UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

CARLOS JOSÉ MENDES RIBEIRO

**Voz poética e voz política em *Diário de um ano ruim*
de J. M. Coetzee**

São Paulo
2020

CARLOS JOSÉ MENDES RIBEIRO

**Voz poética e voz política em *Diário de um ano ruim*
de J. M. Coetzee**

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração:

Crítica da Cultura

Orientador:

Prof. Dr. José Carlos Garcia Durand

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)
CRB 8 - 4936

Ribeiro, Carlos José Mendes

Voz poética e voz política em *Diário de um ano ruim* de J. M. Coetzee
/ Carlos José Mendes Ribeiro ; orientador, José Carlos Garcia Durand. –
2020

89 f.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-
Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e
Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Versão corrigida

1. Literatura africana - Análise do discurso. 2. Literatura de
expressão inglesa - África do Sul - Crítica e Interpretação. 3.
Romance - Século 20 - África do Sul - Análise do discurso. 4.
Coetzee, J. M., 1940-. 5. *Diário de um ano ruim* - Crítica e
interpretação. I. Durand, José Carlos Garcia, orient. II. Título

CDD 22.ed.- 828.996

Nome: RIBEIRO, Carlos José Mendes

Título: Voz poética e voz política em *Diário de um ano ruim* de J. M. Coetzee

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração:

Crítica da Cultura

Aprovada em: 20 / 11 / 2020

Banca Examinadora

Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello

Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades

Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Carolina Pulici

Universidade Federal de São Paulo

A Fernando Mendes Ribeiro
Por todo o amor e companheirismo

Agradecimentos

Aos professores Adriano Schwartz e José Carlos Garcia Durand, pelo empenho e orientação que fomentaram a realização do presente trabalho.

Aos funcionários do Serviço de Pós-Graduação, sempre atenciosos e solícitos.

Aos professores Dra. Livia Bueloni Gonçalves e Dr. Mauricio Santana Dias, pelos comentários e contribuições feitos durante o exame de Qualificação.

Aos professores que colaboraram com seus ensinamentos, materiais, textos e toda a atenção dedicada durante os estudos realizados no mestrado: Carolina Pulici, Eduardo A. A. Almeida, Fábio Rigatto de Souza Andrade, Jefferson Agostini Mello, Ricardo G. Barreto, Roberto Zular, Samuel de Vasconcelos Titan Junior, Valéria Cazetta e Vivian Schlesinger.

A meu companheiro Fernando, à minha família e a meus amigos, pela colaboração e carinho.

Ao Grupo Redimunho de Investigação Teatral, pelo apoio durante a realização do mestrado.

A Livia do Nascimento Bombana, pela amizade e inter-locação sobre o tema.

Que tolice cartesiana considerar o canto dos pássaros como gritos pré-programados emitidos por eles para anunciar sua presença ao sexo oposto e assim por diante! Cada canto de pássaro é uma liberação plenamente sentida do indivíduo no ar, acompanhado de tal alegria que mal conseguimos compreender. *Eu!* diz cada grito: *Eu! Que milagre!* Cantar libera a voz, permite que ela voe, expande a alma.

(COETZEE, 2007, p. 146)

RESUMO

RIBEIRO, Carlos José Mendes. **Voz poética e voz política em *Diário de um ano ruim* de J. M. Coetzee**. 2020. 89 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Versão corrigida.

A presente dissertação dedica-se ao estudo da voz poética e da voz política no romance *Diário de um ano ruim* (2007) de J. M. Coetzee. Inicialmente, a investigação se detém na contextualização da produção literária e intelectual do autor, trabalhando com as categorias de “campo”, “competência linguística” e “paratopia”, com base nas leituras de *As regras da arte* (1992), *A economia das trocas linguísticas* (2008), de Pierre Bourdieu e *O contexto da obra literária* (2001), de Dominique Maingueneau, respectivamente. Em seguida, a pesquisa direciona a atenção para a obra *Desonra* e para a Segunda fase – “ficção australiana”, destacando-se as características em *Diário de um ano ruim* que evidenciam a condução da voz física e narrativa para o desenvolvimento do romance. Entre os elementos analisados acerca da voz, evidencia-se a relação da voz com o corpo, com a autonomia do intelectual e a condição da voz feminina diante do poder masculino. Por fim, investigam-se os discursos proferidos pelas vozes dos personagens JC, de um escritor envelhecido e de Anya, uma jovem imigrante filipina.

Palavras-chave: Bourdieu. Coetzee. Diário de um ano ruim. Voz.

ABSTRACT

RIBEIRO, Carlos José Mendes. **Poetic voice and political voice in J. M. Coetzee's *Diary of a Bad Year***. 2020. 89 f. Dissertation (Master in Philosophy) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2020. Corrected version.

This present essay is committed to the study of the poetical voice and political voice in the novel *Diary of a Bad Year* (2207) by J. M. Coetzee. Initially, the investigation stands back in the contextualization of the author's literary and intellectual production, working with the categories "field", "linguistic competence" and "paratopia", based on the reading of *Rules of Art* (1992), *The Economics of Language Exchange* (2008), both by Pierre Bourdier, and also *The Context of Literary Work* (2001), by Dominique Maingueneau, respectively. After that, the research directs the reader's attention to the novel *Disgrace* and the Second Phase – "Australian fiction", in which are highlighted the features of *Diary of a Bad Year* which emphasize the conduction of the physical and narrative voice to the development of the novel. Among the elements analyzed concerning the voice, it is emphasized the relation between the voice and the body, connected to the intellectual's autonomy and to the condition of the female voice facing the male power. Finally, there is an investigation on the speeches given by the voices from JC, an aged writer, and from Anya, a young Philippine immigrant.

Key-words: Bourdieu. Coetzee. Diary of a bad year. Voice.

Sumário

1	INTRODUÇÃO	10
2	A RELAÇÃO SOCIAL DE J. M. COETZEE COM OS CAMPOS LITERÁRIOS E ACADÊMICOS	17
2.1	Aspectos biográficos e bibliográficos de J. M. Coetzee	20
2.2	A literatura de J. M. Coetzee	26
2.3	O romance <i>Desonra</i> e sua receptividade	29
2.4	Segunda fase – “ficção australiana”	34
2.4.1	<i>Elizabeth Costello</i> – O primeiro romance da Segunda fase – “ficção australiana”	36
2.4.2	<i>Homem lento</i> – O segundo romance da Segunda fase – “ficção australiana”	38
2.4.3	<i>Diário de um homem ruim</i> – O terceiro romance da Segunda fase – “ficção australiana”	39
3	A VOZ: O FIO CONDUTOR DE <i>DIÁRIO DE UM ANO RUIM</i>	41
3.1	Coetzee e a língua	46
4	A VOZ FÍSICA INTERLIGADA A VOZ NARRATIVA	53
4.1	A voz e o corpo	57
4.2	Do som ao texto - a voz de JC	61
4.3	A escuta e a apropriação da voz de Anya	68
4.3.1	O encontro de três vozes: Anya, JC e Alan	75
5	CONCLUSÃO	84
	REFERÊNCIAS	86

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação possui como objeto de pesquisa o romance *Diário de um ano ruim* (*Diary of a Bad Year*, 2007) do escritor sul-africano John Maxwell Coetzee. O romance, é a terceira obra da trilogia pertencente à segunda fase da literatura coetzeeana, também intitulada “ficção australiana”.

Diário de um ano ruim é um romance marcado pelo experimentalismo e pelo hibridismo de gêneros, provocando um questionamento a respeito dos limites que envolvem a ficção da não ficção. Outro aspecto relevante na obra, refere-se à presença do escritor-personagem, no centro do romance, como duplo do autor.

Inicialmente, buscaremos estabelecer a relação social de J. M. Coetzee com os campos literários e acadêmicos, as múltiplas receptividades de suas obras, destacando a ficção *Desonra* (*Disgrace*, 1999) e a trilogia correspondente a segunda fase de sua escrita, em que se encontra o romance *Diário de um ano ruim*.

Na sequência, a presente dissertação buscará estabelecer a presença e o relacionamento da voz como fio condutor e propulsor para o desenvolvimento da narrativa de *Diário de um ano ruim*. Diante dos recursos discursivos empregados por J. M. Coetzee, o atual estudo propõe destacar a recorrência do entrelaçamento da voz física e da voz narrativa como espaço de articulação, que ativa distintas cenografias enunciativas ao estabelecer questões políticas de múltiplas diretrizes. Assim, ao estudar as estratégias discursivas de *Diário de um ano ruim*, pretende-se particularizar o lugar da voz no ato de fala/escuta como evento social.

Nos capítulos seguintes, propomos uma leitura acerca das vozes pertencentes aos três personagens de maior destaque na narrativa de *Diário de um ano ruim*, JC, Anya e Alan.

Mediante as leituras e releituras da obra, o olhar foi se verticalizando para a voz que compõe as múltiplas camadas sensíveis que entrelaçam o discurso na narrativa do romance. Nesse território vasto da relação entre voz e literatura, a pesquisa se desenvolveu com o intuito de estabelecer a voz como o fio condutor da narração de *Diário de um ano ruim*.

O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra, ou, o que dá no mesmo, a crença do valor da obra.

(BOURDIEU, 1992, p. 259)

A literatura deve ser compreendida como resultado da operação de um campo correspondente a um conjunto de grupos e agentes sociais mobilizados para práticas, mas as que incluem as intenções dos escritores e dos múltiplos agentes culturais implicados na produção e apreensão desse produto artístico. Assim, torna-se relevante buscar desvendar a lógica do jogo de poder social envolvido na obra literária.

O texto literário não pode ser apreendido apenas como decorrência da expressão de uma consciência individual ou coletiva, mas como uma configuração das ações socioeconômicas realizadas por um grupo social, em alianças ou em conflito com outros grupos sociais. Sendo assim, a obra literária é a decorrência de diversas percepções manifestadas em valores, práticas e conjecturas. Importante destacar que Bourdieu não concebe o indivíduo como passivo diante do conjunto de forças, mas o entende também como atuante sobre as condições de vida na sociedade.

Todo ato de fala e, de um modo geral, toda ação é uma conjuntura, um encontro de séries causais independentes: de um lado, as disposições, socialmente modeladas, do *habitus* linguístico, que implicam uma certa propensão a falar e a dizer coisas determinadas (interesse expressivo), definida ao mesmo tempo como capacidade linguística de engendramento infinito de discursos gramaticalmente conformes e como capacidade social que permite utilizar adequadamente essa competência numa situação determinada; do outro, as estruturas do mercado linguístico, que se impõem como um sistema de sanções e de censuras específicas.

(BOURDIEU, 2008, p. 24)

A concepção de que “todo ato de fala e, de modo geral, toda ação é uma conjuntura” procura estabelecer uma apreciação a uma análise linguística que busca na singularidade da própria língua a potência das palavras, procurando entendê-las dentro de uma perspectiva que vise analisar as condições sociais de existência correspondentes ao momento do discurso. Diante desta perspectiva, é importante considerar os distintos lugares de fala dos emissores e receptores no momento em que a comunicação se estabelece.

A tese defendida por Bourdieu, de que as palavras têm capacidade de “produzir ou reforçar simbolicamente a tendência sistemática para privilegiar certos aspectos do real e ignorar outros” (BOURDIEU, 2008, p. 125), representa um instrumento teórico relevante para o desenvolvimento de um estudo que visa a investigar o poder simbólico constituído pelas palavras, um entendimento que tira as palavras de um lugar de aparente neutralidade e as coloca diante de uma relação direta de disputa de poder mediante relações sociais.

A obra *A economia das trocas linguísticas*¹ é constituída por alguns artigos publicados por Bourdieu (1930-2002) na revista francesa *Actes de la Recherche* entre 1975 e 1982. Neste período, Bourdieu era o responsável pela revista que possuía um projeto de pesquisa coletiva que visava retomar a proposta de *L'Année sociologique* de Durkheim. A revista buscava propor a existência de uma obra que apresentasse um trabalho coletivo a partir da contribuição de estudiosos de áreas como História, Antropologia e Sociologia. Estes estudiosos escreviam sobre temas sempre orientados pela perspectiva proposta por Bourdieu.

A economia das trocas linguísticas é dividida em três partes: a primeira estabelece as condições sociais da produção linguística a partir do funcionamento de um mercado linguístico; a segunda tem o objetivo de situar a formação do poder simbólico instituído a partir da linguagem; e, na terceira, Bourdieu busca analisar três discursos: *Ser e tempo*, de Martin Heidegger; algumas observações críticas sobre *Ler O Capital*, de Étienne Balibar e *O espírito das leis*, de Charles de Montesquieu.

Alguns termos utilizados por Bourdieu em *A economia das trocas linguísticas* podem causar certo estranhamento para o leitor iniciante, levando-o, numa tentativa de redução a um enquadramento precipitado, a colocar o sociólogo na categoria de economista. Bourdieu recorre a expressões que normalmente são utilizadas no campo econômico, como “*economia*”, “*preço*”, “*formação de preços*”, “*lucro*”, para tratar de linguística. Na verdade, Bourdieu faz um deslocamento da noção de economia para a lógica do simbólico, como se existissem várias possibilidades de se pensar a economia. Podemos entender que a economia “econômica” conhecida por todos corresponde a um isolamento de esfera de trocas que foi separada de outra esfera. A tentativa de relacionar a noção de “*capital*”, “*lucro*”, “*valor*” com a Linguística vai

¹ A obra *A economia das trocas linguísticas* foi publicada na França com o título original *Ce que parler veut dire* (O que falar quer dizer), tendo o subtítulo *A economia das trocas simbólicas* (*L' économie des échanges symboliques*). A publicação brasileira foi lançada em 2008 pela Edusp.

repercutir efeitos no momento em que se analisa o discurso.

Aceitar o modelo saussuriano e seus pressupostos é o mesmo que tratar o mundo social como um universo de trocas simbólicas e reduzir a ação a um ato de comunicação [...]. Embora seja legítimo tratar as relações sociais como interações simbólicas, isto é, como relações de comunicação que implicam o conhecimento e o reconhecimento, não se deve esquecer que as trocas linguísticas – relações de comunicação por excelência – são também relações de poder simbólico [...].

(BOURDIEU, 2008, p. 23-24)

Bourdieu inicia a obra questionando o estruturalismo defendido pelo linguista e filósofo suíço Ferdinand de Saussure e por alguns linguistas seguidores do pensamento estruturalista. Para Bourdieu, Saussure tenta encontrar um estatuto científico para a Linguística, separando a língua da fala. Assim, Saussure tem o interesse e busca estudar a língua a partir de sua estrutura interna. Para Bourdieu tal pensamento acaba acarretando um problema: ao separar a língua da fala, considerando a língua como objeto, o olhar para a obra literária acaba se restringindo apenas a uma análise interna, estruturalista do texto. Para Bourdieu este seria o maior problema, pois a partir de uma análise estruturalista não se teria como entender a ação social, sendo esta pensada como um modelo, uma estrutura em si, sem relação a suas condições sociais de produção, reprodução e circulação. Ainda para Bourdieu, não existe uma força imanente da linguagem. Sendo assim, ele acredita que “não existe ciência do discurso considerado em si mesmo e por si mesmo” (BOURDIEU, 2008, p. 129), como se o discurso fosse um sistema isolado. Para Bourdieu, o entendimento do discurso só seria possível tendo-se conhecimento das condições sociais das possibilidades do discurso. Para isso, não seria possível isolar o discurso. É nessa perspectiva que Bourdieu procura analisar inúmeros aspectos da língua para mapear o que ele vai nomear de mercado linguístico, que funcionaria a partir da incidência de condições causais independentes. Sendo assim, um entendimento mais amplo do funcionamento da língua só seria possível a partir de uma pragmática sociológica. É neste caso que as possibilidades da língua existem e aparecem, os efeitos da língua acontecem. Ao se falar em discurso, não se está tratando de um código que precisa ser decifrado. A linguagem não se restringe ao domínio e deciframento de um código. “Em outros termos, os discursos não são apenas (a não ser excepcionalmente) signos destinados a serem compreendidos, decifrados; são também signos de riqueza a serem avaliados, apreciados, e signos de autoridade a

serem acreditados e obedecidos.” (BOURDIEU, 2008, p. 53) Dependendo do poder do autor que pronuncia, alguns discursos são mais valorizados do que outros. Destaca-se assim o poder simbólico abordado por Pierre Bourdieu.

