livro *A casa na Rua Eccles*, uma reescritura de *Ulisses* de Joyce, tendo a personagem Marion Bloom como narradora principal. Ao comentar o seu romance, Costello afirma não haver restrições para o quanto “nós podemos nos imaginar no ser de um outro. Não há limites para a imaginação empática [*sympathetic imagination*]” (EC, p. 80). “Se eu posso me imaginar”, continua ela, “no viver de um ser que nunca existiu, então eu posso me imaginar na existência de um morcego, de um chimpanzé ou de uma ostra” (EC, p. 80).

Para mim, essas palavras podem esclarecer melhor a idéia de *caritas*. No entanto, quero esclarecer que *caritas*, como um gesto em relação à alteridade, não constitui uma receita para se resolverem os males da humanidade; quando alguém opta por se colocar no lugar do outro – não necessariamente um outro ser humano, mas um animal, por exemplo – isso não traz consigo, automaticamente, uma sensação de dever cumprido ou uma consciência tranquila, mas, ao contrário, o que pode restar é um certo mal-estar em saber que o sofrimento é uma marca inexorável das coisas e que, portanto, aqueles marcados pela indiferença não serão vítimas de pesadelos ou problemas físicos por se recusarem à “imaginação empática”. Sobre isso, Costello não parece ser tão ingênua assim ao observar com sóbrio ceticismo: “as evidências vão noutra direção: que podemos fazer tudo e nos safarmos; que não há punição” (EC, p. 80).

CONCLUSÃO: Entre a fé e o ceticismo

A escrita, como prática, vem da necessidade, não do prazer, “é algo desgastante”, desabafa Coetzee. “[P]ensar na próxima palavra ou frase que virá, e voltar eliminando o que não está correto. Não há nada agradável nisso. [...] Não gosto de escrever, então eu me pressiono. [...] É ruim se eu escrevo, mas é pior se não” (Coetzee, “Private life”, p. 31). Mais que beleza ou mesmo consolo, a prática da escrita envolve, antes de tudo, “esforço [*industry*]” (Coetzee, *Van Schoonheid*). A escrita é “produtividade [*productiveness*]” e demanda “total dedicação [*total engagement*] [e] concentração [*hard thought*]”. Certamente, tem lá seus prazeres, produzindo “resultados verificáveis”; estes, por sua vez, não têm a pretensão de mudar nada. Talvez a beleza e o prazer, não da atividade em si, mas de seus possíveis resultados, residam na tentativa de “compreender o mundo como ele é, colocá-lo num determinado enquadramento, controlar sua selvageria, sua desordem, seu caos”.

“Coetzee”, informa-nos Rian Malan, “é um homem de uma autodisciplina e dedicação quase monástica. Não bebe nem fuma ou come carne” (“The Prince”, 2004), levantando-se às quatro da manhã para se dedicar a sua atividade predileta, o ciclismo, sentando-se depois para escrever, ‘faça chuva ou faça sol’” (Mitchell, “The iron”, 2003). É tentadora essa comparação: um monge que acorda para suas preces. O sino badala, o sol ainda não se levantou e o mundo paira num interregno entre a escuridão e a luz. As costas doem, o roupão de tecido cru machuca-lhe a pele, mas a regra é clara: acordar para o ofício das Laudes. Há-de se entoarem salmos pela própria alma e pela daqueles que ainda não atingiram a graça. E o que é esta? Momentos fugidios em que se percebe a presença de Deus, esse vazio sempre elusivo. É o que se pode fazer e o que se tem de fazer.

Percorrem-se corredores centenários de pedra, onde tudo é silêncio, este só quebrado pelas vozes monódicas. O rosto do monge é inescrutável, um enigma mesmo à plena luz, mas

seu coração é o sítio da dúvida: talvez o homem seja mesmo essa criatura vil e a salvação uma quimera; talvez Deus não exista; talvez o inferno e o paraíso estejam aqui mesmo; talvez a reclusão da cela, os jejuns, o sofrimento do látego, os rituais não passem de presunção; afinal, como diz o pregador no Eclesiastes “vaidade, tudo é vaidade”. Mas o monge se levanta, mesmo ante os dilemas da consciência, e segue para sua manhã de orações e reflexão. Vem-me a imagem e Coetzee, dia após dia, sem cessar, levantando-se nas primeiras horas para sentar-se a sua mesa e escrever suas fábulas de horror e sofrimento. A prática da escrita é sua maneira de confrontar o silêncio, interrompido talvez, aqui e acolá, pelo barulho da caneta a deslizar sobre o papel ou pelo cliques ritmados das teclas do computador. As trevas ainda não se dissiparam completamente da face da terra e, como a personagem Eugene Dawn em *Dusklands*, esse é o momento de maior inspiração. “Meu dia é um longo declínio das primeiras horas da manhã até tarde da noite, assim eu realmente só posso ser produtivo bem cedo” (“Life and times”, 1983), diz Coetzee.

“O que leva alguém a escrever?”, perguntaram-lhe uma vez. A simples razão é que os escritores não começam já com algo bem definido em mente, respondeu. “O que eles estão escrevendo é uma investigação de seus próprios motivos para escrever” (“UCT author”, 1982). Talvez por isso, para Coetzee, como já se mencionou, sejam tão difíceis as entrevistas, momentos em que é chamado a confessar *impromptu* coisas que, por natureza, seriam mais bem elaboradas num romance. Daí o hábito muitas vezes mal interpretado de impor, por meio da escrita, seus próprios termos ao interlocutor. “Fiz-lhe uma pergunta”, conta-nos um repórter com surpresa, “e ele a escreveu num papel, pigarreou e começou a falar, pausadamente, sem levantar os olhos” (Malan, 1990, p. 20). Talvez o repórter tivesse outra opinião se lembrasse que, para Coetzee, contar histórias “é uma forma de pensar. [...] Um jeito arcaico de pensar, não analítico” (1990, p. 20), como ele mesmo afirma, “[m]ais venerável que a história, tão antigo quanto as baratas” (*NT*, p. 4).

Tratar de todos os romances de Coetzee parece-me algo presunçoso. Como as tiras de madeira em *Waiting for the Barbarians*, não se pode formar uma idéia definitiva; eles apontam caminhos diversos e contraditórios, formando verdadeiros labirintos de inquietação – “*the maze of doubt*”, como diz o escritor Foe, no romance homônimo de Coetzee. Pode-se optar por formar combinações diferentes e, com isso, tentar extrair um pouco de sabedoria, mas aonde esta nos levará, não se sabe bem. Por outro lado, lembrando-me da dinâmica dos pensamentos-duplos, não posso eliminar a sombra de que essa minha afirmação não passe de uma desculpa para esquivar-me de uma empreitada maior e, portanto, mais desgastante. Talvez. Mas ela, de certa forma, vem a confirmar as impressões que muitos críticos tiveram e de que dei alguns exemplos: a complexidade da prosa e da temática desse autor enigmático, cujos propósitos permanecem um mistério.