A existência de uma língua legítima entendida como natural e frequentemente utilizada por um grupo de agentes falantes, foi uma concepção rejeitada por Bourdieu. Segundo ele, a teoria defendida por Saussure na obra *Curso de Linguística Geral*, de que “‘não é o espaço que define a língua, mas a língua que define seu espaço’ [...] oculta o processo propriamente político de unificação ao cabo do qual um conjunto determinado de “sujeitos falantes” se encontra praticamente levado a aceitar a língua oficial.” (BOURDIEU, 2008, p. 31) A legitimação de uma língua oficial só se torna possível a partir da concordância acerca das condições socioeconômicas em benefício de um mercado linguístico.

Outra questão criticada por Bourdieu corresponde à noção de comunicação baseada na ideia de língua como fenômeno lógico-gramatical. Saussure defende a teoria de que existe um núcleo linguístico comum a todos os sujeitos de uma comunidade linguística, permitindo assim a existência da comunicação. Bourdieu irá discordar desta visão por acreditar que a teoria saussuriana silencia as condições sociais no momento em que o discurso se instaura, para que um conjunto de conceitos teóricos sejam valorizados. Sendo assim, a concepção saussuriana de língua, para Bourdieu, favorece a dominação linguística de um determinado grupo social.

A partir da abordagem apresentada por Bourdieu sobre análise do discurso, observa-se que nas relações sociais estão presentes algumas relações de força e poder que se estabelecem a partir do discurso, ocasionando relações sociais assimétricas. A presente dissertação busca apresentar questões a serem levantadas a partir das pesquisas de Bourdieu sobre análise do discurso. Assim, nos deparamos com as seguintes questões: mesmo vivendo-se em um mundo em que a acessibilidade da informação e da comunicação está cada vez mais difundida e mesmo ocorrendo, em algumas situações, a compreensão do muito do que se fala, em várias práticas de discurso, será que todos os discursos na nossa sociedade são aceitos? Mesmo que se tenha a competência técnica para falar, será que todos os discursos são ouvidos? Quem pode falar com autoridade e em que momento? Quantas falas socialmente importantes podem não ter seu significado ouvido? Quais as condições sociais, os conjuntos de circunstâncias para tornar um discurso legítimo? O presente trabalho não se deterá em responder a estas questões, mas buscará abrir

espaços para o encontro de algumas questões que possam ser retomadas em estudos futuros. Bourdieu (2008, p. 99) defende que “não há poder simbólico sem uma simbologia do poder.”

O processo de dominação não passa só pela utilização da força física. Ele passa também por determinações que estão no inconsciente humano, nas estruturas das condições sociais e que vão se interiorizando em algo que Bourdieu vai chamar de *habitus*. Para o sociólogo, este conceito indica que inicialmente, no meio familiar e depois na convivência social, o ser humano constrói crenças, opiniões e atitudes perante a vida e toda essa formação cultural constitui o *habitus* do indivíduo.

[...] eu desejava pôr em evidência as capacidades "criadoras", activas, inventivas, do *habitus* e do agente (que a palavra hábito não diz), embora chamando a atenção para a ideia de que este poder gerador não é o de um espírito universal, de uma natureza ou de uma razão humana, [...] o *habitus*, como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um haver, um capital.

(BOURDIEU, 1989, p. 61)

Para Bourdieu todo o discurso é constituído de duas coisas: o *habitus linguístico* (a formação em um mundo que fala de um certo modo) e o mercado linguístico (condições sociais em que a língua ocorre, que geram relações de valorização ou desvalorização de determinado discurso). Para o sociólogo, toda condição de produção pressupõe uma condição de recepção. Ou seja, quando fala, o emissor se refere a um receptor e isso envolve escolhas, estilos, ocasionando que toda condição de produção é também uma condição de recepção, pois antecipa as condições de sucesso do discurso proferido.

O verdadeiro princípio da magia dos enunciados performativos reside no mistério do ministério, isto é, na delegação ao cabo da qual um agente singular (rei, sacerdote, porta-voz) recebe o mandato para falar e agir em nome do grupo, assim constituído nele e por ele; tal princípio encontra-se, mais precisamente, nas condições sociais da instituição do ministério que constitui o mandatário legítimo como sendo capaz de agir através das palavras sobre o mundo social pelo fato de instituí-lo enquanto médium entre o grupo e ele mesmo.

(BOURDIEU, 2008, p. 63)

Para Bourdieu, as falas se realizam dentro de alguns *ritos de instituição* em que determinadas situações são reconhecidas como legítimas e autorizadas a acontecer. O sentido de instituir corresponde ao ato de dar nome às coisas existentes no mundo, reconhecer, consagrar e sancionar. Todo ato de instituição não passa de um ato inicial

de nomeação: “Instituir a alguém um nome, ou melhor, uma essência social” (BOURDIEU, 2008, p. 100). Assim para Bourdieu, o ato da fala é um ato mágico ao considerar que nomear as coisas existentes significa construir o mundo. Portanto, a partir do momento em que o indivíduo produz uma nomeação, o mundo passa a existir. Para Bourdieu (2008, p. 99) “A ciência social deve levar em conta o fato da eficácia simbólica dos ritos de instituição, ou seja, o poder que lhes é próprio de agir sobre o real ao agir sobre a representação do real.”

Bourdieu diz que em um discurso basta a simples presença de uma pessoa para que se possam definir as devidas posições de todos os que participam do ato da comunicação, o lugar de quem fala e o lugar daquele com quem se comunica. Outro aspecto a ser considerado diante do reconhecimento dos falantes no ato da comunicação refere-se à autoridade como aquilo que se admite ao locutor (autorizado) dizer aquilo cuja instituição (social) lhe conferir a dizer. Para Bourdieu, a força da autoridade que envolve a palavra vem de uma força que é externa à composição da linguagem. É essa autoridade (do locutor e da instituição que a autoriza) acrescentada às características propriamente linguísticas do discurso que consentem a potência simbólica da linguagem, atuando assim a magia social de clareza do discurso.

Entre os linguistas, Bourdieu recorre a Mikhail Bakhtin para compartilhar da teoria de que as palavras não são neutras, estando sua definição sempre passível de modificação conforme a lógica da confrontação social pelo sentido. A distinção que Bourdieu estabelece em relação à teoria de Bakhtin é que a neutralidade das palavras em relação aos sentidos que elas possuem vai ser estabelecida a partir de uma dinâmica de mercado segundo a qual se estabelece um preço em relação aos signos linguísticos. Apresentar alguns conceitos defendidos por Bourdieu, principalmente no que diz respeito a obra *A economia das trocas linguísticas*, que fundamentalmente aponta para a ideia de que a compreensão da criação artística só se torna possível por meio do mapeamento das mediações inseridas entre público e obra, tem como objetivo principal estabelecer um suporte básico teórico para a análise a ser realizada sobre o objeto de pesquisa da presente dissertação.

2 A RELAÇÃO SOCIAL DE J. M. COETZEE COM O CAMPO LITERÁRIO E ACADÊMICO

O campo literário é simultaneamente um campo de forças e um campo de lutas que visa a transformar ou conservar a relação de forças estabelecida: cada um dos agentes investe a força (o capital) que adquiriu pelas lutas anteriores em estratégias que dependem, quanto à orientação, da posição desse agente nas relações de força, isto é, de seu capital específico.

(BOURDIEU, 2004, p. 172)

A noção de *campo*, segundo Bourdieu, consiste em um domínio particular de ações sociais no qual há um contexto, não exatamente de conflito, mas de confrontação entre o ser social e seus interagentes.

Pierre Bourdieu cria sua sociologia da instituição literária partindo da negação da teoria de que existe uma definição universal da concepção que define o ser escritor. Para o sociólogo, o escritor pode ser entendido como um ator social, um artista, que escreve a obra e ao mesmo tempo sofre os efeitos promovidos pelo campo literário. Assim, as obras, sozinhas, não são capazes de responder por todo o seu significado, já que seu valor, dentro do sistema social, é suscetível de variação. Bourdieu toma como fundamento o conceito operativo de campo literário, para evidenciar a ideia de que a compreensão da criação artística só é admissível através do mapeamento das mediações inseridas entre obra e público. O conceito de campo literário é uma capacidade mais mutável de compreensão sobre os mecanismos que correspondem à produção, ao consumo e à circulação do trabalho artístico. Ao estudar a gênese do campo literário, Bourdieu ajudou a detectar contradições existentes entre as diversas relações ocorridas com os múltiplos agentes pertencentes do campo literário.

Assim, Bourdieu entende a escrita como um lugar de negociação, contrariando a ideia romantizada do criador como alguém sujeito a um estado de pura inspiração. Uma perspectiva, enfim, que se coloca em oposição a uma visão sacralizada do texto. A partir desta concepção que se estabelece na relação intrínseca e que une escritor, obra e sociedade, buscaremos estabelecer um mapeamento da vida, das obras literárias e de alguns fatos que se destacaram entre as distintas relações sociais vividas por Coetzee. Sobre seu processo de escrita, Coetzee assim declara:

É ingênuo pensar que escrever é um processo simples de duas etapas: primeiro você decide o que quer dizer e depois diz. Pelo contrário, como todos sabemos, você escreve porque não sabe o que quer dizer. Escrever revela o

que você queria dizer em primeiro lugar. De fato, a escrita às vezes constrói o que você quer ou deseja dizer. O que ela revela (ou afirma) pode ser bem diferente do que você pensou. É nesse sentido que se pode dizer que escrever nos escreve. (tradução minha).²

(COETZEE, 1992, p. 18)

Precisamente atrelado à noção de valor, entende-se que os posicionamentos dos múltiplos agentes (escritores, leitores, editores, produtores, críticos, etc.) que compõem um campo literário e que contribuem para que se defina se uma obra literária terá boa receptividade ou não, assim como, a durabilidade que esta obra terá na permanência da memória do sistema literário, está intrinsecamente ligada às tomadas de posição dos agentes durante todo o processo de interação entre a obra artística e seus receptores. Assim, diante da vasta bibliografia de Coetzee, vale destacar os distintos graus de receptividade de cada uma de suas obras, resultando na existência de muitos admiradores, assim como de alguns críticos contrários aos recursos discursivos utilizados pelo autor em sua trajetória de escrita. Diante de algumas publicações e das formas de discurso apresentadas em suas obras, Coetzee acabou recebendo por parte da crítica literária, assim como por parte de alguns autores tidos como consagrados por esta crítica, posturas de defesa e até de repúdio relativas a algumas de suas publicações, acarretando situações adversas às pretensões do autor. Contudo, mesmo diante de tais conflitos, Coetzee apresenta algumas estratégias discursivas que fazem com que ele se estabeleça como autor reconhecido por vários segmentos da sociedade (público externo, campo acadêmico, campo científico, boa parte da crítica literária mundial e de muitos de seus autores contemporâneos), evidenciando assim sua capacidade discursiva.

Na verdade, como toda linguagem veiculada por um grupo é uma linguagem autorizada, investida da autoridade desse grupo, ela autoriza o que designa e ao mesmo tempo o exprime, extraindo sua legitimidade do mesmo grupo sobre o qual exerce sua autoridade e para cuja produção enquanto grupo contribui oferecendo-lhe uma expressão unitária de suas experiências.

(BOURDIEU, 2008, p. 119)

Em uma das entrevistas concedidas, Coetzee discute a relação existente entre

² No original, em inglês: "It is naive to think that writing is a simple two-stage process: first you decide what you want to say, then you say it. On the contrary, as all of us know, you write because you do not know what you want to say. Writing reveals to you what you wanted to say in the first place. In fact, it sometimes constructs what you want or wanted to say. What it reveals (or asserts) may be quite different from what you thought (or half-thought) you wanted to say in the first place. That is the sense in which one can say that writing writes us."

escritores e o mercado literário, estabelecendo uma crítica ao *show* de entretenimento em que se tornou o campo literário. Segundo Coetzee:

Penso que a indústria da literatura poderia mudar. O espetáculo de escritores sendo usados para fazer publicidade de seus próprios livros, suas publicações, particularmente os escritores mais jovens, é deprimente e não funciona bem.

(COETZEE, 2004)

Inicialmente, consideraremos alguns aspectos biográficos do autor, algumas situações favoráveis e desfavoráveis decorrentes da receptividade da obra de J. M. Coetzee e dos meios discursivos usados pelo autor como estratégias para contornar tais conflitos. É certo que, quando apontamos ao estudo das estratégias discursivas, focalizando o ato de fala como um evento social, várias características se sobressaem. Entre tais características, podemos destacar a ampla discussão a respeito da recorrência do tema do *apartheid* na África do Sul, presente em alguns romances de Coetzee, assim como as vozes sociais a que Coetzee deu sonoridade a partir de suas narrativas, como: a voz da mulher, do escritor, do imigrante, do exilado e do ser humano na terceira idade. Todas essas vozes, nas suas respectivas narrativas, acabaram sendo reveladas, adquirindo visibilidade a partir do confronto de suas relações sociais.

Considerando o contexto social em si, o ponto de partida será configurar referido contexto como uma situação específica possuidora de todas as suas regras particulares, para que se evidencie que Coetzee, agente social nesse contexto, venha a ser portador de habilidades suficientes para obter o sucesso de suas ações, evidenciando o que Bourdieu vai apontar como sendo uma competência ampliada. Bourdieu defende a teoria da competência linguística ampliada como sendo um conjunto de propriedades que o falante deve conhecer para que a comunicação ocorra com êxito. Segundo Bourdieu:

A competência linguística constitui um atributo simbólico da autoridade que designa um estatuto socialmente reconhecido enquanto conjunto de direitos, a começar pelo direito à palavra, e a correspondente capacidade técnica.

(BOURDIEU, 2008, p. 63)

A existência de um mercado linguístico em que a competência opera como

capital, faz com que seja permitida a ocorrência de um conjunto de trocas simbólicas inseridas em um contexto social. A competência dominante trabalha como capital linguístico garantindo um lucro de distinção na sua associação com outras competências. Assim, devemos considerar que a utilização das estratégias linguísticas ajuda no êxito da competência desejada, o que garantiria uma aceitação social e uma efetivação concreta de comunicação.

2.1 Aspectos biográficos e bibliográficos de J. M. Coetzee

Trata-se de uma questão de poder - o poder de publicar ou de recusar a publicação, por exemplo -, de capital - o do autor consagrado que pode ser parcialmente transferido para a conta de um jovem escritor ainda desconhecido, por meio de um comentário, elogios ou de um prefácio; - aqui como em outros lugares observam-se relações de força, estratégias, interesses, etc. Mas não há um só traço designado por esses conceitos que não se revista no campo literário de uma forma específica, absolutamente irreduzível.

(BOURDIEU, 2004, p. 170)

Para Bourdieu as relações de poder estão interligadas à aquisição de capitais. Ou seja, pode mais quem possui em quantidades maiores alguns ou todos os capitais empregados em cada campo; capital este que depende do mercado a ser avaliado. Vale destacar que Bourdieu não restringe o conceito de capital apenas ao acúmulo de bens ou riquezas econômicas. Segundo ele, capital é um recurso ou um poder que se manifesta em alguma atividade social. Assim, podemos conceber que a língua é um instrumento de poder e o seu entendimento não pode ser restrito unicamente a uma ferramenta de conhecimento para que assim se estabeleça um determinado ato de comunicação.

Entendendo o campo literário e o campo acadêmico como mercado onde ocorrem as trocas simbólicas feitas por meio de um capital específico a cada campo, teríamos que analisar, inicialmente, que capital Coetzee deveria possuir para executar suas trocas com seus interlocutores. Podemos inferir que entre todo o capital do escritor, o capital cultural, o capital linguístico e o capital simbólico seriam os mais valorizados nos campos literário e acadêmico, formadores do universo social em que Coetzee está inserido.

Com o desenvolvimento da presente dissertação, iremos apresentar conquistas e manifestações de reconhecimento que Coetzee obteve nos campos acadêmico e literário em relação ao seu capital cultural, linguístico e simbólico. Isso nos faz inferir

que Coetzee possui grau elevado de entendimento da situação linguística e das leis específicas que regem os campos acadêmico e literário. O reconhecimento dos signos, dos recursos discursivos que compõem a sua produção linguística faz parte também de seu capital.

Coetzee reconhece ainda a identidade do *habitus* que se constitui entre ele e seus interlocutores, entende a própria conjuntura social e os papéis que tais interlocutores conferem a si mesmos e aos outros. Diante de tal situação, sua fala se torna autorizada por todas as instituições relacionadas ao autor. Sendo assim, Coetzee demonstra compreender bem a formação do valor nos mercados de trocas simbólicas.

Uma recorrência a ser analisada está em algumas das entrevistas concedidas por Coetzee. Poderemos verificar na argumentação dele que um aspecto relevante do seu capital simbólico que vai evidenciar sua competência ampliada é o reconhecimento do seu *habitus* e o dos seus interlocutores.

O uso da linguagem, ou melhor, tanto a maneira como a matéria do discurso, depende da posição social do locutor que, por sua vez, comanda o acesso que se lhe abre à língua da instituição, à palavra oficial, ortodoxa, legítima. O acesso aos instrumentos legítimos de expressão e, portanto, a participação no quinhão de autoridade institucional, está na raiz de toda a diferença - irredutível ao próprio discurso.

(BOURDIEU, 2008, p. 87)

Coetzee nasceu em 9 de fevereiro de 1940 na Cidade do Cabo, União da África do Sul. Seu pai, Zacharias Coetzee (1912–1988), descendente dos primeiros imigrantes holandeses na África do Sul, era advogado e funcionário público, e sua mãe, Vera Coetzee (1904–1986), descendente de imigrantes holandeses, alemães e poloneses, era professora. Em casa, toda a família falava principalmente o inglês. Já com os amigos e outros parentes, Coetzee buscava se comunicar em africâner.

Como relata em seu livro de memórias e ficção, *Infância (Boyhood)*, 1995, a maior parte da infância de Coetzee foi vivida na Cidade do Cabo. Após seu pai perder o emprego de funcionário do governo, a família se mudou para Worcester, uma cidade na Província do Cabo (atual Western Cape). Coetzee estudou na escola católica *St. Joseph's College*, localizada no subúrbio de Rondebosch, na Cidade do Cabo; mais tarde cursou matemática e inglês na Universidade da Cidade do Cabo, da qual recebeu o título de Bacharel em 1961.

Insatisfeito com o sistema do *apartheid* imposto na África do Sul, Coetzee

decide deixar a Cidade do Cabo para se estabelecer na Inglaterra. No Reino Unido, trabalhou como programador de computadores para a IBM e para a *International Computers and Tabulators* (TIC). Em 1963, ainda no Reino Unido, Coetzee recebeu o título de Mestre em Artes por uma tese sobre os romances de Ford Madox Ford, intitulada "*Os trabalhos de Ford Madox Ford com referência particular aos romances*". No livro *Juventude* (*Youth*, 2003), segundo volume de memórias ficcionalizadas, Coetzee relata as experiências vividas na Inglaterra.

Em 1965, Coetzee muda-se para os Estados Unidos e na Universidade do Texas em Austin estuda linguística histórica, gramática gerativa, estilística e semiótica. Pelo programa *Fulbright*, ele inicia o doutorado, sendo sua tese direcionada a uma análise estilística auxiliada por um computador que tratava da prosa inglesa de Samuel Beckett. Em 1968, Coetzee inicia a licenciatura em literatura na Universidade Estadual de Nova York na cidade de Buffalo, onde permaneceu até 1971. Neste mesmo período, ele começou seu primeiro romance, *Terras de sombras* (*Dusklands*, 1974).

Em março de 1970, Coetzee e mais 44 professores foram presos por transgressão criminal, após ocuparem o hall do Hayes Hall da Universidade Estadual de Nova York como forma de protesto contra a guerra no Vietnã. O fato ocorrido acabou por impedir que Coetzee conseguisse residência permanente nos EUA. Em 1971, todas as acusações foram retiradas.

Coetzee retorna à África do Sul e torna-se professor do Departamento de Língua e Literatura Inglesa da Universidade da Cidade do Cabo em 1972, sendo promovido a professor sênior antes de se tornar professor de literatura geral em 1984. Em 1999 foi nomeado professor ilustre na Faculdade de Ciências Humanas. Ao se aposentar em 2002, recebeu o status de professor emérito e atuou no Comitê de Pensamento Social da Universidade de Chicago até 2003. Além de ser professor, Coetzee também exerceu a profissão de linguista e tradutor.

Entre os títulos acadêmicos adquiridos por Coetzee, podemos destacar ainda os doutorados honorários nas respectivas instituições: Universidade Americana de Paris, Universidade de Adelaide, Universidade La Trobe, Universidade de Natal, Universidade de Oxford, Universidade de Rodes, Universidade Estadual de Nova York, Universidade de Strathclyde, Universidade de Tecnologia, Sydney, Universidade Adam Mickiewicz, em Posnânia – Polônia e Universidade Ibero-Americana.

Segundo o crítico David Attwell, Coetzee, ao escrever suas primeiras obras literárias, foi extremamente influenciado pelas pesquisas que desenvolveu no campo acadêmico. A partir da publicação de seu primeiro romance, *Terras de sombras* (*Dusklands*, 1974), Coetzee continuou produzindo textos literários na frequência de um a cada três anos. Sua vida acadêmica foi dividida com a escrita de romances autobiográficos, como *Infância*, *Juventude* e *Verão*, ficção curta, com traduções em holandês e africâner, e numerosos ensaios e obras de crítica.

Depois da escritora Nadine Gordimer, Coetzee foi o segundo escritor sul-africanos a receber o Prêmio Nobel de literatura. A premiação foi realizada em Estocolmo, em 10 de dezembro de 2003. Na ocasião, Horace Engdahl, chefe da Academia Sueca, declarou que Coetzee, "de inúmeras formas, retrata o surpreendente envolvimento do excluído. [...] Sua composição bem trabalhada, diálogo rico e brilho analítico, concentrando-se na natureza moral de seu trabalho".³

Entre outros prêmios concedidos a J. M. Coetzee destacam-se as três vezes em que ganhou o Prêmio CNA da África do Sul. Com *À espera dos bárbaros* (*Waiting for the Barbarians*, 1980) recebeu o prêmio *James Tait Black Memorial* e o prêmio *Geoffrey Faber Memorial*.

Com *A idade de ferro* (*Age of Iron*, 1990) recebeu o prêmio *Sunday Express Book of the Year*. Com *O mestre de São Petersburgo* (*The Master of Petersburg*, 1994) ganhou o *The Irish Times*: Prêmio Internacional de Ficção em 1995. Ele também ganhou o Prêmio Francês *Femina étranger* e dois prêmios da *Commonwealth Writers* para a região africana – com *O Mestre de São Petersburgo* em 1995 e com *Desonra* que no ano seguinte lhe foi entregue pessoalmente pela rainha Elizabeth II no Palácio de Buckingham - e o Prêmio Jerusalém de 1987 que contempla o tema da liberdade do indivíduo na sociedade. Ele foi o primeiro escritor a receber duas vezes o Prêmio Booker Prize (um dos mais influentes prêmios literários de língua inglesa): primeiro por *Vida e época de Michael K* (*Life and Times of Michael K* em 1983) e novamente por *Desonra* em 1999, além de outros prêmios e honrarias, embora tenha reputação de evitar cerimônias de premiação. No discurso, ao receber o Jerusalem Prize (1987)⁴, Coetzee declarou:

³ "O Prêmio Nobel de Literatura: John Maxwell Coetzee". Academia Sueca. 2 de outubro de 2003. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2003/coetzee-lecture-e.html>. Recuperado em 2 de agosto de 2019.

⁴ Uma das raras vezes em que Coetzee se posicionou publicamente foi no discurso de aceitação do Jerusalem Prize.

Existe um paradoxo no prêmio de 1987 com o qual tenho dificuldade: como é que alguém que não apenas vem, mas também vive em um país tão notavelmente carente de liberdade quanto o meu é homenageado com um prêmio pela liberdade? Numa sociedade de senhores e escravos, ninguém é livre. (tradução minha).⁵

(COETZEE, 1992, p. 96)

Coetzee recebeu a Ordem de *Mapungubwe* (classe ouro) pelo governo sul-africano em 27 de setembro de 2005 por sua contribuição excepcional no campo da literatura e por colocar a África do Sul no cenário mundial.

Durante a vida literária de Coetzee, dois momentos problemáticos com a censura se destacam. O primeiro ocorreu quando Coetzee tentou publicar um poema de sua autoria em uma revista literária e esta foi censurada. O segundo episódio envolveu a obra *No coração do país*, que havia sido publicada internacionalmente. Ao entrar na África do Sul como livro importado, acabou sendo embargada na alfândega. (OLIVEIRA, 2013, p. 243)

Diante de todas as titulações de doutorado e os cargos de docente atribuídos por todas as instituições mencionadas, podemos inferir que Coetzee era um privilegiado social que pode realizar viagens para a Europa e América de Norte e ter condições de frequentar o meio literário, acadêmico e o meio artístico, possibilitando a ele se relacionar com outros acadêmicos e artistas. Coetzee possui certos trunfos, competências e os capitais necessários correspondentes ao pensamento da classe dominante intelectual em que está inserido.

Coetzee nunca especificou nenhuma orientação política, embora recorresse sempre às questões políticas em suas obras literárias. Escrevendo sobre sua visão a respeito do assunto, Coetzee, ao se referir à sua pessoa, se coloca sempre na terceira pessoa, como se ele mesmo se colocasse na posição de um personagem de ficção. Assim, Coetzee declara em *Doubling the Point* que:

Politicamente, durante seus anos de estudante, ele, essa pessoa, foge da direita. Quando criança, em Worcester, ele viu o suficiente do africano, o suficiente de seu discurso retórico, para durar uma vida inteira. De fato, mesmo antes de Worcester, ele talvez tenha visto mais crueldade e violência do que deveria ter sido permitido a uma criança. Então, como estudante, ele se move à margem da esquerda sem fazer parte da esquerda. Simpatizante das preocupações humanas da esquerda, ele fica alienado, quando a crise chega, por sua linguagem - por toda linguagem política, de fato.

⁵ No original, em inglês: "There is a paradox to the 1987 award that I have difficulty with: How does it come about that someone who not only comes from but also lives in so notably unfree a country as my own is honored with a prize for freedom? In a society of masters and slaves, no one is free."

(COETZEE, 1992, p. 394)

Questionado sobre a última parte desta citação em uma entrevista, Coetzee respondeu: "Não existe mais uma esquerda de que valha a pena falar e uma linguagem da esquerda. A linguagem da política, com sua nova tendência econômica, é ainda mais repulsiva do que foi quinze anos atrás". (COETZEE, 2006, p. 22)

Em 2005, Coetzee criticou as leis antiterroristas contemporâneas por se assemelharem às do regime do apartheid na África do Sul:

Eu costumava pensar que as pessoas que criaram leis [da África do Sul] que efetivamente suspenderam o Estado de Direito eram bárbaros morais. Agora eu sei que eles eram apenas pioneiros antes do tempo".

(COETZEE, 2005)

A década de 70 na África do Sul foi marcada por acontecimentos violentos. Entre eles, podemos destacar o levante de Soweto em favor de um ensino de qualidade para negros, ocorrido em 1976 e a morte do ativista negro Steve Biko, em 1977 - após ter sido preso e torturado pela polícia sul-africana. Neste período, a literatura na África do Sul era utilizada para acusar as crueldades do regime do *apartheid* e servia como um mecanismo de conscientização política. O posicionamento de Coetzee sobre o papel da literatura contrariava as características do campo literário sul-africano. Quando Coetzee foi questionado em 2006 a respeito da função da literatura em preservar uma oposição crítica acerca do regime do *apartheid*, ele se posicionou da seguinte forma: "*é difícil para a ficção ser uma boa ficção enquanto está a serviço de outra coisa* (tradução minha)"⁶ (POYNER, 2006, p. 21).

Homem branco, presenciou o país em que nasceu ser governado por uma minoria branca a partir do regime do *apartheid* (palavra que significa "viver separadamente"). Regime em que as pessoas eram segregadas por sua cor e, conseqüentemente, por seu grupo linguístico. O governo da África do Sul passou a institucionalizar uma política baseada no desenvolvimento separado das raças, o que oficializava a segregação existente desde o século XVI. O *apartheid* iniciou-se na África do Sul em 1948 e durou até a chegada de Nelson Mandela ao poder, em 1994. Coetzee aborda a questão do sentimento de marginalidade social na obra

⁶ No original, em inglês: "it is hard for fiction to be good fiction while it is in the service of something else"

Doubling the Point ao responder a uma pergunta sobre autobiografia a Attwell. Sobre sua infância, Coetzee se retrata em terceira pessoa:

Seus anos na zona rural de Worcester (1948-1951), quando criança de origem africâner, frequentando aulas de inglês médio, numa época de nacionalismo africâner, época em que leis estavam sendo elaboradas para impedir que pessoas descendentes de africanos educassem seus filhos em inglês, provoca nele sonhos inquietos de ser caçado e acusado: aos doze anos de idade, ele tem um senso bem desenvolvido de marginalidade social. (tradução minha)⁷

(COETZEE, 1992, p. 393)

Ele se casou com Philippa Jubber em 1963 e se divorciou em 1980. Ele tem um filho, Nicolas (nascido em 1966) e uma filha, Gisela (nascida em 1968) deste casamento. Nicolas morreu em 1989, aos 23 anos, em um acidente.