Posso dizer que escolhi um caminho espinhoso. Apesar de ter-me limitado aos três primeiros livros do autor, ver a escrita como uma prática que lança mão de estratégias próprias de um pensar religioso é pisar em terreno movediço. Como tentei demonstrar, o que se denomina religião tem ramificações as mais vastas e complexas; pode designar um culto extremamente ordenado como uma turba violenta; pode envolver tanto atos de caridade, de respeito e amor quanto sacrifícios sangrentos, rituais demoníacos, transe e possessões espirituais. Sem dúvida, no espaço pós-moderno abriu-se um portal para o religioso, principalmente como crítica à razão tecnológica e econômica. No entanto, o que se vê freqüentemente é que a chamada pós-modernidade (ou seu viés mais politizado, o pós-colonialismo) centra-se, na maioria das vezes, na crítica às subjetividades formadas pelos discursos hegemônicos de poder, desvelando o que fora ocluído por estes, bem como suas estratégias de silenciamento, ou seja, desconstruindo-as. A linguagem tornou-se o campo de batalha, mas não há feridos nem baixas. Existe, certamente, aqui um apego ao recurso retórico para designar espaços indizíveis (o *além* de Bhabha, o *messianismo* de Derrida), intratáveis

pelo sistema lingüístico, apreendido somente por meio de recursos retóricos que têm por base o paradoxo, ou melhor, a aporia, isso mesclado a uma inflação textual.

Não que o chamado pensamento pós-moderno não tenha sua validade, mas as contradições existentes na nossa maneira de ver o mundo, a fragmentação dos discursos que compõem a nossa subjetividade continuam a ser frutos de um estágio tardio da modernidade, mais complexo tecnologicamente, com contradições internas mais exacerbadas, mas também mais manipulador, mais insano em sua tentativa de regular a tudo e a todos. Este é o espaço da “grande racionalização” (Attridge, 2004a, p. 166), em que trocas culturais frenéticas tomam corpo e se nivelam no âmbito da indústria cultural; migrações monumentais provocam intolerância, racismo e recrudescimento dos diversos tipos de nacionalismos, mas promovem as estatísticas do desenvolvimento econômico. É neste capitalismo de início de milênio que a verdade de uma informação é a velocidade de sua circulação e que tudo se tenta medir por meio da eficiência produtiva. Não há mais grandes projetos, não existem salvadores. Karl Marx uma vez disse que as coisas na história acontecem duas vezes: a primeira como tragédia e a segunda como farsa. O apego à repetição, à paródia, ao pastiche, reflete, nestes tempos obscuros, justamente isso: a consciência da farsa, a descrença nas utopias. Por isso, depara-se na atualidade com uma sensação de confusão, um estado de ansiedade, quer seja na periferia ou no centro deste vendaval, e o resultado não é outro senão o ceticismo e o vazio que se reproduz sem cessar.

Por outro lado, há o desejo que se recusa a aceitar a infinitude, que busca estratégias para não emudecer frente a esse vazio; que ansia, a todo o custo, por um espaço em que se possa falar de si e dos outros. Talvez na própria modernidade se encontrem, se não respostas, pelo menos indícios dessa teimosia do espírito. Mencionei, por exemplo, o *Angelus Novus* de Paul Klee, pintura inspiradora para Walter Benjamin; poderia ter citado também o quadro *O grito (Der Schrei)* do norueguês Edvard Munch. Inicialmente batizado pelo pintor como *Der*

Schei der Natur ou “o grito da natureza”, na tela, ao fundo, vê-se um céu cor de sangue e, mais à frente, alguém quase na mesma postura dos agonizantes prisioneiros em *Barbarians*: as mãos postas em torno de um semblante em dor. Essa figura parece gritar a plenos pulmões e esse grito, tão dilacerante, distorce o rosto e a paisagem, provocando uma sensação que, como na literatura, encontra-se “além da racionalidade e produtividade mensurada” (Attridge, 2004a, p. 177). Essa experiência não está ausente nos romances de Coetzee. Neles, porém, não se tem a esperança ingênua de que a arte possa servir de “solução ou compensação para as mazelas de [nosso] tempo” (2004a, p. 183). Talvez haja no autor, como afirma Attridge, uma combinação entre a criação estética e gestos direcionados ao outro, o que abre a possibilidade de se fazer arte com preocupação moral.

Vejam-se, por exemplo, os romances *Dusklands* e *In the Heart of the Country*, abordados, respectivamente, nos Capítulos II e III deste trabalho, livros que se estruturam como prática corrosiva aos discursos do poder. Percebe-se aí, no entanto, um escritor fazendo experimentos ficcionais em busca de uma linguagem própria, em que o recurso ao elemento parodístico e metaficcional, mesclado a um exibicionismo intelectual, não deixam de transparecer certa pirotecnia (Hart, 1981, p. 21), além de, quem sabe, uma preocupação com o olhar de seus pares. De qualquer modo, nos romances em questão, ainda que se note uma escrita desdobrando-se sobre si mesma, mostrando a todos sua artificialidade, pondo a nu seus processos ideológicos e inventando novas regras, Coetzee começa a propor, nessas investigações iniciais, um jogo em que os impasses textuais criados dramatizam um desejo pungente de transcender o vazio das premissas apresentadas. O silêncio, daí em diante, passa a ser “o profundo elemento trágico no coração da ficção de Coetzee” (1981, p. 21), recorrente, por exemplo, na metáfora do deserto.

As personagens desses livros, por um lado, como o notou Coetzee, são ficções do eu, ou seja, confissões de um sujeito para quem a consciência é fardo inescapável; por outro, elas

também representam subjetividades que “teimam em acreditar, mesmo quando o mundo não oferece nada em que acreditar” (Combrinck, 2003, p. 21). Eugene Dawn, em sua loucura, e Jacobus Coetzee, em sua selvageria, buscam desígnios misteriosos nos respectivos sacrifícios que levam a cabo: o do filho, no caso de Dawn, como se este tentasse provocar a ira de Deus; o dos nativos, no caso de Jacobus, como se este fosse a mão invisível da História a punir e exterminar. Magda, por sua vez, já demonstra o desejo fracassado de comunhão com o outro, que não pode transcender as limitações do discurso colonial a que ela pertence. Em decorrência disso, Magda se vê às voltas com tentativas desesperadas de seguir “sua voz interior como uma procura menos política e mais universal por identidade [*self*] e significação, talvez até mesmo por Deus” (Moritz, 1987, p. 106).

Voltando à questão da modernidade tardia e de seu espírito racionalizador, Derek Attridge, de certa forma corroborando as premissas deste trabalho, afirma que Coetzee, ao buscar, em seus romances, “um registro que escape à terminologia da sociedade administrada [*administered society*] [...] tem com frequência recorrido ao discurso religioso” (2004: 180). Attridge afirma também que, mesmo que preceitos religiosos ortodoxos não sejam empregados, observa-se, na criação de muitas das personagens, a utilização desse recurso. Isso mostra-se mais pronunciado, como tentei demonstrar, a partir de *Waiting for the Barbarians*, romance cuja forma, pondo de lado a metaficção explícita, opta por um realismo “reconstituído” e marcadamente alegórico, estratégia que possibilita atravessar o ceticismo de sua prosa reflexiva e dramatizar o esvaziamento kenótico para falar de temas como barbárie interior, interregno e *caritas*.

Além dos três romances discutidos aqui mais detalhadamente, outros se oferecem à mesma leitura. Por exemplo: *Life and Times of Michael K*, de 1983, apresenta Michael K, uma “alma humana acima e abaixo de classificação, uma alma abençoadamente intocada por doutrinas, intocada pela história, uma alma que bate as asas dentro desse rígido sarcófago”

(*LTMK*, p. 151). Michael, nome de anjo, é um jardineiro municipal da Cidade do Cabo. Mestiço de lábios leporinos e “não muito rápido de cabeça” (*LTMK*, p. 4), Michael passa a infância no orfanato Huis Norentius, que denomina de “pai” (*LTMK*, p.143). Do pai verdadeiro, nada se sabe, mas a mãe trabalha como empregada doméstica para patrões brancos. Ela está doente e, antecipando a morte, deseja retornar à terra natal, no Karoo. O clima do país, a África do Sul, é de guerra civil e, não conseguindo as permissões para ele e a mãe viajarem, Michael resolve empreender com ela uma improvável jornada num triciclo improvisado, utilizando-se de estradas secundárias. A mãe não resiste à viagem e morre. Michael leva suas cinzas para uma fazenda abandonada, que ele supõe seja o lugar da infância dela. Lá planta abóboras e melões, mas os legumes não são suficientes para evitar a debilidade física que se apodera dele. Michael é encontrado depois bastante fraco, sendo levado para um campo de trabalhos forçados, de que consegue escapar, retornando à fazenda. Novamente, sua vocação de jardineiro se manifesta e ele consegue replantar sua horta. No entanto, guerrilheiros que lutam contra o regime aparecem e destroem tudo. Quando estes partem, soldados do governo chegam e prendem Michael sob a acusação de ajudar o inimigo. Michael é levado de volta à Cidade do Cabo para um campo de prisioneiros, de onde vem a fugir mais uma vez. O livro conclui-se com o jardineiro a vagar pelas ruas da cidade, sendo objeto da caridade de sem-tetos e maltrapilhos.

Michael, diz-nos David Attwell, trata-se de uma personagem que, “milagrosamente, sobrevive ao trauma de uma África do Sul em estado de guerra civil sem ser tocado [*touched*] por ela” (1993, p. 89). A sociedade com que a personagem se defronta é a do toque de recolher, das restrições ao direito de ir e vir, dos deslocamentos forçados de população, dos campos de reabilitação, do encarceramento sem julgamento, da invasão das zonas urbanas por miseráveis, da destruição de prédios pelo governo, do bloqueio de estradas, da escolta armada de civis, da corrupção generalizada, da inflação galopante e da disseminação da impunidade.

A propósito desse cenário, o fragmento de Heráclito, que lhe serve de epígrafe, é apropriado: “A guerra é o pai de tudo”. O estado e sua violência, mais que uma força, como diria Foucault, se “dispersa entre todas as camadas das relações sociais” (citado em Attwell, 1993, p. 95), tem em *Michael K* um aspecto ainda mais corrosivo. O conflito é mais profundo: numa situação de exceção e de excesso de violência, “cada signo, não importa quão inocente, torna-se um significante em outro nível, apontando para um conflito maior” (1993, p. 100).

Em meio ao caos, o “milagre” de que fala Attwell talvez tenha a ver com a figura do santo louco que, ao vagar pelo deserto do Karoo, sobrevive de raízes e insetos, esvaziando “a mente, sem querer nada, sem esperar nada” (*LTMK*, p. 68-69). As referências a uma natureza animal, por outro lado, podem explicar o isolamento de outros seres humanos, pois Michael passa um bom tempo do romance vivendo num buraco, como uma toupeira, dormindo de dia e cuidando de sua horta à noite. O lábio leporino reforça essa imagem, pois, em alguns momentos, ele come frutas podres “dando mordidas na polpa boa aqui e ali, mastigando depressa como um coelho, os olhos vazios” (*LTMK*, p. 39). Além disso, a personagem passa por períodos de quase hibernação, acompanhado de extrema decadência física; sua vida fica reduzida, em determinados momentos, às funções biológicas.

Sobre isso, vale o que Giorgio Agamben diz sobre a vida biológica, *zoé*, e a vida política ou *bíos*. Para ele, a *zoé* relaciona-se ao conceito de vida natural, a “vida nua”, aquela existência desprovida de qualquer direito; o ser humano em sua animalidade, não em seu caráter político. Por meio dessa distinção, o pensador italiano estabelece em seu livro *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua* o conceito que dá título à obra: o *homo sacer*, ou homem sagrado, figura arcaica do direito romano que, por ter cometido um crime hediondo, poderia ser morto por qualquer um, menos na forma prescrita pelo rito. Michael possui, de certa forma, esse caráter de *sacer*, ou sagrado, no sentido de ser tabu, impróprio e contaminado, ocupando um espaço entre o humano e não humano, “[c]omo um parasita

modorrando no esgoto [...] como uma lagartixa debaixo de uma pedra” (*LTMK*, p. 116). Sobre ele, comenta o médico de um dos campos de prisioneiros: “Ele não é deste mundo. Ele vive num mundo todo dele” (*LTMK*, p. 142) e essa característica faz com que possa escapar do próprio caos ao redor, afinal Michael, para o médico, é “um grande artista da fuga, um dos maiores fugitivos” (*LTMK*, p. 166).

Agamben utiliza-se também da noção de *homo sacer* para discutir o poder soberano e o estado de exceção. A qualidade do soberano reside na capacidade de decretar a criação e a suspensão da norma legal e, por isso, encontra-se ele próprio dentro e fora da lei. É também dele a capacidade de exercer seu biopoder, ou seja, “o controle disciplinar [...] que criou para si, por assim dizer, através de uma série de tecnologias apropriadas, os ‘corpos dóceis’ de que necessitava” (2004: 11). É o que ocorre no estado de exceção dessa África do Sul distópica de *Michael K*; lá o controle dos corpos chega a níveis aterradores, mas Michael, como um réptil, desliza entre os tentáculos da história, consegue resistir ao encarceramento e se esquivava de tornar-se mais um termo criado e imposto pelo sistema. Afinal,

Não é vergonha nenhuma ser simplório. Eles prendiam os simplórios antes de todo mundo. Agora eles abriram campos para filhos de pais que fugiram, campos para gente que esperneia e espuma pela boca, campos para gente de cabeça grande e gente de cabeça pequena, campos para gente sem meios conhecidos de sustento, campos para pessoas expulsas da terra, campos para gente que encontram morando nos canos de água de chuva, campos para meninas de rua, campos para gente que não sabe somar dois e dois, campos para gente que esquece os documentos em casa, campos para gente que vive nas montanhas e explode pontes de noite. Talvez a verdade seja que basta estar fora dos campos, fora de todos os campos ao mesmo tempo. Talvez isso já seja uma conquista, por enquanto. Quanta gente sobrou que não está nem trancada, nem montando guarda no portão? Eu escapei dos campos; talvez, se eu ficar na minha, escape da caridade também. (*LTMK*, p.182)

O mistério acerca de Michael também relaciona-se à idéia de cultivo ou jardinagem (*gardening*) por não implicar uma exploração extensiva da terra, por ser algo provisório (Attwell, 1993, p. 97). Envolve ainda proteção, cuidado, uma relação com as coisas, como no

exemplo das abóboras e melões que Michael diz serem seus “irmãos e irmãs” (1985: 90). Viu-se que um dos significados de *relēgō*, origem da palavra religião, é o cuidado, a atenção redobrada. Cultivar e cultuar tem origem comum: os termos se relacionam à terra e aos deuses. Além disso, como na parábora do semeador (Mateus, XIII: 3 a 9), o jardineiro Michael sempre leva consigo um pouco de semente, para que, quando possível, consiga plantar alguma coisa. Com ele existe, assim, a noção de disseminação, “a semente que não insemina nem é recuperada pelo pai, mas que se espalha por aí afora” (Attwell, 1993, p. 99).
 Afinal,

muitos homens tinham ido para a guerra dizendo que o tempo de cuidar da terra era quando a guerra acabasse; mas deveria haver homens que ficassem para trás e cuidassem de manter vivas as plantas, ou pelo menos a idéia de cultivo [*an idea of gardening*]; porque, uma vez rompida essa cadeia, a terra ficaria dura e esqueceria seus filhos. (LTMK, p.109)

O registro religioso pode-se também aplicar a outro livro: *Age of Iron*, publicado inicialmente em 1990. Elizabeth Curren, a protagonista, professora de línguas clássicas aposentada, mora sozinha num subúrbio da Cidade do Cabo, contando somente com a presença da empregada negra, Florence, e seu filho, Bheki. O romance tem estrutura epistolar e compõe-se de cartas escritas por Elizabeth à filha, que escapou à insegurança da África do Sul, refugiando-se nos Estados Unidos. A professora sofre de câncer terminal que, sem dúvida, reflete um mal maior a acometer uma sociedade em convulsão. No apartheid do final dos anos 1980, dos constantes estados de exceção, as idéias deixaram de ser importantes e o que se anuncia é o confronto final entre as forças do regime branco e da maioria negra. Elizabeth presencia o recrudescimento da violência mimética de ambos os lados. Sob um estado de emergência, a polícia encontra-se livre para prender, punir e matar de maneira aleatória; por sua vez, os jovens militantes negros das favelas incorporam a retórica inflamada do auto-sacrifício revolucionário.