Em 6 de março de 2006, Coetzee se tornou um cidadão australiano. Atualmente, Coetzee ensina na Universidade de Adelaide – Austrália.

2.2 A literatura de J. M. Coetzee

A crítica busca o teor de verdade de uma obra de arte; o comentário, seu teor factual. A relação entre ambos determina aquela lei fundamental da escrita literária segundo a qual, quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor factual. Se, em consequência disso, as obras que se revelam duradouras são justamente aquelas cuja verdade está profundamente incrustada em seu teor factual, então os dados do real [Realien] na obra apresentam-se, no transcurso dessa duração, tanto mais nítidos aos olhos do observador quanto mais vão se extinguindo no mundo.

(BENJAMIN, 2009, p.12)

Um autor que pode se relacionar bem com as obras J. M. Coetzee é Walter Benjamin que entende a literatura como metáfora de passagem. Pensar a literatura como passagem é destacar um elemento fundamental que a contemporaneidade tem ressaltado como um dos papéis atuais da literatura que, diante do diálogo com seus leitores, numa sociedade tecnológica, tem perdido enorme espaço e valor. Esta constatação já havia sido evocada por Walter Benjamin desde as décadas de 1930-1940. Benjamin volta-se para a arte e para um mundo tecnológico vinculado à

⁷ No original, em inglês: "His years in rural Worcester (1948-1951) as a child from an Afrikaans background attending English-medium classes, at a time of raging Afrikaner nationalism, a time when laws were being concocted to prevent people of Afrikaans descent from bringing up their children to speak English, provoke in him uneasy dreams of being hunted down and accused: by the age of twelve he has a well-developed sense of social marginality."

comunicação de massa em face do domínio da imagem. É neste momento que Walter Benjamin recorre à utilização da expressão: “*passagem*”, como uma tentativa de se deparar com novos caminhos do pensamento, novos horizontes para a questão da fronteira, do limite e da crise. Walter Benjamin, em *Passagens* (2005), apresenta várias imagens de passagens das ruas de Paris, destacando a arquitetura, os espaços urbanos, voltado para uma estética construída pelo capitalismo. As passagens (imagens de ruas, igrejas, entre outras) são apresentadas como se fossem corredores em que as pessoas podem aparecer ou se esconder diante da construção do urbano moderno. Benjamin apresenta uma crítica à construção da cidade urbana cheia de passagens, muitas das vezes, passagens sem “saídas”. Ele vai discutir na coletânea *Rua de mão única* (2010) a condição de um sujeito e sua estagnação diante dos problemas modernos. Temos assim, uma alegoria utilizada para discutir a própria modernidade. A existência de um sujeito, pertencente de uma modernidade que não consegue encontrar formas de saída dos problemas pertencentes a essa modernidade. Para Benjamin, a modernidade é a expressão da razão ao extremo.

Walter Benjamin defende o fim da linearidade no contexto histórico ao romper com a ideia de linearidade da História ao trabalhar com a filosofia da linguagem e com a linguagem histórica. Ele percebe na construção da História, a existência de uma linearidade. Benjamin se preocupa com a herança que o mundo terá com a crença de uma História linear. Para o filósofo, não é o passado que determina o presente, mas sim o oposto: o presente escolhe o passado que lhe interessa. Com isso, o indivíduo se torna sujeito de sua própria história. Ao romper com a ideia de uma História linear, Walter Benjamin passa a mostrar uma outra dimensão da História. Em Benjamin, a História é a História que o sujeito vive. Ela não é a História linear, mas a História do cotidiano. Principalmente a relação das micro realidades, em que se está diante de histórias simultâneas. A relação do tempo em Benjamin está vinculada ao sujeito social. Quando Benjamin trabalha o sujeito na multidão, este sujeito é ao mesmo tempo o solitário, assim como, ele é aquele que convive com outras realidades. Sendo assim, este é o sujeito nas suas realidades múltiplas.

As obras ficcionais de Coetzee, inicialmente, parecem retratar histórias individuais que, aos poucos, vão adquirindo um caráter extremado, conduzindo a narrativa para reflexões densas por intermédio da abordagem de temas como racismo, violência, honra, ética, entre outros. Contudo, Coetzee não é um escritor que se pronuncie declaradamente sobre lugares, fatos políticos e eventos históricos, ainda

que em parte de sua obra o leitor encontre traços da história ocorrida na África do Sul. Por meio da literatura, Coetzee estabelece um distanciamento dos fatos veiculados pela imprensa de seu país. Segundo Rosenfield, “Coetzee distancia-se da dramatização da violência, concentrando seu foco na elaboração imaginária”. (ROSENFELD, 2015, p. 102). Em vários momentos de sua literatura, J. M. Coetzee oscila ao abordar esteticamente a realidade histórica. Em determinados momentos, Coetzee se aproxima da situação histórica de forma imediata, enquanto que em outros se mantém distanciado.

Entretanto, Coetzee persiste em abordar questões sociais da mesma forma que ressalta a prática da escrita e a dedicação à literatura como elementos recorrentes na sua obra, reafirmando assim uma vida de escritura. Coetzee é um escritor que frequentemente inova nos mecanismos narrativos, desvendando normalmente novas perspectivas sobre fatos recorrentes e até mesmo teoricamente analisados, deixando-os abertos a múltiplas interpretações. Para potencializar a investigação entre os limites do romance, Coetzee introduz informações autobiográficas em *Infância* (*Boyhood*, 1997), *Juventude* (*Youth*, 2002) e *Verão* (*Summertime*, 2009). Nos dois primeiros livros dessa trilogia, o autor refere-se a si mesmo na terceira pessoa, através de um narrador onisciente. No terceiro romance, entrevistas e cartas de Coetzee são organizadas na composição de uma coletânea. Com essa trilogia, Coetzee mistura fatos biográficos com narrativas ficcionais, confundindo o leitor sobre o estatuto do que é narrado. Em outros livros, como em *A vida dos animais* (1999) e *Elizabeth Costello* (2003), Coetzee agrega outras formas (palestra, diário, ensaio) na organização do texto. Desta forma, Coetzee acaba possibilitando uma espécie de jogo entre a narrativa e o leitor.

A obra de Coetzee pode ser dividida entre coletâneas de ensaios, ficções não biográficas e uma ficção de caráter mais autobiográfico. Contudo, para Coetzee, temas como realidade, ficção e verdade estão relacionados ao ponto de vista e ao contexto em que estão inseridos, sendo assim seria impossível alcançar uma noção “objetiva” dos fatos e dos indivíduos. Com isso, a fronteira entre biografia, autobiografia e ficção fica enfraquecida diante de qualquer tentativa de reprodução que tenha como finalidade representar uma verdadeira realidade dos fatos e indivíduos.

As coletâneas de ensaios correspondem a *Stranger Shores*, 2001 e *Mecanismo Internos*, 2007. Os dois livros, mesmos escritos em períodos distintos da vida do escritor, possuem uma relação direta de continuidade. As duas publicações correspondem a ensaios críticos literários e pertencem à duas fases distintas da escrita de Coetzee. O primeiro livro de ensaios, *Stranger Shores*, refere-se a textos do escritor publicados na revista *New York Review of Books* e o segundo livro, *Mecanismo Internos*, à fase madura da literatura do autor.

Os romances ficcionais podem ser subdivididos entre os que retratam o período político do *apartheid*, os do pós-*apartheid* e os que possuem um caráter mais autobiográfico. A ficção que corresponde à fase do *apartheid*: *À espera dos bárbaros* (*Waiting for the Barbarians*, 1980); *Vida e época de Michael K* (*Life and Times of Michael K*, 1983) e *Foe* (1986) apresentam referências diretas vivenciadas pelo autor durante o período em que viveu na África do Sul sob o referido regime político. O romance *Desonra* corresponde à fase pós-*apartheid* na literatura de Coetzee. A ficção aborda questões decorrentes da traumática experiência das relações inter-raciais vividas durante o *apartheid*. Na sequência, temos a segunda fase, um momento caracterizado por um perfil mais autobiográfico: *Elizabeth Costello* (2003), *Homem lento* (*Slow Man*, 2005) e *Diário de um ano ruim* (*Diary of a Bad Year*, 2007). Esta segunda fase corresponde ao período pós-Nobel, no qual o autor se muda para a Austrália. Na fase mais recente, Coetzee continua a direcionar sua literatura a novos ensaios, contos e uma nova trilogia.

Diante da literatura de Coetzee escolhemos *Desonra* para uma análise mais atenta, por considerarmos que após a publicação deste livro, Coetzee passa para um ponto de mudança em sua obra e vida que o levou a sair da África do Sul e passar a residir na Austrália. Neste momento, inicia a segunda fase da literatura de Coetzee, considerada por alguns estudiosos como o início de sua fase madura. Nesta segunda fase, o autor escreve uma trilogia em que consta o romance *Diário de um ano ruim*, objeto de pesquisa deste estudo.

2.3 O romance *Desonra* e sua receptividade

[...] todos os esforços para encontrar na lógica propriamente linguística das diferentes formas de argumentação, de retórica e de estilística, o princípio de sua eficácia simbólica, estão condenados ao fracasso quando não logram estabelecer a relação entre as propriedades do discurso, as propriedades

daquele que o pronuncia e as propriedades da instituição que o autoriza a pronunciá-lo.

(BOURDIEU, 2008, p. 89)

Pensar os desdobramentos do texto de J. M. Coetzee é realizar travessias em territórios de extremos em um vasto itinerário, e a leitura de sua literatura não deixa dúvida quanto à premência de uma reflexão plurifacetada, em que o reconhecimento da leitura inicial se transforma numa convocação para novas releituras.

A narrativa da obra *Desonra* possui como personagem central David Lurie, homem branco de meia-idade, professor da Universidade Técnica do Cabo que acaba sendo demitido após responder a um processo por abuso sexual de uma de suas alunas. Após o ocorrido, David Lurie decide se refugiar na fazenda de sua filha Lucy no interior da África do Sul. Na propriedade, David e filha são atacados por três homens negros. Durante o atentado, Lucy sofre um estupro e acaba engravidando. Contrariando o desejo do pai, ela decide não realizar o aborto nem procurar justiça. Podemos entender que “o silêncio de Lucy engloba os traumas da violência sul-africana que, independente de serem representados explicitamente, latejam na memória da nação.” (ROSENFELD, 2015, p. 120). David acredita que Petrus, um ex-funcionário da fazenda, possui relação direta com o crime ao pedir Lucy em casamento, oferecendo em troca sua proteção. Sua desconfiança aumenta ao descobrir que um dos criminosos pertence ao clã de Petrus. No entanto, todos os questionamentos e suspeitas de David ficam sem respostas até o fim do romance.

Ao aceitar o Prêmio Jerusalém em 1987, Coetzee falou das limitações da arte na sociedade sul-africana:

As estruturas resultaram em relações deformadas e atrofiadas entre os seres humanos. [...] uma vida interior deformada e atrofiada. A literatura sul-africana é uma literatura em cativeiro. É uma literatura menos que totalmente humana. É exatamente o tipo de literatura que você esperaria que as pessoas escrevessem da prisão.

(COETZEE, 1987)

O congresso Nacional Africano (CNA) considerou *Desonra* um romance racista por apresentar personagens negros como estupradores e violentos. Na África do Sul sua publicação chegou a ser banida dos currículos escolares. Após a polêmica relacionada à recepção de *Desonra*, Coetzee realiza um exílio voluntário para a Austrália, em 2002. Alguns jornais chegaram a relacionar questões políticas com a

transferência de Coetzee; contudo ele alegou que sua viagem ao país da Oceania ocorreu devido a pretextos pessoais. Coetzee assim explicitou a atração pela nova pátria e os laços com a terra natal:

Não saí muito da África do Sul, um país com o qual tenho fortes laços emocionais, mas vim para a Austrália. Vim porque, desde a minha primeira visita em 1991, fui atraído pelo espírito livre e generoso do povo, pela beleza da própria terra e - quando vi Adelaide pela primeira vez - pela graça da cidade que agora tenho a honra de chamar de minha casa. (tradução minha)⁸
(COETZEE, 2012)

A escritora sul-africana Nadine Gordimer, também ganhadora do Nobel em 1991, criticou o romance *Desonra* em entrevista ao *The New York Times*. (GORDIMER, 2007) Na concepção da romancista, o lugar do negro apresentado por Coetzee em *Desonra* não contribui para o desenvolvimento do pensamento democrático pós-*apartheid* de “desracialização” e pela busca de conciliação nas relações sociais entre brancos e negros.

Na visão de Nadine Gordimer, tanto o escritor como a literatura devem ter a função social de ser instrumentos de denúncia dos problemas de um país. Contudo, este posicionamento é visto por Coetzee com muita cautela. Em seu livro de ensaios *Stranger Shores* (2001), Coetzee escreve um texto crítico tratando a respeito de Gordimer. Nesta coletânea, ele diz que a autora “se preocupou em dar uma justificativa social ao seu trabalho e, assim, apoiar sua reivindicação de um lugar na história (tradução minha)”.⁹ (COETZEE, 2001, p. 231) Diante deste posicionamento, Coetzee diz acreditar que o romancista deve procurar não acatar às forças ideológicas do sistema, nem sequer tornar sua ficção uma tentativa de representação direta do momento histórico vivido.

Ao escrever um ensaio tratando da representação realizada por escritores sul-africanos a respeito da tortura nas prisões do país, Coetzee destaca que a questão não é abordar ou deixar de abordar o problema proposto pelo Estado, mas a maior demanda é “como não jogar dentro das regras do Estado, como estabelecer a própria

⁸ No original, em inglês: “I did not so much leave South Africa, a country with which I retain strong emotional ties, but came to Australia. I came because, from the time of my first visit in 1991, I was attracted by the free and generous spirit of the people, by the beauty of the land itself, and – when I first saw Adelaide – by the grace of the city that I now have the honour of calling my home”.

⁹ No original, em inglês: “she has been concerned to give her work a social justification, and thus to support her claim to a place inside history”.

*autoridade, como imaginar a tortura nos próprios termos (tradução minha)*¹⁰
(COETZEE, 1992, p. 364)

A postura de Coetzee de não recorrer à ficção para denunciar as atrocidades ocorridas na África do Sul foi concebida por muitos escritores sul-africanos como uma maneira de Coetzee omitir e não adotar um posicionamento ético e político. Os escritores que se opunham à conduta de Coetzee acreditavam que toda violência ocorrida durante o regime do *apartheid* deveria ser documentada de forma realista. Para David Attwell, escritores brancos e negros recorreram ao realismo como forma incontestável de depoimento verídico sobre a África do Sul. (ATTWELL, 1993, p. 96) Além de se diferenciar de tais escritores no aspecto estético-literário, Coetzee também divergia de outros autores sul-africanos ao não se envolver publicamente em movimentos políticos.