No mesmo dia em que é diagnosticada de sua doença incurável, Elizabeth é “adotada” por um sem-teto alcoólatra de nome Vercueil, “o arauto da morte” (*DP*, p.340), que passa a acompanhá-la, sem lhe oferecer conforto ou socorro. Presenciando as atrocidades do sistema – o incêndio de uma favela, a morte do filho de Florence, bem como as forças de segurança atirarem num amigo de Bheki – Elizabeth passa a questionar a si e a sociedade ao redor, dando ao romance um caráter evidentemente confessional. No leito de morte, a senhora pede a Vercueil que remeta as cartas para sua filha, coisa que, ao final do livro, não se sabe se ocorrerá. Como diz a narradora, Vercueil é “Verkuil, Verskuil” (*AI*, p. 37), que, em *Afrikaans*, quer dizer “enganar” e “esconder”, respectivamente.

Como Michael, Vercueil, além de ser um elemento marginal, mostra-se um enigma, que faz sua aparição antes de Elizabeth começar a escrever suas cartas. Estas se transformam num “presente de amor” (*gift of love*) “póstumo, sem a idéia de retribuição” (Attridge, 2004: 93), advindo de um desejo de comunicação com um outro distante. Vercueil se mostra um suplemento a esse desejo, mas se comporta como o *arrivant* de Derrida⁷⁸ (citado em Attridge, 2004: 103), aquele outro que não é chamado, aquele que chega e se intromete na vida do sujeito sem avisar ou anunciar seus motivos. Ele é o evento não previsível que faz com que a alteridade tome corpo, mas cuja significação se constitui um mistério. Como consequência, o *arrivant* se conecta ao que Derrida chamou de *hospitalidade*, ou seja, o gesto de dar boas-vindas àquele que “chega à sua porta [e] se propõe a refazer seu mundo conhecido sem estabelecer antes limites de até onde você está disposto a ir” (2004: 121). A meu ver, a idéia do *arrivant* não deixa de relacionar-se, também, ao retorno de Cristo, cuja “hora da sua vinda é surpresa” (Lucas, 12:40; Marcos 13:33) e que “vem como o ladrão de noite” (Mateus, 24: 43-44). Baseando-me nisso, percebo que a idéia do *arrivant* é o que leva Elizabeth a dizer a Vercueil: “Eu não escolhi você, mas você é quem está aqui, e isso tem de servir. Você chegou

⁷⁸ Derrida discute o termo em seu livro *Of Hospitality*, escrito em parceria com Anne Dufourmantelle.

[*arrived*]. É como ter uma criança. Não se escolhe a criança. Ela simplesmente chega” (1990: 70).

Outro ponto importante seria esse gesto de amor, motivo das cartas de Elizabeth à filha, de que Vercueil se faz suplemento. Discuti anteriormente, no capítulo IV, o conceito de *caritas*, grosso modo referindo-se ao amor fraternal. Numa de suas entrevistas, ao comentar a atitude da protagonista de *Age of Iron* em relação ao sem-teto Vercueil, Coetzee observa que a caridade (*charity*), para Elizabeth, envolve uma ação recíproca, mas “o vagabundo recusa-se a reconhecer qualquer impulso genuíno do coração por trás das expressões práticas de caridade da parte dela” (“Author on”, 1999). Na África do Sul, ainda sob o agonizante apartheid, complementa Coetzee, “a caridade já não funciona. Não é mais um ato transformador no nível das relações pessoais. Não encontra mais a gratidão. Na verdade, o que encontra é uma certa dose de cinismo”. Desta forma, conclui Coetzee, “[a]tos de caridade só são possíveis entre posições iguais, livres e concordantes. A Caridade não funciona de outra maneira”. A caridade, no sentido que o termo adquiriu em português, expressa algo de cima para baixo, de um elemento superior para outro inferior, uma espécie de filantropia. No entanto, essa relação entre iguais de que fala Coetzee, a meu ver, teria muito a ver com o que chamei de *caritas* ou *agápe*, termo que possui ligações profundas com a noção de cuidado, sendo, portanto, intrínseco ao *relêgō*. Num ponto do romance, a personagem Elizabeth, ao tentar sensibilizar Vercueil, pensa na etimologia da palavra em questão e parece confirmar minha idéia de um cuidado isento da expectativa de retribuição.

Caridade: a palavra latina para o coração. É tão difícil receber quanto dar. [...] Mentira: caridade, *caritas*, não tem nada a ver com o coração. [...] Ele [Vercueil] mal ouve quanto falo com ele. [...] Cuidado [*care*]: a verdadeira raiz de caridade. Eu espero que ele se importe [*to care*] e ele não se importa. Porque ele está longe demais do ato de se importar e muito além do cuidado [*beyond caring and beyond care*]. (AI, p. 22)

Outro romance que me parece sugestivo para os conceitos que aqui explorei é, sem dúvida, *Disgrace*, de 1999, cujas polêmicas suscitaram ataques da crítica sul-africana e até uma representação legal de racismo pelo ANC (Congresso Nacional Africano), partido no poder na África do Sul desde 1994. O cenário de romance é o do pós-apartheid que, longe do “nação arco-íris” (*rainbow nation*) pretendido pelo governo, mostra-se um lugar de “criminalidade generalizada, policiamento ineficiente, classe média encastelada nas suas casas-fortalezas” (Attridge, 2004a, p. 162).

A personagem principal do livro é David Lurie, um professor universitário de meia-idade, divorciado, que preenche sua solidão com visitas semanais a prostitutas. Por ter assediado sexualmente uma aluna mestiça, Melanie Isaacs, David perde o emprego. Apesar de ter confessado o crime, a demissão ocorreu por sua recusa em arrepender-se publicamente pelo erro⁷⁹. Sem pensão ou outra perspectiva de trabalho, o professor deixa a Cidade do Cabo e vai morar com a filha lésbica, Lucy, uma idealista dos direitos dos animais. Lá David passa a trabalhar na fazenda, onde a filha planta legumes e flores para o mercado local, ajudando-a também na administração de um canil. Ele também presta algum serviço num centro para animais abandonados, onde estes são sacrificados, caso ninguém os adote. Um dia, três negros invadem a propriedade de Lucy, estupram-na, matam os cachorros e ateam fogo a David, além de roubarem o que podem. Sabe-se depois que um dos agressores, Pollux, tem parentesco com Petrus, o co-proprietário da fazenda de Lucy. Depois do incidente, o relacionamento entre pai e filha deteriora-se, principalmente porque esta última recusa-se a denunciar os estupradores à polícia e também porque, ao saber que está grávida, Lucy deseja

⁷⁹ No caso, há ressonâncias da Comissão de Reconciliação e Verdade (1995-1998), tribunal estabelecido após as eleições gerais, cujo intuito era ouvir, esclarecer, apontar, perdoar (se fosse o caso) tantos as vítimas quanto os culpados pelos abusos de direitos humanos cometidos durante o regime de segregação racial. Mark Sander aponta para a “confusão entre a exigência legal dos culpados efetuarem uma completa confissão e a pressão moral, exterior à lei, para eles expressarem remorso, mostrarem-se arrependidos, e ainda pedirem desculpas a suas vítimas” (citado em Attridge, 2004, p. 168, nota 9). Apesar do pieguismo, um filme informativo sobre o trabalho da *Truth and Reconciliation Commission* é *In My Country* (2004), com o ator afro-americano Samuel L. Jackson e a atriz francesa Juliette Binoche, baseado no livro *Country of My Skull* da escritora sul-africana Antjie Krog.

ter a criança, aceitando ainda ser a terceira mulher de Petrus. David decide retornar ao Cabo e entra em contato com o pai de Melanie, a quem tenta explicar o que aconteceu. Voltando à fazenda, David continua a ajudar no centro para cães e o livro finaliza-se com David sacrificando um dos animais de sua predileção.

A sedução da moça com o sugestivo nome de Melanie Isaacs (do grego *melanós*, “escuro”), “a moça escura” (*Dis*, p. 18), por exemplo, reverbera, numa distorção profana, o sacrifício de Izaque, ordenado por Deus a Abraão. Afinal Melanie “não [era] mais que uma criança!” (*Dis*, p. 20), repreende-se Lurie com o “coração cheio de desejo” (*Dis*, p. 20). Admirador de Byron, o professor se define como um discípulo de Eros, o deus do amor; também, para o pai de Melanie, ao tentar explicar-se, revela que a filha lhe provocara um “fogo”, um desejo irracional semelhante ao dos homens primitivos, adoradores do deus-chama. Além disso, se o ato sexual com a moça não parece a Lurie um estupro, ou como afirma, “não exatamente isso, mas não desejado, todavia; intimamente não desejado” (*Dis*, p. 25), a consciência da violação existe e faz com que o professor pense que Melanie, ao banhar-se, queira “purificar-se (*cleanse herself*) do [erro], [purificar-se] dele” (*Dis*, p. 25). No entanto, paira ainda sobre o caso a sensação de consentimento.

Já o estupro de Lucy traz em si a marca da violência de sangue e é comparado, pela moça, a um assassinato em que a vítima é presa sob o corpo do criminoso que lhe enfia “a faca; fugindo depois, deixando o corpo ensanguentado para trás” (*Dis*, p. 158). No caso, ocorre uma violação mais profunda, que toca a violência do sagrado, conforme discutida por Girard. O estupro converte-se em uma espécie de sacrifício para que a violência da comunidade seja refreada; nas palavras de Lucy, o ato não deixa de ser “o preço que se deve pagar para permanecer [na África]” (*Dis*, p. 158). Reforçando a analogia, a violação também se relaciona à contaminação pelo sangue, não sendo à toa que um dos estupradores se chame Póllux, nome próprio cuja raiz latina provém do verbo *polluo* significando “sujar”, “profanar”, bem como

“violar”, “seduzir uma mulher”, “desonrar”. Lucy está “marcada” (*Dis*, p. 158), passando a habitar um *limen* de indistinção, razão que talvez explique sua opinião de ser o estupro um “assunto puramente privado” (*Dis*, p. 112), “somente [seu]”, bem como o desejo de ter a criança.

Mesmo assim, a desonra, para Lucy, não deixa de ser um recomeço, um recomeço “sem nada. Sem cartões, nem armas, nem propriedade, nem direitos, nem dignidade” (*Dis*, p. 205). “Como um cão”, pergunta-lhe o pai, “Sim, como um cão”, responde a moça. Recomeçar como um cão, ou melhor, com cães é o que acontece também a Lurie, que termina o romance ajudando a recolher as carcaças de animais cremados. Esse processo de esvaziamento da autoridade já discuti anteriormente e denominei *kenosis*. A *kenosis* é o caminho que Lurie tem de trilhar para atingir um outro ponto: a graça. O título em inglês *Disgrace* não indica simplesmente a ausência de *grace* ou graça; honra (*honor*), na verdade, seria, segundo Derek Attridge, o vocábulo mais apropriado para isso (2004a, p. 178). A tradução em português para o romance, com o título *Desonra*, capta melhor essa relação e, com isso, o esvaziamento kenótico da honra que acomete os personagens em *Disgrace*.

A desonra ou o estado de *des-graça* (*state of disgrace*) torna-se um “estado de ser” (*Dis*, p. 178) para Lurie, que tem de aceitá-lo e com ele conviver. No entanto, a ausência de “graça” provoca nele uma transformação de comportamento em relação aos outros; estes, no caso, mais que outras pessoas, podem ser “as personagens parcialmente imaginadas na obra artística [sobre o poeta Byron na Itália] que ele está compondo e [principalmente] os animais” (Attridge, 2004a, p. 181). Não que Lurie, como Elizabeth Costello, se converta num defensor desses últimos, mas, depois do incidente na fazenda, a tarefa de ajudar a aplicar as injeções letais nos animais abandonados parece afetá-lo de maneira profunda. “Uma noite de domingo, ao voltar para a casa na Kombi de Lucy, ele tem de realmente parar no acostamento para acalmar-se. De seu rosto, lágrimas rolam e ele não consegue controlar-se; suas mãos tremem.

Ele não consegue entender o que está acontecendo” (*Dis*, p. 142-143). Não somente auxiliar a morte dos animais o incomoda, mas também cuidar dos cadáveres possui um efeito perturbador. Ao ver que as carcaças cremadas são tratadas de modo indiferente por outros funcionários do centro, David decide assumir a tarefa.

O *rigor mortis* deixara os cadáveres [dos cães] rígidos durante a noite. As patas mortas presas entre as barras do carrinho e, quando este retornava de sua ida ao forno crematório, o animal com frequência vinha enegrecido, com os dentes à mostra, o cheiro de pelo queimado, o invólucro do saco plástico completamente derretido. Depois de um tempo, os homens do centro começaram a bater nos sacos com as costas da pás para quebrar os membros endurecidos antes de colocar os cães no carro. Foi então que [Lurie] interveio e assumiu a tarefa. (*Dis*, p. 144-145)

Aqui se dá algo misterioso: se um animal pode ser definido como um outro absoluto, com o qual não se tem sequer uma linguagem em comum, o que significa para Lurie o fato de seus corpos serem postos em sacos de lixo e jogados fora depois de cremados? Que importância tem se, para poderem ser carregados em maior volume, seus membros sejam quebrados a golpes de pá? A questão que se coloca não se relaciona a um tratamento digno e respeitoso com os animais. Dignidade e respeito são construções lingüísticas e, portanto, culturais. Muito menos, um apelo ao sentido ético caberia aqui, já que os animais são mortos “humanamente” com injeções letais e, portanto, sofrimento e dor não entram na equação. Por isso o termo “misterioso” se aplica aqui com tamanha pertinência, não somente pelos valores “mais fundamentais, se não mais enigmáticos, que aqueles incorporados nos discursos da razão, da política, da emoção, da ética ou da religião” (Attridge, 2004a, p. 180), mas também pela “visão de mundo, um mundo em que os homens não usem pás para colocar, a pancadas, cadáveres numa forma mais adequada à manipulação” (*Dis*, p. 145-146).