Ao realizar a palestra “*The Novel Today*” em 1987 na Universidade da Cidade do Cabo, Coetzee aponta para a recusa à criação de uma ficção a favor da política e da crença à representação realista na literatura. Segundo Coetzee:

Em tempos de intensa pressão ideológica como o presente, quando o espaço em que o romance e a história coexistem como duas vacas no mesmo pasto, cada um cuidando de seus próprios negócios, é quase reduzido a nada, parece-me que o romance tem apenas duas opções: complementaridade ou rivalidade. (tradução minha)¹¹

(COETZEE, 1993, p. 15)

Para outros críticos, as questões apresentadas por Coetzee em *Desonra* apenas representam os problemas reais da África do Sul. Isidore Diala afirma que J. M. Coetzee, Nadine Gordimer e André Brink são “três dos escritores brancos mais ilustres da África do Sul, todos com um compromisso contra o apartheid definido”. (ISIDORE, 2002)

Homi Bhabha, pesquisador em pós-colonialismo na Universidade de Havard, enalteceu *Desonra* destacando que Coetzee escreveu o romance em um período em que a África do Sul passava por uma crise social, histórica e psíquica. Para Homi

¹⁰ No original, em inglês: “*how not to play the game by the rules of state, how to establish one’s own authority, how to imagine torture on one’s own terms*”.

¹¹ No original, em inglês: “*In times of intense ideological pressure like the present, when the space in which the novel and history coexist like two cows on the same pasture, each minding its own business, is squeezed to almost nothing, the novel, it seems to me, has only two options, complementarity or rivalry*”.

Bhabha, Coetzee escreveu uma obra poderosa: “É um trabalho de 'costuras abertas' em vez de suturar.” (BHABHA, 2007)

Desonra destaca o período correspondente à construção de uma nova democracia, após o impacto do *apartheid* nas relações sociais ocorridas na África do Sul. Para o antropólogo Marcos Toffoli Simoens da Silva o período do *apartheid* sul-africano salientou a falta de consenso quanto aos ideais democráticos e de reconciliação nacional na África do Sul. Assim, “o passado racista continua presente e atuante, demonstrando que as feridas abertas pelos governos do apartheid continuam gerando desconfiança e tensão entre as parcelas brancas e negras da população”. Com *Desonra*, Coetzee expõe os conflitos gerados pelo regime do *apartheid* em um período de construção da nova democracia cheia de impasses na África do Sul.

Em matéria de produção simbólica, o condicionamento exercido pelo mercado por intermédio da antecipação das possibilidades de lucro assume naturalmente a forma de uma censura antecipada, de uma autocensura, determinando não apenas a maneira de dizer, isto é, as escolhas de linguagem - a mudança de código (*code switching*) das situações de bilinguismo-ou do "nível" de linguagem, mas também daquilo que poderá ou que não poderá ser dito.

(BOURDIEU, 2008, p. 65)

Para Attwell e outros críticos a literatura de Coetzee corresponde a uma ficção destinada a um contexto histórico local e imediato, enquanto outros consideram que a ficção retrata questões fora do contexto particular. Essa divergência foi estudada na coletânea de ensaios *Critical Perspectives on J. M. Coetzee* (1996). Na introdução da coletânea, os editores Graham Huggan e Stephen Watson chamam atenção para as distintas possibilidades de leitura de Coetzee:

seus romances não só foram marcados por vários aspectos indiscutivelmente sul-africanos, como também pediram aos leitores que reconhecessem os elementos definidores que a literatura modernista costumava insistir, e que eram relativamente raros na literatura sul-africana na época: a dificuldade - até impossibilidade - de comunicação significativa; a contingência e o absurdo da existência humana; o pesadelo da história, passado e presente; e, não menos importante, a confusão, o medo e a ansiedade que se seguem a um encontro com qualquer um dos itens anteriores. Em suma, o trabalho de Coetzee possui uma visão inquietante, com aquelas nuances distintamente apocalípticas e até niilistas que costumamos considerar características da era

do modernismo internacional. (tradução minha)¹²
(Huggan; Watson, 1996, p. 5)

Quando Coetzee se mudou inicialmente para a Austrália, ele apontou a atitude flexível do governo sul-africano em relação ao crime como sendo a razão de sua mudança, levando-o a uma briga com o presidente sul-africano Thabo Mbeki, que, falando do romance *Desonra*, afirmou que "a África do Sul não é apenas um lugar de estupro". (MBEKI, 2003) Em 1999, a submissão do Congresso Nacional Africano a uma investigação sobre racismo na mídia pela Comissão de Direitos Humanos da África do Sul nomeou *Desonra* como um romance que descreve estereótipos racistas. No entanto, quando Coetzee ganhou seu Prêmio Nobel, o presidente Mbeki o cumprimentou "*em nome da nação sul-africana e, de fato, do continente africano*". (MBEKI, 2007)

Após *Desonra*, Coetzee volta a tratar acerca dos problemas sociais da África do Sul, contudo de forma mais específica. Em *Diário de um ano ruim*, o protagonista se destina a escrever textos críticos em que um dos temas abordados corresponde ao *apartheid* sul-africano.

O que veio a ser chamado de apartheid era uma resposta moderna da engenharia social para uma prática que gerações de fazendeiros armados haviam fracassado em erradicar. Depois da década de 1920, as cidades da África do Sul começaram a assumir uma aparência multiétnica moderna, com os descendentes urbanos tendo de enfrentar as invasões dos negros nas cidades.

(COETZEE, 2007, p. 121)

2.4 Segunda fase – “ficção australiana”

Na Austrália, Coetzee inicia a segunda fase de sua vasta obra. Esta fase é composta por uma trilogia que recebe o nome de “ficção australiana”. A crítica literária classifica essa fase como o início da fase madura de Coetzee. A trilogia inicia-se com *Elizabeth Costello*, 2003, segue com *Homem lento* (*Slow Man*, 2005), sendo finalizada

¹² No original, em inglês: “his novels have not only been marked by any number of indisputably South African aspects, they have also asked readers to acknowledge those defining elements that modernist literature used to insist on, and which had been relatively rare in South African literature at time: the difficulty – even impossibility – of meaningful communication; the contingency and absurdity of human existence; the nightmare of history, past and present; and, not least, the confusion, fear, and anxiety that follow from an encounter with any of the foregoing. In short, Coetzee’s work possesses a disquieting vision, with those distinctly apocalyptic, even nihilistic overtones we usually take to be characteristic of the era of international modernism.”

com *Diário de um ano ruim* (*Diary of a Bad Year*, 2007). Os três romances comungam um mesmo conjunto de características representativas de questões éticas e estéticas, em que o autor apresenta questionamentos sobre o lugar do fazer literário no mundo contemporâneo e o poder crítico sobre as escolhas linguísticas como um posicionamento ético. Nas três ficções, Coetzee trabalha a presença de escritores-personagens, destacando características que relacionam a figura do autor à sua autoria. A trilogia caracteriza-se pela recorrência do duplo do autor no centro da ficção, discutindo como a inserção desse recurso discursivo pode afetar as concepções referentes ao autor, personagem e narrador. Assim, uma das principais questões abordada na trilogia é o próprio processo de criação literária.

A segunda fase da literatura de J. M. Coetzee corresponde a uma escrita mais autorreflexiva e experimental. São as primeiras publicações após a migração do autor para Austrália. Contudo, mais do que o novo espaço geográfico-literário comum, Coetzee avalia o espaço do romance na contemporaneidade, assim como o próprio ofício de escritor, “reforçando não só sua crença na autonomia do literário como também seu posicionamento crítico acerca do poder do discurso simbólico.” (CRUZ, 2015, p. 13)

Na trilogia, Coetzee trabalha o universo ficcional a partir de temas que se destacam na contemporaneidade, demonstrando ter consciência dos procedimentos de construção do romance e colocando em questão as noções de personagem, autor e narrador. Para isso, Coetzee apresenta no centro da ficção da sua Segunda fase – “ficção australiana” a relação direta dos protagonistas com o ofício da escrita literária. Em *Elizabeth Costello* a personagem principal, Elizabeth Costello, é uma escritora que vive pelo mundo dando palestras em seminários literatura. Na obra *Homem lento*, o personagem principal, Paul Rayment, é um fotógrafo que recebe a visita de Elizabeth Costello que pretende escrever um romance a partir da vida dele. Em *Diário de um ano ruim*, o leitor se depara com o protagonista JC que também é um escritor consagrado. Tanto Elizabeth Costello quanto JC são escritores envelhecidos que se colocam diante do processo de escrita a partir de um olhar melancólico. Mesmo apresentando limitações para realizar a escrita de seus romances, os dois escritores demonstram não desistir da prática da escrita. Assim, o universo literário pode se apresentar como um projeto frustrado. Contudo, os protagonistas ainda acreditam na escrita como caminho para um encontro legítimo e transformador com seus leitores.

2.4.1 *Elizabeth Costello* – O primeiro romance da Segunda fase – “ficção australiana”

O que diz em sua confissão? O que já disse antes: que não posso me permitir acreditar. Que na minha profissão é preciso suspender toda a crença. Que a crença é um deleite, um luxo. Que atrapalha.

(COETZEE, 2004, p. 145)

O romance que inaugura a Segunda fase – “ficção australiana” apresenta uma personagem única que recebe o nome de Elizabeth Costello. A personagem corresponde à figura de uma célebre escritora australiana, idosa, que participa de conferências polêmicas, lendo seus textos críticos.

Elizabeth Costello (a personagem principal que dá título ao livro), narra a história de uma reconhecida escritora australiana que viaja pelo mundo para participar de cerimônias de premiação, congressos e até espetáculos de entretenimento. Nesses eventos, a escritora realiza palestras voltadas para questões que para ela são importantes na atualidade. Questões como a literatura no continente africano, a existência do mal e o envolvimento político em defesa aos direitos dos animais. Ao compartilhar com a plateia suas opiniões sobre distintos assuntos, Elizabeth Costello acaba por defender veementemente seus pontos de vista. Algumas das palestras que compõem o romance, sempre defendidas por ela, já haviam sido lidas por J. M. Coetzee entre os anos de 1996 e 2003 em diversas universidades. Outras palestras proferidas pela mesma personagem já haviam sido publicadas em *A vida dos animais* (*The Lives of Animals*, 1999), restando poucas palestras de Elizabeth Costello como textos inéditos na literatura de Coetzee.

Ao destinar o romance *Elizabeth Costello* como modelo de apresentação de palestras, Coetzee demonstra pouca preocupação em retratar o modelo convencional do gênero romance que teria por objetivo principal apresentar o desenvolvimento de uma trama. Assim, Coetzee recorre ao enxerto de palestras fictícias como meio para refletir acerca da contemporaneidade e da própria construção do gênero romance. Na vida real, ao ser convidado a participar de congressos e seminários, Coetzee também recorre aos textos da personagem Elizabeth Costello para expor seu posicionamento. A partir do momento em que Coetzee de fato lê, em uma palestra, o texto de um personagem fictício, ele coloca seus ouvintes em lugar de permanente

questionamento a respeito da autoridade de quem profere o discurso e até mesmo a legitimidade do que é dito. Assim, Coetzee convoca o leitor a uma postura mais participativa diante do processo de apreensão de um texto.

Ao entrelaçar textos críticos em uma ficção, Coetzee desmistifica o sentido de áurea divina associada ao ofício do escritor e estabelece questionamentos sobre o papel e limites da literatura. A personagem Elizabeth Costello sustenta que a literatura pode ser entendida como uma “instituição” inserida em um contexto social. A personagem “recoloca” a literatura como lugar de investigação do presente. Conclui-se que o romance *Elizabeth Costello* corresponde a uma ficção com características autorreflexivas.

Uma das questões criticadas por Coetzee em *Elizabeth Costello* diz respeito à transformação de escritores em celebridades e à conversão da indústria literária a promotora de eventos e premiações. Na narrativa de *Elizabeth Costello*, o filho da personagem principal compara a condição da mãe diante da plateia de premiação a um deplorável espetáculo de entretenimento.

A figura da personagem Elizabeth Costello em muito corresponde ao próprio escritor J. M. Coetzee. Tanto a personagem Costello quanto o autor Coetzee dividem a inicial “C” nos sobrenomes, os dois são escritores reconhecidos que participam de eventos literários e também dividem a cerimônia de alguns prêmios em comum. Contudo, a característica mais forte que se pode perceber em relação à personagem Elizabeth Costello e seu criador J. M. Coetzee é o fato de os dois serem opositores veementes dos frigoríficos e em favor do direito dos animais, comparando a violência dos matadouros à barbárie do holocausto.

Um dos temas recorrente nos romances da segunda fase da literatura de J. M. Coetzee é a defesa contra a violência sofrida pelos animais. Nos últimos anos, Coetzee tornou-se defensor do movimento pelos direitos dos animais e contrário às crueldades praticadas pela moderna indústria de criação e abate.

Em 2000, Coetzee tornou-se patrono do instituto de proteção animal, uma organização australiana sem fins lucrativos. A ficção de Coetzee também se envolveu com os problemas da crueldade e do bem-estar animal, em particular em *A vida dos animais* (*The Lives of Animals*, 1999), *Desonra* (*Disgrace*, 1999), *Elizabeth Costello* (2003) e *The Old Woman and the Cats*. Diante da postura de defesa dos animais, Coetzee se declara publicamente vegetariano.

Coetzee escreveu ao jornal diário irlandês, *The Irish Times*, em 2008, posicionando-se contra o processo de vivissecção de animais para pesquisas científicas na universidade College Dublin. Coetzee escreveu: “Não há uma boa razão - de fato nunca houve uma boa razão, científica ou pedagógica - para exigir que os alunos cortem animais vivos. O Trinity College envergonha a si mesmo ao continuar à prática da vivissecção.” (COETZEE, 2008)

Em 2014, Coetzee chegou a pretensões de se candidatar ao Partido Holandês dos Animais nas eleições no Parlamento Europeu. Sua candidatura foi, no entanto, rejeitada pelo conselho eleitoral holandês, que exigia residência legal na União Europeia. (KIESRAAD, 2014)

2.4.2 *Homem lento* – O segundo romance da Segunda fase – “ficção australiana”

Lembre-se, Paul, é a paixão que faz o mundo girar. Você não é nenhum analfabeto, deve saber disso. Sem paixão o mundo seria vazio e sem forma. Pense em Dom Quixote. [...] Cresça, Paul. Viva como herói. É isso que os clássicos nos ensinam. Ser um personagem principal. Senão, para que vale a vida?

(COETZEE, 2007, p. 239)

O segundo romance da ficção australiana intitulado *Homem lento* (*Slow Man*, 2005) possui como protagonista um fotógrafo aposentado, senhor de 60 anos chamado Paul Rayment. A ficção inicia com um acidente em que Paul, voltando para casa de bicicleta, acaba atropelado por um carro. Sem família, sozinho, Paul sobrevive ao forte impacto do acidente, tendo como consequência a amputação de parte de uma perna. Paul acaba recusando o uso de uma prótese para substituir a parte da perna amputada e se opõe a participar de qualquer processo de reabilitação. Por não ter ninguém para auxiliá-lo na sua nova condição, Paul acaba sendo instruído por uma assistente social do hospital a contratar uma secretária para ajudá-lo nos afazeres domésticos. Inicialmente, Paul reluta, mas depois acaba aceitando a ideia de ter uma secretária para ajudá-lo. Entre enfermeiras contratadas, Paul acaba se apaixonando por uma de suas cuidadoras. Nesse momento, entra em cena a personagem Elizabeth Costello, protagonista do romance anterior de Coetzee. A escritora revela que pretende escrever um novo romance e que Paul será seu personagem principal.