A graça, como se sabe, é uma benção que não se merece, não se pode persegui-la e sua existência é em si um mistério. No entanto, no âmbito do romance, ela funciona, por assim dizer, como um “impulso” (*spur*) (Attridge, 2004a, p.180) que vem se contrapor à

descrença verificada no próprio texto. “A ‘graça’, também, é um termo que [Coetzee] usa para opor-se ao ceticismo (*cynicism*) (2004a, p. 178, nota 20). Attridge, com essa afirmação, se refere a entrevista do final de *Doubling the Point*. Nela, ao comentar a importância do ensaio “Confession and Double Thoughts” para um engajamento filosófico maior na sua ficção, Coetzee aponta o conflito entre duas posições pessoais quanto à verdade na autobiografia. A primeira, a que o autor deseja ocupar, ou melhor, se esforça em ocupar: a postura que vejo como semelhante a de Gianni Vattimo, ou seja, aquela que “acredita em acreditar”; a segunda, “mais sombria (*shadowy*)” (*DP*, p. 392), refere-se a uma pessoa que o autor diz ter sido e que, de certa forma, ainda é – para quem “não existe uma verdade final acerca de si, não há razão para buscá-la, [já que] o que se chama verdade [seria] apenas uma auto-reavaliação mutável [*shifting self-reappraisal*] cuja função é fazer com que alguém se sintam bem” (*DP*, p.392). O embate que Coetzee reconhece em sua obra já se anunciara em “Confession”, principalmente em Dostoiévski, entre o niilista Stravóguin e o monge Tíkhon, personagens de *Demônios*, ou seja, entre a graça – a crença ou fé de que a verdade pode ser dita sem a sombra da dúvida e da falta de sinceridade – e o ceticismo (*cynicism*), a consciência inexorável e vertiginosa da impossibilidade de isso ocorrer.

Ao se ler o trecho de *Disgrace* acima, em que a descrição de carcaças calcinadas de cães tem a capacidade de provocar no leitor, como nos revela Attridge, o “tremor [*shudder*] do entendimento”, percebe-se que, como tantas outras passagens memoráveis e espantosas na obra de Coetzee, esse embate entre a fé e o ceticismo não deixa de produzir, na sua ficção, como em qualquer experiência religiosa profunda, resultados perturbadores.

OBRAS CITADAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.
- . *Infância e história*. Belo Horizonte: Trad. Henrique Burigo. Editora UFMG, 2005.
- . *Linguagem e a morte*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- . *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007b.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões e De Magistro*. Coleção *Os Pensadores*: Santo Agostinho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1987.
- . *The Soliloquies of Saint Augustine*. Disponível em:
http://oll.libertyfund.org/Texts/StAugustine0239/Soliloquies/0579_Bk.html.
 Acessado em 03.06.06.
- ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Gramática metódica da língua portuguesa*. São Paulo: Editora Saraiva. 36ª ed., 1989.
- AMIEL, Henri Frédéric. *Amiel's Journal*. Trad. Maria Augusta Ward.
<http://www.gutenberg.org/etext/8545>. Acessado em 03.05.06.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Londres e Nova Iorque: Verso, 1991.
- ARENDT, Hannah. *Eichman em Jerusalém – um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- ASHCROFT, Bill et al.. *Post-colonial Studies: The Key Concepts*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000.
- ATTRIDGE, Derek. *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2004a.
- . *The Singularity of Literature*. Londres: Routledge, 2004b.
- . “Oppressive Silence: J. M. Coetzee’s *Foe* and the Politics of Canonisation”. In *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*. Graham Huggan e Stephen Watson (eds.). Londres: Macmillan e Nova Iorque: St. Martin’s, 1996.
- ATTWELL, David. *J. M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*. Berkeley, Los Angeles, USA: University of California Press e Cidade do Cabo, Joanesburgo, África do Sul: David Phillip, 1993.
- . “Study on Coetzee lacks teeth”. *Die Suid-Afrikaan*. Agosto de 1989, p. 45-48.

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 3ª edição. Rio de Janeiro e São Paulo: Forense Universitária, 2002.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- . *The Bataille Reader*. Org. Fred Botting e Scott Wilson. Oxford, Reino Unido: Blackwell, 1997.
- BARBER, Simon. "A great marketing tool for the mediocre: censorship". *Sunday Times*. 13.10.1996, p. 23.
- BARNARD, Rita. "J. M. Coetzee". Resenha crítica de Dominic Head, *J.M. Coetzee. Research in African Literatures*, 31.2, 2000. p. 214-216. Disponível em: http://muse.jhu.edu/journals/research_in_african_literatures/v031/31.2barnard.htm 1. Acessado em: 16.11.00.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Richard Miller. Nova Iorque: Hill and Wang, 1974.
- BEAUJOUR, Michel. *Politics of the Literary Self-Portrait*. Trad. Yara Milos. Nova Iorque e Londres: New York University Press, 1991.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et alia. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BENJAMIN, Walter. "Critique of Violence". *Selected Writings*. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1999. Vol. I, p. 277-300.
- . *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- . *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOTTING, Fred; WILSON, Scott. "Introduction: From Experience to Economy". In: *The Bataille Reader*. Org. Fred Botting e Scott Wilson. Oxford, Reino Unido: Blackwell, 1997.
- BOWLER, Colin. "The art and artifice of JM Coetzee". *Sunday Times*, África do Sul, 28.09.03. Suplemento *Lifestyle*, p. 20-21.
- BRINK, André. Edinburgh International Book Festival. 20.08.2005. Entrevista concedida a Ramona Koval. Disponível em: http://www.edbookfest.co.uk/downloads/05_08_20_andre_brink.doc. Acessado em 21.04.2007.
- . *Looking on Darkness*. Londres: Flamingo, 1984.
- CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Kitsch, Postmodernism*. Durham, Carolina do Norte, EUA: Duke University Press, 1987.

- CALLIGARIS, Contardo. "Apocalipse agora". *Folha de São Paulo*. 02.03.2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0203200620.htm>. Acessado em 28.01.2008.
- CAMARA, Mattoso; RIBEIRO, João. *Filosofia e gramática*. 3º ed. Rio de Janeiro: J. Ozon Editor, 1968. p. 109.
- CASSIRER, Ernest. *Filosofia de las Formas Simbólicas II: el pensamiento mitico*. Trad. Armando Morones. México: Fondo de Cultura Econômica, 1998.
- CAVAFY, Constantino. *90 e mais quatro poemas*. Trad., prefácio, comentários e notas Jorge de Sena. Porto: Editorial Inova, s/d, p. 45-46.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.
- CICERO, Marcus Tullius. *De natura deorum*. Disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/nd.shtml>. Acessado em 27.04.2006.
- . *Da natureza dos deuses*. Intro., trad.e notas Pedro Braga Falcão. 1ª ed.. Lisboa: Vega, 2004.
- COETZEE, J. M.. *À espera dos bárbaros*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- . *Age of Iron*. Nova Iorque: Penguin, 1998.
- . "An exclusive interview with J M Coetzee". *Dagens Nyheter*. Estocolmo. 08.12.03. Disponível em: <http://www.dn.se/DNet/jsp/polopoly.jsp?d=1058&a=212382>. Acessado em 25.04.06.
- . "An interview with J. M. Coetzee". *World Literature Today*. University of Oklahoma Press: Inverno 1996, p. 107-110.
- . *Boyhood*. Nova Iorque, Londres, Victoria (Austrália) e Toronto: Penguin Books, 1997.
- . Carta a Peter Randall da Ravan Press. Museum of English Literary History, Grahamstown, África do Sul, 17.01.1974, arquivo 9.8.1.28.
- . Carta a Peter Randall da Ravan Press. Museum of English Literary History, Grahamstown, África do Sul, 22.02.1974, arquivo 98.8.1.33.
- . *Desonra*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- . *Disgrace*. Londres: Penguin, 1999.
- . *Doubling the Point: Essays and Interviews*. Ed. David Attwell. Cambridge, MA, EUA e Londres: Harvard University Press, 1992.
- . *Dusklands*. Nova Iorque, Londres: Penguin Books: 1996.
- . *Elizabeth Costello*. Nova Iorque: Viking, 2003.