Em *Homem lento*, Coetzee abandona as características de seu romance anterior que possuía um caráter mais ensaístico para se destinar a contar a história de um homem sexagenário amante do ciclismo. O romance inicialmente é uma narrativa convencional até a aparição da escritora Elizabeth Costello. A partir desse momento, o leitor torna-se um ser que compartilha dos bastidores da construção da narrativa de um romance. Neste caso, Coetzee volta a abordar em sua literatura as questões que envolvem o processo da escrita literária.

Assim como no livro anterior, *Elizabeth Costello*, Coetzee revela um romance com forte poder autorreflexivo; contudo, o autor acaba por aprofundar algumas questões sobre a criação literária. Podemos destacar que aqui Coetzee possui o objetivo principal de tratar a problematização existente na relação entre escritor e obra. Outra questão aprofundada na obra, em comparação a *Elizabeth Costello*, corresponde à metaficção. Coetzee trabalha a reflexão sobre a escrita literária inserida na própria ficção, renovando questões abordadas no campo da teoria literária e recorrendo a um modelo narrativo que envolve criação, teoria e crítica.

Em *Homem lento*, Coetzee demonstra não ter a intenção de direcionar o romance para uma escrita autobiográfica, antes, volta-se à escrita de uma ficção correspondente aos moldes mais convencionais do gênero romance. Constantemente, Coetzee instiga o leitor a refletir acerca da natureza da ficção e a pensar mais adiante do que está literalmente escrito.

2.4.3 *Diário de um homem ruim* – O terceiro romance da Segunda fase – “ficção australiana”

Se você questiona a democracia numa época em que todo mundo afirma ser democrata de corpo e alma, você corre o risco de perder contato com a realidade. Para retomar o contato, você tem a todo momento de lembrar a si mesmo como é ver-se cara a cara com o Estado - o Estado democrático ou qualquer outro - na pessoa do funcionário estatal. Então pergunte a si mesmo: Quem serve quem? Quem é o servidor, quem é o senhor?

(COETZEE, 2007, p. 23)

Diário de um ano ruim é o romance mais experimental da Segunda fase da literatura de Coetzee. Na obra *Diário de um ano ruim* Coetzee volta a tratar do *apartheid* em um dos ensaios escrito pelo personagem principal JC. Contudo, o assunto não corresponde ao tema principal da obra.

Durante toda sua atividade literária, Coetzee foi criticado por não defender

diretamente questões políticas que envolviam o contexto social da África do Sul. No entanto, em *Diário de um ano ruim* e em *Elizabeth Costello*, ele acaba tratando de forma mais aberta questões políticas e históricas da sociedade sul-africana.

Uma das fortes características da Segunda fase condiz com o fato de Coetzee destacar no centro dos três romances o questionamento acerca das noções teóricas sobre autoria. Com isso, Coetzee acaba por desmistificar a crença de que o autor possui o poder de determinar o sentido da obra. Contudo, mesmo considerando que múltiplos fatores externos à produção de uma obra possam interferir e até determinar sua criação, é importante lembrar que se torna quase impossível desconsiderar a existência de uma intencionalidade inicial por parte do escritor.

3 A VOZ: O FIO CONDUTOR DE *DIÁRIO DE UM ANO RUIM*

[...] a língua é um código, no sentido de cifra que permite estabelecer equivalências entre sons e sentidos, mas também na acepção de sistema de normas que regem as práticas linguísticas. [...] Enquanto produto da dominação política incessantemente reproduzida por instituições capazes de impor o reconhecimento universal da língua dominante, a integração numa mesma 'comunidade linguística' constitui a condição da instauração de relações de dominação linguística. [...] as "línguas" só existem em estado prático, ou seja, sob a forma de *habitus* linguísticos pelo menos parcialmente orquestrados e de produções orais desses *habitus*.

(BOURDIEU, 2008, p. 32-33)

A maneira como o conflito do escritor contemporâneo e a função da literatura são inseridos por Coetzee, faz com que se instaure um clima de mistura entre teoria e literatura. Essa característica parece revelar a vontade do autor de comungar com a concepção de que o homem no mundo contemporâneo não acontece apenas a partir da visibilidade do narrar, mas também do reflexivo, da razão e da escrita apoiada em relações sociais.

Em *Diário de um ano ruim*, no ensaio número 13 intitulado “*Da vida de escritor*”, Coetzee ironicamente volta a problematizar a função exercida pelo escritor no meio cultural. No ensaio, o personagem JC escreve um texto sarcástico tratando acerca de seu ofício.

Na vida pública, o papel que desempenho hoje é o de figura notável (notável por algo de que ninguém consegue se lembrar), o tipo de notável que é tirado do armário e espanado para dizer algumas palavras num evento cultural (a abertura de uma nova sala numa galeria de arte; uma entrega do prêmio num concurso) e depois colocado de volta no armário.

(COETZEE, 2007, p. 203)

No trecho acima, JC expõe a condição do escritor na vida pública, que no passado possuía reconhecimento social e que na atualidade não mais. Para JC, a figura escritor como um ser “*notável (notável por algo de que ninguém consegue se lembrar)*”, faz questionar a utilidade, viabilidade e o porquê da existência do escritor e da literatura em um mundo que valoriza principalmente o bem produzido para o consumo. Ou seja, qual é a relevância do que o escritor produz ao escrever?

Tratar na literatura a existência de personagens-escritores não reconhecidos e de outros escritores notáveis, permite a Coetzee instaurar um contexto de conflito e

oposições existentes no campo literário em que o escritor está inserido.

Entre as principais características da obra *Diário de um ano ruim* (*Diary of a Bad Year*, 2007) podemos destacar a sofisticada desordem entre formas não tradicionais de uma produção literária e um conteúdo que conversa criticamente com alguns fatos ocorridos no mundo globalizado. Coetzee opta por não apresentar uma linearidade narrativa, entrecortando ensaios e ficção em todo o decorrer da obra. Assim, Coetzee recorre à hibridez de gêneros para poluir as fronteiras entre ficção e ensaio, reforçando assim algumas características comuns àquelas praticadas frequentemente pelos escritores de sua época. Por fim, a obra apresenta um jogo seco e polifônico, recurso discursivo recorrente na literatura de Coetzee.

A partir do momento em que o leitor se depara com o título *Diário de um ano ruim*, naturalmente pode ele imaginar que irá se deparar com um livro correspondente à estrutura tradicional do gênero diário. Um livro que venha a retratar fatos verídicos de uma biografia. Coetzee recorre à expectativa do relato de uma vida íntima em que sentimentos são apresentados, colocando o leitor na condição de um ser íntimo ao que será narrado. Contudo, Coetzee acaba por trair qualquer expectativa em relação ao que seria a existência de um diário tradicional. Principalmente na primeira parte do livro, o caráter confessional comum ao diário é quase inexistente, ocorrendo apenas a simulação de uma escrita íntima. Já na segunda parte, que recebe o título de “Segundo diário”, o leitor tem acesso a textos que possuem um tom confessional mais subjetivo.

Para maior compreensão da análise da obra *Diário de um ano ruim* é imprescindível destacar alguns aspectos de sua composição.

A obra *Diário de um ano ruim* apresenta já na própria instalação gráfica uma proposta não muito comum. É um livro dividido em duas partes principais. Cada página possui uma divisão em faixas, cada faixa com objetivo diferente, tendo de uma a três camadas separadas por uma linha pontilhada. A primeira faixa de cada página corresponde aos ensaios tidos como a parte menos ficcional do romance, enquanto que as faixas seguintes correspondem às narrativas dos personagens principais. Na seção central encontra-se a narrativa de um envelhecido escritor ficcional, JC, em primeira pessoa, tratando de sua relação consigo mesmo, com o mundo e principalmente acerca de seu relacionamento com sua secretária, chamada de Anya. Por fim, a seção inferior, que se inicia no capítulo 6, também em primeira pessoa, em

que são apresentados os pensamentos de Anya e seus diálogos com o namorado Alan. A própria diagramação das partes e a disposição das narrativas em cada página fazem com que a ficção convide ou até mesmo obrigue o leitor a constatar que não existe uma forma, uma ordem correta de se ler o livro *Diário de um ano ruim*. Geralmente, cada seção encerra uma linha de pensamento por página, desenvolvendo-a até o fim do capítulo; contudo, às vezes os temas e episódios ultrapassam as fronteiras do capítulo e continuam no próximo. Com isso, Coetzee dá a oportunidade ao leitor de ler a obra a sua maneira. Os discursos de JC e Anya transformam-se em duas histórias que existem supostamente paralelas. Em determinados momentos da narrativa, os dois discursos se interpenetram, em outros, se contrapõem e se confrontam.

Podemos considerar que em *Diário de um ano ruim* Coetzee destaca a necessidade de uma não estagnação entre forma e conteúdo. Ele evidencia como expressão estética em *Diário de um ano ruim* a busca por um possível encontro de novos caminhos. Assim é preciso aflorar uma nova forma de se estruturar e narrar e é justamente isso que ocorre em *Diário de um ano ruim* com uma forma de interpenetração dos gêneros em que as palavras parecem de forma simples e direta. É como se fosse preciso, de alguma forma, renovar o romance para que ele assim tenha o poder de liberdade, de revelação, ainda que Coetzee aparente ter sempre a convicção no horizonte de que a linguagem não responde em sua totalidade a conta de todas as mazelas do mundo.

A competência propriamente linguística - o latim dos médicos de outrora ou a eloquência dos porta-vozes - é também uma das manifestações da competência no sentido de direito à palavra e ao poder pela palavra. Todo um aspecto da linguagem autorizada, de sua retórica, de sua sintaxe, de seu léxico, até mesmo de sua pronúncia, tem como única razão de ser relembrar a autoridade de seu autor e a confiança que ele exige: neste caso, o estilo é um elemento do aparelho, através do qual a linguagem visa produzir e impor a representação de sua própria importância, contribuindo assim para assegurar sua própria credibilidade.

(BOURDIEU, 2008, p. 63)

Por outro lado, parece que em *Diário de um ano ruim* Coetzee também procura apresentar um lugar de forja de um estilo. Um estilo mais direto, muito contrastante com o complexo e o repulsivo dos fatos que são contados nos ensaios ditados por JC. Interessa a Coetzee as implicações de sentido produzido pelos ruídos que constituem a obra literária, o atrito existente entre linguagem e os fatos do mundo, na intenção de

dispor o leitor a uma posição contrária à de um simples observador discreto.

O estilo é um elemento do aparelho [...] A eficácia simbólica do discurso de autoridade depende sempre em certa medida da competência linguística daquele que o emprega, e tanto mais, é claro, quando a autoridade do locutor encontra-se menos claramente institucionalizada. Em consequência, o exercício de um poder simbólico se faz acompanhar por um trabalho sobre a forma [...] destinado a atestar o domínio do orador e a conquistar para ele o reconhecimento do grupo [...].

(BOURDIEU, 2008, p. 63-64)

Diário de um ano ruim é um livro "que reflete a natureza das opiniões e, em particular, sobre a questão da autoridade das opiniões", Coetzee disse em entrevista à Folha de São Paulo.

É um livro sobre um homem que é convidado a contribuir com suas opiniões para um livro de opiniões. [...] Diferente de outras formas de narrativa que praticou até agora. É essa característica dual das opiniões - são tanto as opiniões do autor quanto do personagem JC, ao mesmo tempo - que está no cerne do livro.

(COETZEE, 2008)

O Livro *Diário de um ano ruim* é estruturado como uma coleção de 31 reflexões ("Opiniões Fortes"), seguidas de outras 24 opiniões brandas ("Segundo Diário"). Na narrativa, o personagem JC recorre à língua alemã para nomear as duas partes que dividem o romance *Diário de um ano ruim*. Para ilustrar as reflexões apresentadas na primeira parte intitulada "Opiniões Fortes", JC utiliza o termo "*Ansichten*" e em contraste, o personagem recorre à palavra "*Meinungen*" para explicar as sutilezas presentes na segunda parte da ficção, que para ele são opiniões sujeitas a flutuações de humor.

O que estou produzindo é, estritamente falando, não um livro, eu disse, mas uma contribuição para um livro. O livro em si é ideia de um editor da Alemanha. O título será *Opiniões fortes*. O projeto é seis colaboradores de vários países [...]. Deve ser lançado na Alemanha em meados do ano que vem. Daí o prazo apertado. Os direitos para o francês já foram vendidos, mas não para o inglês, pelo que sei.

(COETZEE, 2007, p. 29)

A primeira parte do livro intitulada "Opiniões fortes" apresenta de forma contundente um diagnóstico e uma análise profunda sobre algumas questões contemporâneas como a globalização, terrorismo, desastres ambientais, manipulação genética. Estas questões atravessam o discurso poético do narrador e da personagem

principal da narrativa, potencializando seu discurso. Esta parte volta-se para uma visão mais social, coletiva. Nesta primeira parte, Coetzee evidencia a dificuldade da cultura humanista ocidental em dar conta das fraturas do mundo contemporâneo. Um aparente pessimismo se apresenta no romance, correspondendo a uma certa inquietação e descrença que se converte numa literatura que acaba revelando e dilatando a desonra humana. Um pessimismo revelado por traços irônicos, implacáveis diante das ilusões do mundo moderno. Assim, Coetzee aponta para caminhos que possam renovar este mundo já envelhecido.

Já a segunda parte do livro será intitulada “Segundo diário”. Esta nova seção será chamada de “Opiniões brandas”. Nesta parte, os textos abordam questões de ordem mais individual, pessoal como o sonho, o pai, o beijo e a vida erótica.

A narrativa de *Diário de um ano ruim* aponta para um veterano escritor sul-africano, JC, radicado em Sydney, Austrália que recebe a encomenda de escrever artigos acerca de temas contemporâneos para um editor alemão. Logo no início da narrativa, JC conhece e convida uma jovem vizinha de prédio, a bela e sensual Anya, para transcrever as fitas em que ele dita seus ensaios em voz alta, pois alega estar incapacitado fisicamente de escrever ou digitar seus textos. O projeto, como JC assim explica para Anya, consiste na colaboração de seis escritores de países diferentes convidados a “dizerem o que quiserem sobre qualquer assunto que escolherem, quanto mais controverso melhor. Seis escritores importantes se pronunciando sobre o que está errado no mundo de hoje”. (COETZEE, 2007, p.29) Durante toda a narrativa, a voz de JC, tanto a gravada, assim como, a voz direta emitida por JC a Anya, em seus encontros, acaba sendo um elemento presente em toda a ficção. Diante de todo o processo de convivência ocorrido entre JC e Anya, uma transformação acaba acontecendo na vida dos dois personagens, inclusive no relacionamento de Anya com seu namorado Alan, o companheiro amoral, um empreendedor financeiro e ganancioso com o qual ela convive. Alan, ao ter acesso ao computador de JC, tenta transferir todo o dinheiro do velho escritor para a sua própria conta bancária, utilizando um programa de computação, mas desiste diante dos argumentos de Anya. *Diário de um ano ruim* se estrutura em uma instância tríplice (JC, Anya e Alan). Por sua vez, a jovem secretária estabelece uma profunda afeição por JC que, no final do romance, se vê próximo da morte.