- . *Foe*. Nova Iorque: Penguin, 1987.
- . *Giving Offense: Essays on Censorship*. Londres, Ingl. e Chicago, EUA: University of Chicago Press, 1996.
- . “Homage”. *Threepenny Review*. Primavera, 1993. Disponível em: http://www.threepennyreview.com/samples/coetzee_sp93.html Acessado em: 05.06.00.
- . *In the Heart of the Country*. Londres e Nova Iorque: Penguin, 1987.
- . “Introduction”. In: *The Life and Strange Surprising [sic] Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner*. Oxford World’s Classics. Oxford, Reino Unido, 1999.
- . *Life and Times of Michael K*. Londres: Penguin, 1985.
- . “Nabokov's *Pale Fire* and the Primacy of Art”. *UCT Studies in English* 5, 1974. p. 1-7.
- . “The Afrikaners: on the lip of a volcano”. *Fair Lady*. 28.05.1986. p. 63-69; 130-133.
- . “The Novel Today”. *Upstream* 6.1, Verão 1988, p. 2-5.
- . “The White Tribe: An Acclaimed South African Novelist Explains Why the Afrikaners Will Never Give in”. *Vogue*. Março de 1986, p. 490-91 e 543-44.
- . “Private life of JM Coetzee”. *Sunday Tribune*, África do Sul, 30.10.83, p. 31.
- . *Van de Schoonheid en de Troost* (Sobre a beleza e o consolo). Entrevista concedida a Wim Kayzer. Holanda: VPRO, 23.04.2000. Disponível em: <http://www.vpro.nl/programma/schoonheidentroost/afleveringen/2365352/>. Acessado em 01.02.2008.
- . *Vida e época de Michael K*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- . “Voice and trajectory: An Interview with J. M. Coetzee”. *Salmagundi*. 04.01.97.
- . *Waiting for the Barbarians*. Nova Iorque: Penguin, 1982.
- . *White Writing: on the Culture of Letters in South Africa*. New Haven, EUA, e Londres: Yale University Press, 1988.
- . *Youth: Scenes of Provincial Life II*. Nova Iorque: Viking Penguin, 2002.
- COMBRINCK, Lisa. “Coetzee speaks language of truth”. *Sowetan*, África do Sul, 31.10.2003, p.21.
- CORDEIRO, Zahira Souki. “A alegoria como conceito: uma leitura benjaminiana do barroco”. 1992. 167f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992.

- COUSINEAU, Thomas J.. *Ritual Unbound: Reading Sacrifice in Modernist Fiction*. Newark, EUA: University of Delaware Press, 2004.
- CRUTCHLEY, Simon. "Introduction" a *The Cambridge Companion to Levinas*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- .; ROUDINESCO, Elizabeth. *De que amanhã ... Diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- . *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- DESCARTES, René. "Meditações concernentes à primeira filosofia nas quais a existência de Deus e a distinção real entre a alma e o corpo do homem são demonstradas". Coleção *Os pensadores*, vol. II. 4ª ed.. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- DOSTOIÉSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.
- . *Os demônios*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2004.
- . *O idiota*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002.
- DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger: an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Nova Iorque: Routledge, 2005.
- DOVEY, Teresa. *The novels of J. M. Coetzee: lacanian allegories*. Joanesburgo, África do Sul: Ad. Donker, 1988.
- . "Waiting for the Barbarians: Allegories of allegories". In: *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*. Graham Huggan e Stephen Watson (eds.). Suffolk, Inglaterra: Macmillan, 1996, p. 138-151.
- EAGLETON, Terry et alia. *Nationalism, Colonialism, Literature*. Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press, 1990.
- . "The Pope has blood in his hand". *Guardian Unlimited*. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/pope/story/0,12272,1451750,00.html>. Acessado em 04.05.05.
- EDER, Richard. "The Pen as Sword". *Newsday*. 21.04.1996. p.36.
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 1988, v.1, p. 458.
- , 1988, v. 20, p. 551.
- , 1988, v. 27, p. 645-52.
- FERREIRA, António Gomes. *Dicionário de latim-português*. Porto, Portugal: Porto Editora, 1987.

- FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1980.
- FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- FREUD, Sigmund. “Os três ensaios sobre a sexualidade”. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira*. v. VII, Rio de Janeiro: Imago, 1989
- GLENN, Ian. “Game hunting in *In the heart of the country*. In *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*. Graham Huggan e Stephen Watson (eds.). Londres: Macmillan Press Ltd. e Nova Iorque: St. Martin’s Press, 1996.
- GITZEN, Julian. “The voice of history in the novels of J. M. Coetzee”. *Studies in Contemporary Fiction*, 22.09.1993.
- GIRARD, René. *Violence and the Sacred*. Baltimore, EUA: The John Hopkins University Press, 1986.
- . *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- GORDIMER, Nadine. *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places*. Ed. Stephen Clingman. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1988.
- . “The Idea of Gardening”. *New York Times Review of Books*. 02.02.1984. p. 3-6.
- GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del Cárcere*. Torino: Einaudi, 1975; Q. 13, & 17, p. 1582.
- GUIGNON, Charles B.. “Introduction” In: *The Cambridge Companion to Heidegger*. Charles Guignon (ed.). Nova Iorque: Cambridge University Press, 1993. p. 1-41.
- HAMACHER, Werner. “Aformativo, greve: A ‘Crítica da Violência (sic)’ de Benjamin”. In: *A Filosofia de Walter Benjamin*. Andrew Benjamin e Peter Osborne (orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- HART, Edwin. “John Coetzee ... remote, elusive”. *The Star*, 21.02.1981, p. 21.
- HEAD, Dominic. *J. M. Coetzee*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press: 1997.
- HEGEL, G. W. F.. *Philosophy of History*. Trad. V. Sibree. Kirtchener, Ontário, Canadá: Batoche Book, 2001.
- . “A fenomenologia do espírito”. Coleção *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987-1988. Vol. II..
- HOUGATE, Stephen. *Freedom, Truth and History: an Introduction to Hegel’s Philosophy*. Londres, Routledge, 1991.
- HUBBEN, William. *Dostoevsky, Kierkegaard, Nietzsche & Kafka*. Nova Iorque: Touchstone, 1997.