3.1 Coetzee e a língua

A comunicação entre as classes (ou, nas sociedades coloniais ou semicoloniais, entre etnias) representa sempre uma situação crítica para a língua utilizada, seja ela qual for. De fato, ela tende a provocar uma volta ao sentido mais abertamente carregado de conotações sociais: "Quando se pronuncia a palavra 'camponês' diante de alguém que acaba de vir do campo, nunca se sabe como ele vai interpretá-la". Por conseguinte, não existem mais palavras inocentes. Esse efeito objetivo de desvelamento rompe a unidade aparente da linguagem comum."

(BOURDIEU, 2008, p. 27)

Ao estudarmos uma língua, devemos considerar as múltiplas camadas sensíveis que fazem parte do contexto em que a língua está inserida. A partir de uma relação unificadora e simbólica, a língua pode se tornar um elemento de performance que possibilita demarcar um determinado grupo de indivíduos. Assim, ter domínio de uma língua pode dar ao indivíduo condições de maior poder social; e ter a compreensão de uma língua significa ter a possibilidade de se deparar com o amplo campo de poder que a língua pode gerar em uma sociedade.

A partir da estrutura da interação linguística, a língua pode sofrer variações a partir de dois aspectos: o locutor e a relação estabelecida entre os falantes durante a produção linguística.

Podemos entender que a língua corresponde a um sistema concebido por determinado grupo ético/social e controlar as convenções de uma língua pode dar ao indivíduo condições de partilhar conhecimentos com um grupo social particular, podendo assim fortalecer uma relação de poder entre os que dominam essa língua, em detrimento daqueles que desconhecem suas regras e códigos. A variação linguística pode ocorrer devido à coibição simbólica sofrida pelo interlocutor diante da língua determinada como legítima, assim, ter a competência para utilizar as convenções pertencentes a uma língua pode oferecer espontaneamente uma colocação de maior poder entre os falantes desta língua. Diante de tais questões, podemos considerar que a língua passa a ser um elemento de prestígio no momento da comunicação.

Se considerarmos que os indivíduos pertencentes às classes dominadas venham a reconhecer a supremacia de uma língua dominante e que os mesmos não tenham amplos conhecimentos das normas cultas desta língua dominante, isso pode resultar em uma insegurança linguística por parte de tais indivíduos diante de algumas situações sociais. Assim, uma língua pode ser uma esfera capaz de intimidar aqueles

que não a dominam, tornando-se um meio de segregação intelectual.

Contudo, isso não se estabelece como regra geral, pois deve-se considerar que alguns indivíduos, possuidores de determinados capitais, podem, mesmo sem dominar a língua dominante, atingir seus propósitos diante das relações sociais em que estão inseridos. Neste caso, um exemplo a ser considerado é o de alguns líderes comunitários que mesmo que venham a apresentar desvios da norma culta da língua padrão, podem conseguir obter um ótimo desempenho numa interação comunicativa a partir de discursos pautados em suas práticas de lideranças de alguns grupos sociais. Sendo assim, podemos deduzir que a competência linguística, além de corresponder ao conhecimento gramatical de uma língua, deverá corresponder também a um contexto de luta pela aceitação, para que assim a linguagem empregada venha a ser realmente legítima. Contudo, é válido retomar que uma língua não se torna global devido a suas propriedades estruturais. É o que poderíamos entender como linguagem legítima ou linguagem adequada ou até mesmo como capital simbólico apropriado ao campo correspondente.

Coetzee demonstra aos seus pares nos campos acadêmico e literário sua competência linguística como parte de seu capital simbólico, utilizando, como código comum a eles, a recorrência da norma culta da língua dominante. Nesse caso, o código legitimamente utilizado por J. M. Coetzee pode assim ser considerado como um capital apropriado para o referido mercado em que ele – o autor - se encontra. A questão em torno da ocorrência ou não de um padrão linguístico ocorre principalmente quando há um campo de disputa no qual estão envolvidos os falantes.

O processo de globalização refere-se a uma condição na qual as linhas de força e as hierarquias seguramente existem. As línguas inseridas nesse processo de globalização são elementos utilizados nas relações de poder. Diante deste contexto, a globalização elegeu preferencialmente uma única língua, entre tantas, para deter uma posição privilegiada. Podemos dizer que a língua inglesa, na atualidade, corresponde a língua dominante e essa escolha não tem a ver com fundamentos fonéticos ou gramaticais.

A respeito da disseminação do inglês no mundo, o pesquisador David Crystall aponta que o fator determinante para a ascensão do idioma consiste na dimensão dos interesses envolvidos na organização política, econômica e militar das nações. Segundo Crystall:

Uma língua torna-se internacional por uma razão maior: o poder político de seu povo – especialmente seu poderio militar [...]. Mas o domínio internacional de uma língua não decorre apenas da força militar. O poder militar de uma nação pode impor uma língua, mas é necessário um poderio econômico para mantê-la e expandi-la [...]. O crescimento dos negócios e de uma indústria competitiva trouxe uma explosão internacional do marketing e do business [...]. A tecnologia, na forma do cinema e dos discos, canalizou as novas formas de entretenimento de massa, o que teve um impacto mundial. O impulso no progresso da ciência e da tecnologia criou um ambiente internacional de pesquisa, conferindo ao conhecimento acadêmico um grau elevado de desenvolvimento. Qualquer língua, no centro dessa explosão de atividades internacionais, repentinamente, teria sido alçada a um status global.

(CRYSTAL, 1997)

A recorrência da língua inglesa, seja como indicação de prestígio, expressão artística literária ou simplesmente como ato de comunicação, acaba por fortalecer como padrão o inglês no mercado de bens linguísticos.

Na África do Sul a língua inglesa foi inserida a partir do processo de colonização inglesa, sendo atribuído a ela um grande valor intelectual. Desde então, o inglês passou a possuir uma aceção maior de poder social em comparação ao Africâner, língua nativa sul-africana. Mesmo que em determinados contextos, tanto o Inglês como o Africâner foram as línguas dominantes entre as classes dominantes na África do Sul. Mesmo assim, suas propriedades podem ser utilizadas para simbolizar as diferenças culturais existentes na África do Sul, ocorrendo uma espécie de embate ideológico entre os dois idiomas. Foi neste contexto que o escritor J. M. Coetzee sempre conviveu com a língua inglesa, como sendo a língua eleita como a língua dominante culturalmente. Durante toda a sua vida como escritor literário, J. M. Coetzee sempre escreveu e publicou inicialmente na língua inglesa. Contudo, no ano de 2018, Coetzee solicitou à tradutora Elena Marengo, professora aposentada da Universidad de Belgrano, em Buenos Aires, para que ela se responsabilizasse pela tradução definitiva de um manuscrito em inglês para a língua castelhana. A tradutora aceitou o pedido de Coetzee e assim ocorre a publicação do livro que posteriormente recebeu o título “*Siete Cuentos Morales*”. Assim, a versão em espanhol de “*Siete Cuentos Morales*” passou a ser considerada a original e ponto de partida para as traduções posteriores. (LEIDERFARB, 2019)

Atualmente, aos 80 anos, J. M. Coetzee tem adotado iniciativas que acabam por fortalecer cada vez mais sua relação com o universo da língua castelhana e dos países que a falam. Coetzee, ao lançar um dos seus últimos romances, “*La Muerte de*

Jesús” (2019) novamente acaba publicando-o inicialmente em espanhol antes do que em qualquer outro idioma. Ao direcionar a publicação de suas obras literárias a partir da língua castelhana, Coetzee destaca o poder simbólico e intelectual que uma língua pode possuir, além de sua disputa hierárquica travada com outras línguas. Coetzee, assim, destaca a relevância do debate a respeito da situação de confronto entre as línguas dominantes e as línguas dominadas.

No período de 2015 até 2018, Coetzee foi diretor de um seminário sobre Literaturas do Sul na Universidade Nacional de San Martín - Argentina. O seminário envolveu escritores e figuras literárias da África Austral, Austrália, Nova Zelândia e América do Sul. O objetivo dos seminários era desenvolver perspectivas comparativas sobre a literatura e o jornalismo das três áreas do hemisfério sul, estabelecer novas redes intelectuais e construir um corpus de obras traduzidas da língua inglesa para outras línguas como o português e o espanhol, através de empreendimentos de publicação colaborativa.

Em decorrência do seminário sobre Literaturas do Sul muitas questões foram debatidas a respeito da própria classificação sobre quais seriam as literaturas do Sul. Neste caso, a classificação não se restringe apenas a uma posição geográfica já que alguns países do Hemisfério Sul estão localizados totalmente no Hemisfério Norte. Na América do Sul temos em sua totalidade os países da Venezuela, Guiana Francesa, Guiana e Suriname totalmente localizados no Hemisfério Norte. No continente africano, Egito, Tunísia, Marrocos, Líbia estão também nas mesmas condições. Contudo, as literaturas desses países são classificadas como literaturas do Sul. Mesmo tais países não estarem localizados no Hemisfério Sul, considerar suas literaturas como pertencentes ao Hemisfério Norte seria para Coetzee uma tarefa muito difícil, pois para o autor, essas literaturas acabam sendo desvalorizadas devido a seus aspectos político-econômicos. Essa verificação levou J. M. Coetzee a renovar a concepção de Hemisférios Norte e Sul para dar conta dessa contradição:

O paradigma Norte-Sul situa toda a África e a América do Sul no Sul. Porém, nesta equação, a Austrália – um dos menores continentes do hemisfério – se situa ao Norte. Quer dizer que a divisão Norte-Sul presta pouca atenção à geografia, mas muita às relações econômicas e de poder. Não apenas a Austrália se encaixa de forma incômoda nesse paradigma: a Argentina também.

(LEIDERFARB, 2019)

Podemos analisar que tal acepção não seja totalmente inovadora. Entretanto, vale destacar que desconsiderar a Linha do Equador e colocar as literaturas dos países da América do Sul e da África que estão no Hemisfério Norte como sendo literaturas de um “Hemisfério Sul conceitual” é reforçar um reenquadramento baseado em condições político-econômicas existentes no mundo, reafirmando a noção de que o que é produzido no Hemisfério Norte é superior, e o que é produzido no Sul é inferior. A partir das questões que envolvem o conceito da importância do lugar do indivíduo no mundo, ou seja, do locus de enunciação, é que foi realizado o conjunto de seminários sobre Literaturas do Sul na Universidade Nacional de San Martín, em Buenos Aires, coordenado por J. M. Coetzee. O maior propósito do evento era proporcionar intercâmbios literários entre os países da América do Sul com os países da África e da Oceania. Carlos Ruta, reitor da Universidade Nacional de San Martín argumentou que toda troca de pensamento demandará que todos os envolvidos no processo deixem suas próprias aldeias com o propósito de proporcionar “*uma experiência de encontro entre os mundos do Sul. Mundos muitas vezes invisibilizados pelos centros hegemônicos* (tradução minha)”¹³. Devemos considerar que a partir dos intercâmbios realizados entre escritores sulistas vários resultados serão reconhecidos em outras áreas do pensamento além dos estudos literários. J. M. Coetzee faz um comentário em relação à Argentina:

Um país que no início do século XX foi um dos mais prósperos no mundo e hoje tem o potencial de ocupar de novo uma posição central. A fórmula Norte-Sul simula uma curiosa simetria, há ali uma aparência de equilíbrio. Porém o Norte é a capital do poder político e das redes de comunicação globais; o Sul é o resto. Esse paradigma é uma concepção acadêmica nortista e deve ser tomada pelos intelectuais do Sul com precaução. O Sul não deve aceitar o papel passivo que esse padrão lhe impõe. Na literatura, isso se traduz no seguimento de padrões e modelos fixados pelo Norte. Norte e Sul não são termos analíticos neutros, carregam toda uma história de dissociações. Devemos estar conscientes disso, se quisermos ler com inteligência nossa literatura. O desafio agora é ir até uma nova literatura do Sul (tradução minha).¹⁴

¹³ No original, em espanhol: “Como una experiencia de encuentro entre los mundos del sur. Mundos muchas veces invisibilizados por los centros hegemónicos.” Disponível em: <<http://www.unsam.edu.ar/coetzee/sobre-lacatedra/>>. Acesso em: 02 out. 2019.

¹⁴ No original, em espanhol: “El paradigma Norte-Sur sitúa a todo África y a Sudamérica en el Sur. Sin embargo, en esta ecuación, Australia - uno de los continentes más pequeños del hemisferio- queda situada al Norte. Es decir que la división Norte-Sur presta poca atención a la geografía, pero mucha a las relaciones económicas y de poder. No sólo Australia encaja incómoda en este paradigma: Argentina también lo hace. Un país que a principios del siglo XX fue uno de los más prósperos en el mundo y hoy tiene el potencial como para ocupar de nuevo una posición central. La fórmula Norte-Sur simula una curiosa simetría, hay allí una apariencia de balance. Sin embargo, el Norte es la capital del poder político y de las redes de comunicación globales; el Sur es el resto. Este paradigma es una concepción

(OSER, 2016)

Ao mesmo tempo, Coetzee esteve envolvido em um projeto de pesquisa na Austrália que levou o título de “*Outros mundos: formas de literatura mundial*”, para o qual ele teve como principal tema: os “*Prazeres cotidianos*” tratados nas literaturas do Sul.

Em 2015 Coetzee foi solicitado a abordar sobre as traduções de seus romances no Irã – vale destacar que o Irã é um país que não reconhece acordos internacionais de direitos autorais - Coetzee declarou sua desaprovação às traduções de seus romances destinadas ao país, alegando motivos morais e desejou que suas declarações fossem enviadas as organizações jornalísticas iranianas. (DEHGHAN, 2015)

Disso resulta que a ciência social deve atentar para a autonomia da língua, sua lógica específica, suas regras próprias de funcionamento. Não se pode especialmente compreender os efeitos simbólicos da linguagem sem levar em conta o fato, mil vezes atestado, de que a linguagem é o primeiro mecanismo formal cujas capacidades geradoras são ilimitadas.

(BOURDIEU, 2008, p. 28)

Em relação à linguagem, podemos destacar que nenhuma linguagem é neutra, eticamente imparcial, isenta de valores ou simplesmente instrumental. Seja a linguagem como forma sistemática, codificada e ordenada, todas as relações humanas são linguisticamente mediadas, sendo a língua o componente mais convencional em que toda a relação se estrutura, vive e se determina. Devido a isso, nenhuma língua ou linguagem são desprovidas de valores. Da mesma forma, é também pela linguagem que o preconceito se mantém ou, pelo contrário, é superado.

Para quem detém o conhecimento da palavra, a língua é decididamente um poder e uma das mais recorrentes formas de opressão social utilizada para negar a legitimidade cultural e simbólica do outro. Assim, impor o poder de uma língua como universal é como oprimir outras línguas, anulando principalmente a simbologia da diversidade cultural e linguística.

académica norteña y debe ser tomada por los intelectuales del Sur con precaución. El Sur no debe aceptar el rol pasivo que ésta le impone. En literatura, esto se traduce en el seguimiento de standars y modelos fijados por el Norte. Norte y Sur no son términos analíticos neutrales, cargan con toda una historia de disociaciones. Debemos ser conscientes de esto, si queremos leer con inteligencia nuestra literatura. El desafío ahora es ir hacia una nueva literatura del Sur”.