- HUGGAN, Graham; WATSON, Stephen. "Introduction". In: *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*. Graham Huggan e Stephen Watson (eds.). Londres: Macmillan e Nova Iorque: St. Martin's, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.
- JAMESON, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text* 15, 1986, p. 65–88.
- JOHN M. Coetzee: Passages. Direção: Henion Han. Produção: Cherryl Tuckett. Joanesburgo, África do Sul: SABC3, 1997. 1 fita de vídeo (55 min). VHS, son., colorido.
- KAHN, Herman. *On Thermonuclear War*. Princeton, Nova Jersey, EUA: Princeton University Press, 1960.
- , et al.. *Can We Win in Vietnam?* Nova Iorque: Frederick A. Praeger, 1968.
- KATE, Laures ten. "Ekonoeknosis: the Three Meanings of Kenosis in 'Post-modern' Thought On Derrida, with references to Vattimo and Barth". In: *Letting go: Rethinking Kenosis*. Zijlstra Onno. Berna: Peter Lang, 2002. Disponível em <http://www.uvh.nl/uploadeddOCUMENTEN/3MEANINGSOFKENOSIS.PDF>.
- KNOX-SHAW, Peter. "Dusklands: A Metaphysics of Violence". In *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*. Graham Huggan e Stephen Watson (eds.). Londres: Macmillan Press Ltd. e Nova Iorque: St. Martin's Press, 1996. p.107-119.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 3ª ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- KUJAWSKI, Gilberto de Melo. *O sagrado existe*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.
- LEE, Allison. *Realism and Power: Postmodern British Fiction*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1990.
- "Life and times of J M Coetzee". *The Observer*, África do Sul, 30.10.1983.
- MACDONALD, Peter D.. "The Writer, the Critic, and the Censor: J. M. Coetzee and the Question of Literature". *Book History*, 2004, volume 7. p. 285-302.
- MALAN, Rian. *Coração traidor*. Trad. Evelyn Kay Massano. São Paulo: Editora Best Seller, 1989.
- , "Reading between a white liberal's line". *Sunday Times*, Africa do Sul. 07.10.1990. p.20.
- , "The Prince of Darkness". *Fairlady*. Fevereiro 2004, p. 42-45.
- MARAIS, Mike. "Towards a Levinasian Aesthetic: The Tension Between Implication and Transcendence in Selected Fiction by J. M. Coetzee". 1997 – Tese (Doutorado em Linguística e Filosofia) – University of Johannesburg, RAU, Joanesburgo, 1997.

- MATTÉI, Jean-François. *A barbárie interior*. Trad. Isabel Maria Loureiro. São Paulo: UNESP, 2001.
- MARTINS, Leda Maria Martins. “Prefácio”. In: Eliana Lourenço de Lima Reis. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- MARÍAS, Julián. “Agostinho”. Disponível em: <http://www.hottopos.com/harvard3/jmagost.htm>. Acessado em 02.07.06.
- MATHEWS, B.. *Thought's Ego in Augustine and Descartes*. Nova Iorque: Cornell University, 1992.
- MENAND, Louis. “Fat Man”. *The New Yorker*. 27.06.2005. Disponível em: http://www.newyorker.com/archive/2005/06/27/050627crbo_books. Acessado em 24.08.2006.
- MITCHELL, James. “The iron in Coetzee’s soul”. *Cape Times*. 2.10.2003. p. 9.
- MORITZ, Charles. “Coetzee, J(ohn) M”. In: *Current Biography Yearbook 1987*. Nova Iorque: 1987, p. 104-108.
- MORPHET, Tony. “The almighty pen and the hand which wields it”. *Weekly Mail*. 05.11.1987, p. 12.
- MUIR, Edward. *Ritual in Early Modern Europe*. 2ª ed. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Schwarcz, 2001. p. 147.
- OTTE, Georg. “Kant, Nietzsche, Agamben, notas sobre *A comunidade que vem*”. In: *O comum e a experiência da linguagem*. Sabrina Sedlmayer et alia (org.). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- PARRY, Benita. “Speech and Silence in the Fictions of J. M. Coetzee”. In *Critical Perspectives on J. M. Coetze*. Graham Huggan e Stephen Watson (eds.). Londres: Macmillan e Nova Iorque: St. Martin’s, 1996. p. 37-65.
- PATON, Alan. *Cry, the Beloved Country*. Londres: Penguin Group, 1988.
- PENNER, Dick. *Countries of the Mind: The Fiction of J. M. Coetzee*. West Port: Greenwood, 1989.
- PENSKY, Max. *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Amherst, EUA: University of Massachusetts Press, 2001.
- PIERUCCI, Flávio Pierucci. *Ciladas da diferença*. São Paulo: Editora 34, 1999.

- PONDÉ, Luiz Felipe. *Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoievski*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- PROFILE: J.M.Coetzee: the Stranger at the Gate. Apresentação: Christopher Hope. Direção: Sebastian Barfield. Inglaterra: BBC Bristol/ BBC4. Documentário apresentado no canal a cabo BBC World em Dezembro de 2003.
- REIS, Eliana Lourenço Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- RELÊGÕ. In: Ferreira, António Gomes. *Dicionário de Latim-Português*. Porto: Porto Editora, 1987. p. 997.
- ROUANET, Sergio Paulo. “Razão e paixão”, in *Os sentidos da paixão*. Rio: Cia. das Letras, 1987.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. São Paulo: EDIPRO, 2008.
- SAFATLE, Vladimir. “Atravessar a modernidade dobrando os joelhos”. *Cult*, nº 106, setembro de 2006, p. 60-63.
- SAMPSON, Lin. “Looking for the heart of JM Coetzee”. *Sunday Times*. 22.08.99. p. 4-5.
- SANTIAGO, Silviano. “Outubro Retalhado”. *Folha de São Paulo*. Caderno Mais!. 26.11.2003. Acessado em 30.04.2006.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- SCHNAIDERMAN, Boris. “Prefácio do tradutor”. In: *Memórias do subsolo*. Fiódor Dostoievski. São Paulo: Editora 34, 2000.
- SCHREINER, Olive. *The Story of an African Farm*. Londres: Penguin, 1995.
- SILVA, Denise Almeida. “Silêncio e resistência em Foe, de J. M. Coetzee”. In *As Armas do texto: a literatura e a resistência da literatura*. Porto Alegre: UFRS, 2000. pp 228-249.
- SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. “O corpo às avessas em *A obscena Senhora D*”. In: *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. Rio de Janeiro: Universidade Unigranrio. Vol. 5, nº XX. Janeiro-março de 2007. Disponível em: www.unigranrio.br/unidades_acad/ihm/graduacao/letras/revista/galleries/downloads/textoraquel20.pdf. Acessado em 15.03.2007.
- STRATHERN, Paul. *Hegel em 90 minutos*. Trad. Maria Helena Geordane. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SOLJENÍTSIN, Alexandre. *Arquipélago Gulag*. São Paulo e Rio de Janeiro: Difel/Difusão, 1976.
- TIFFIN, C; LAWSON, A. (eds.). “Introduction”. *De-scribing Empire: Post-colonialism and textuality*. London: Routledge, 1994. p.9.

- TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Nova Iorque: PAJ, 1982.
- TOSTÓI, Lev. *A sonata a Kreutzer*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- VATTIMO, Gianni. “O vestígio do vestígio”. In: *A religião: o seminário de Capri*. São Paulo: Estação Liberdade, 1994.
- . *Acreditar em Acreditar*. Lisboa: Relógio D’Água, 1998.
- “UCT author bemused by success”. *The Argus*, África do Sul, 21.04.1982, p. 21
- VRIES, Hent de. *Philosophy and the Turn to Religion*. Baltimore, EUA: The John Hopkins University Press, 1999.
- . *Religion and Violence: Philosophical Perspectives from Kant to Derrida*. Baltimore: Johns Hopkins, 2002.
- WATSON, Stephen. “Colonialism and the Novels of J. M. Coetzee”. In: *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*. Graham Huggan e Stephen Watson (eds.). Suffolk, Inglaterra: Macmillan, 1996, p. 13-36.
- WRIGHT, Laura. “Writing ‘Out of All Camps’: J. M. Coetzee’s Narratives of Displacement”. 2004. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Massachusetts, Amherst, EUA, 2004.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)