A orientação linguístico-sistêmica de seus romances envolve o reconhecimento, enraizado em toda investigação linguística, de que a linguagem é produtiva que “entender o sentido da vida dentro de um livro é diferente de entender o sentido da vida real não mais difícil ou menos difícil, apenas diferente” (Coetzee, *Grubbling* para as implicações ideológicas).
(COETZEE apud ATTWELL, 1993, p. 10-11)¹⁵

Entre os três principais personagens de *Diário de um ano ruim*, o código linguístico utilizado é o inglês australiano que é a forma da língua inglesa falada na Austrália, local em que ocorre o romance. Os textos a serem digitados por Anya são ditados em inglês para depois serem publicados em alemão, como afirma Anya: “E por que o texto em inglês tem de estar escrito certo se vai ser traduzido para o alemão?” (COETZEE, 2007, p. 36) Depois, JC afirma: “Os direitos para o francês já foram vendidos, mas não para o inglês, pelo que sei.” (COETZEE, 2007, p. 29). Assim, temos dois personagens imigrantes, seres desterrados, oriundos de diferentes continentes e gerações, JC da África do Sul, país que tem 11 línguas oficiais, sendo o inglês e o afracâner, entre as línguas oficiais, as de origem indo-européias, e Anya, das Filipinas, onde o filipino e o inglês são as línguas oficiais.

A respeito do domínio do código linguístico utilizados entre JC e Anya, a imagem que JC tem de Anya, em relação ao domínio da língua inglesa, diz que “como digitadora, pura e simples, a Anya lá de cima é um pouco decepcionante. [...] Às vezes, fico olhando desanimado para o texto que ela apresenta.” (COETZEE, 2007, p. 33) Já em relação à imagem de Anya sob o domínio de JC, Anya afirma: “ele deve ser o grande escritor e eu só uma pequena filipina.” (COETZEE, 2007, p. 37)

Entre as estratégias linguísticas utilizadas por JC em relação a Anya, ele recorre à escrita de textos correspondentes ao gênero ensaio, gênero não dominado por Anya, fazendo com que JC destaque ser ele possuidor do conhecimento da linguagem autorizada pelo campo literário a quem se destina os textos. JC demonstra possuir uma competência ampliada aplicada dentro de seu campo de ação e assim conseguir lucros neste complexo mercado de trocas simbólicas.

¹⁵ No original, em inglês: “The linguistic-systemic orientation of his novels involves the recognition, rooted all linguistic inquiry, that language is productive that “making sense of life inside a book is different from making sense of real life not more difficult or less difficult, just different” (Coetzee, *Grubbling for the Ideological Implications*).”

4 A VOZ FÍSICA INTERLIGADA A VOZ NARRATIVA

No romance, a voz que fala a primeira frase, depois a segunda, e assim por diante - chamemos de voz do narrador -, não tem, para começar, nenhuma autoridade. A autoridade tem de ser conquistada; sobre o autor romancista pesa o ônus de construir, do nada, essa autoridade. Ninguém é melhor na construção de autoridade do que Tolstói. Nesse sentido da palavra, Tolstói é um autor exemplar.

(COETZEE, 2007, p. 163)

O olhar direcionado à voz na narrativa de *Diário de um ano ruim* buscou realizar uma análise, de forma específica, a não desmembrar, recortar ou fragmentar o discurso do narrador. Na verdade, o presente estudo procurou considerar e ampliar as vibrações, as tensões presentes no ato da enunciação, a partir da noção de que a voz não corresponde apenas a uma camada que se acopla à enunciação, que se entrelaça de modo organizacional para o funcionamento da língua, bastando adicionar uma camada, uma nova textura para que a língua possa existir e ser entendida como algo intocável. O tratamento direcionado à voz procurou entender a funcionalidade da voz a partir de um olhar mais amplo, fugindo de uma visão puramente estruturalista. Por todas as questões abordadas, o presente estudo visa considerar que a voz é um recurso discursivo relevante na construção da narrativa de *Diário de um ano ruim*.

A enunciação enquanto tal é um puro produto da interação social, quer se trate de um ato de fala determinado pela situação imediata ou pelo contexto mais amplo que constitui o conjunto das condições de vida de uma determinada comunidade de fala.

(BAKHTIN, 1986, p. 121)

A partir do momento em que JC grava os relatos que são ouvidos por Anya e esta passa a tecer comentários acerca dos textos produzidos, ocorre um processo de dialogismo que é produto de uma relação de alteridade entre os dois personagens. A interação verbal ocorrida entre Anya e JC, realizada por meio da enunciação, caracteriza uma das camadas sensíveis mais potentes entre as relações sociais. Com o desenrolar da narrativa e do processo dialógicos ocorrido, naturalmente se estabelece um conhecimento cada vez mais aprofundado entre os personagens, ocasionando uma relação cada vez mais próxima entre Anya e JC.

No livro “O Contexto da Obra Literária” Dominique Maingueneau defende a

ideia de que nunca existe um só lugar de enunciação num texto. O autor passa pela enunciação, conseguindo trabalhar os muitos níveis enunciativos. Ao considerar o autor de uma obra literária, o leitor tem alguém que escreveu, um nome de um autor, tem a relação de organização das palavras dispostas no texto, a questão rítmica, a questão de voz e as posições enunciativas que estão sendo trabalhadas. (MAINGUENEAU, 2001, p.36)

Destacamos um trecho de *Diário de um ano ruim* em que Coetzee discute a relevância da voz no personagem Ivã em um dos romances do escritor russo Fiódor Dostoiévski.

Muito mais poderoso que a substância de seu argumento, que não é forte, é o tom de angústia, da angústia pessoal de uma alma incapaz de suportar os horrores deste mundo. É a voz de Ivã, como concebida por Dostoiévski, e não sua argumentação, que me arrebatava.

(COETZEE, 2007, p. 234)

No ensaio 24^o do "Segundo Diário", intitulado "De Dostoiévski", JC relata que ao reler o quinto capítulo da segunda parte de *Os irmãos Karamazov*, capítulo em que o personagem Ivã devolve o ingresso para o universo que Deus criou, ele acaba "chorando descontroladamente". (COETZEE, 2007, p. 232). JC se questiona o porquê de ele se emocionar, mesmo discordando dos argumentos existentes no texto. Para JC a resposta está relacionada com a voz, a retórica presente no texto de Dostoiévski.

A voz do personagem Ivan ao arrebatá-lo nos faz compreender que a leitura de um texto literário é um jogo complexo de perspectiva, tornando a leitura um processo completamente paratópico. Para explicar a paratopia, Dominique Maingueneau afirma: "O escritor é alguém que não tem lugar para estar (nem para ser) e que deve construir o território de sua obra justamente através desta falha." (MAINGUENEAU, 2001, p. 27) Maingueneau explica que o escritor não é como um ser constituído de duas partes, uma ligada à sociedade e outra ligada à instância literária, como "um centauro", mas sim alguém cuja enunciação não consegue encontrar um lugar a partir do qual se possa isolar a sociedade do campo literário. A paratopia define-se como a incapacidade de pertencer a uma única "topia", seja ela espacial, temporal ou identitária. Podemos entender que o leitor, ao ler um romance, imagina a partir das coisas que traz consigo, criando acoplagens. Sendo assim, é pela passagem dos pontos de vista que uma leitura se forma, tendo que ter mais de um ponto de vista para que algo como a leitura possa se produzir. Essa multiplicidade de

vozes é constitutiva por elementos como a voz, a posição enunciativa e o lugar de enunciação. Maingueneau chama a atenção para a fragmentação dos olhares e a formação de especialistas, em que estudos tinham o objetivo específico de se voltar apenas para a voz, enquanto outros apenas para a leitura, outros à sociedade. Estudos que consideravam uma parte e a transformava num todo. Uma fragmentação que endossava a criação de áreas e especialistas em que cada um estudava um componente. Maingueneau vai defender que a questão maior ao se estudar a voz está em não se estabelecer a voz em um lugar específico. Há de se entender como se articulam todos os elementos que constituem o texto sem excluir a existência de outros. O modo pelo qual o meio literário foi se formando, foi matando a própria riqueza da experiência da Literatura que é articular todos os níveis que constituem a próprio texto literário. Para Maingueneau a demanda neste caso é conseguir achar uma anunciação que dê conta das tensões de todos esses campos paratópicos. A própria pontuação de um texto pode ser muitas das vezes indicações de um ato de vocalização de um personagem. Assim, como afirma Geam Karlo Gomes:

O ponto final muitas vezes não cumpre o papel tão somente de finalizar o período da oração, no entanto, assume o papel da pausa proveniente da respiração do personagem. São evidências de que as propriedades de relação entre fala e escrita se tornam cada vez mais complexas na estética literária contemporânea.

(GOMES, 2015, p. 290)

É a partir da noção de campo literário, que Dominique Maingueneau toma de Pierre Bourdieu, que ele propõe discutir que a “enunciação (em literatura) se constitui através da própria impossibilidade de se designar um ‘lugar’ verdadeiro” (MAINGUENEAU, 2001, p. 27). “[...] Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la paratopia” (MAINGUENEAU, 2001, p. 28). A literatura se configura numa área de conflito na qual “o escritor alimenta sua obra com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade” (MAINGUENEAU, 2001, p. 27). No capítulo “Obra, Escritor e Campo Literário”, de *O Contexto da Obra Literária*, Maingueneau chama atenção para as múltiplas propriedades referentes à formação literária: de criação, produção, publicação e distribuição.

Importante destacar que, como a dinâmica da voz envolve os múltiplos lugares de anunciação a partir de uma dinâmica heterotópica, paratópica, buscando entender como a voz pode funcionar como um significante de articulação nas muitas camadas

existentes em *Diário de um ano ruim*, que possui a presença muito forte de ironia, cinismo e muitas questões de enunciação colocadas, ocasionando um ponto de interesse forte em relação a estas tensões, estas encruzilhadas, estes campos de ressonância de reenvio entre a escrita e a fala, entre os processos de formação e da oralidade que não têm nem a oralidade nem a escrita como destino final. Sendo assim, o objetivo é conseguir criar novas acoplagens entre corpo e escrita, novas conexões entre voz e texto, em que a voz atravessa tanto a fala quanto a escrita. Uma busca de se entender as múltiplas enunciações constantes. Compreender o processo de enunciação, falado, escrito...

A voz de JC se sobrepõe às mazelas do mundo apresentadas a Anya e a conduz não para a descrença na humanidade, mas sim para uma retomada crítica e ativa do pertencimento de sua própria voz como mulher na sociedade em que vive. A voz singular, única do personagem JC que ecoa pelo alto-falante de um gravador, pertencente a um corpo único com gestos próprios, singulares e que acaba sendo a mediadora entre um conteúdo que condiz com as fraturas de um mundo em decomposição social e com a sensibilização e apropriação de uma postura ainda mais humanista por parte de Anya.

A primeira grandeza vivenciada por Anya se estabelece ao conviver com a expressão de dois registros da voz de JC, uma, a voz registrada e proferida pelo gravador, em suas características específicas determinadas pelo aparelho eletrônico e a outra, uma voz proferida diretamente pela garganta de JC diante de sua convivência direta com Anya. Assim, podemos considerar que Anya vivencia uma dualidade em relação à voz de JC. Diante do contato estabelecido entre a voz de JC e a personagem Anya, esta, acaba agregando a voz de JC aos gestos, sons, ritmos que estão intrinsecamente ligados aos seus procedimentos corpóreos. JC incita Anya a transcender o limite das palavras contidas nas páginas digitadas, penetrando não só no campo visual, mas também auditivo. Como assim defende Paul Zumthor:

Toda palavra poética aspira a dizer-se, a ser ouvida, a passar por essas vias corporais que são as mesmas pelas quais se absorvem a alimentação, a bebida: como meu pão e digo meu poema, e você escuta meu poema, da mesma forma que escuta ruídos da natureza. E essas palavras que minha voz leva entre nós são táteis. Eu insisto na palavra. Quando falamos cara a cara... um ao outro um sentimento muito forte de proximidade, sentimos, percebemos o volume da carne e de vida de onde emana nossa voz.

(ZUMTHOR, 2005, p. 69)

No texto *Literatura, ritmo e vida*, Henri Meschonnic defende que a concepção de uma língua abstrata não procede, porque a língua só existe mediante o ato contínuo da sua colocação e funcionamento. Para ele, a língua é performance por excelência e assim as qualidades sensíveis de articulação do material linguístico são fundamentais para a produção de sentido. Então, a base de tudo é que a linguagem não é um instrumento. A linguagem é constitutiva do próprio modo pelo qual nós existimos. A linguagem é um modo de existência e não uma ferramenta que se usa para comunicar.

Meschonnic vai defender o refinamento da linguagem. Os refinamentos das variações de pensamento são extremamente necessários para que se possam produzir nuances e diferenças. Tem que ser uma acoplagem mútua de experiências sensíveis que vão se acoplando a experiências simbólicas e isso vai transformando gradativamente as nuances e os lados mais sutis da possibilidade de olhar o outro. Colocar a linguagem no mundo não significa dizer que a linguagem é igual ao mundo, mas sim que ela é parte do mundo. Ela é um modo de existência deste mundo.

Meschonnic chega a definir o ritmo como o movimento da voz na linguagem. Importante saber se há como retirar a linguagem do corpo ou se a linguagem só existe no corpo. E é nesta instância que está o ritmo. Porque quando se faz um ritmo, o outro passa a criar uma expectativa desse ritmo. O ritmo não está em uma célula que se repete, o ritmo está na expectativa que se cria para que uma célula se repita. A máquina pode reproduzir infinitamente o ritmo, mas o ritmo é o estado de espera que ele instaura. O ritmo ocorre na implicação da repetição e da diferença que essa repetição opera. Então para Meschonnic só tem ritmo se tiver corpo, só tem ritmo se tiver sujeito. O ritmo não está nas marcações, nos rastros deixados num poema ou num rastro deixado numa partitura ou numa gravação. O ritmo está na implicação corporal, nos modos de subjetivação que ele produz. Para Meschonnic o ritmo é a parte mais subjetiva da análise. É nele que está o sujeito. Nós somos os ritmos que nós propomos. (MESCHONNIC, 2008, p. 59)

4.1 A voz e o corpo

O sentido da aceitabilidade que orienta as práticas linguísticas está inscrito no registro mais profundo das disposições corporais: é o corpo inteiro que responde

à tensão do mercado por sua postura, mas também por suas reações internas (ou mais especificamente, articulatórias). A linguagem é uma técnica do corpo, e a competência propriamente linguística, especialmente a fonológica, constitui uma dimensão corporal onde se exprimem toda a relação do mundo social e toda a relação socialmente instruída com o mundo.

Para ampliarmos a nossa compreensão a respeito da questão da voz pertencente a um corpo único, podemos nos reportar à proposição de Adriana Cavarero a respeito da ontologia do singular. Cavarero defende que a singularidade ocorre no momento em que se tem o sopro anterior à fala, a respiração de uma garganta que produz um gesto específico. Quando Cavarero tenta marcar a singularidade da voz, ela busca fazer pensar a relação entre voz e palavra, entre *phoné* e *logos* (palavra, discurso, razão). Cavarero defende que cada um tem uma voz singular e que essa voz vem de um corpo singular capaz de transformar toda a sociedade. A questão está em produzir novas acoplagens entre voz e palavra, novas conexões, novas relações. Contudo, Cavarero ressalta que essa singularidade só pode ser vivida em um contexto de relação entre vozes distintas.

Diante de múltiplas visões e concepções filosóficas quanto ao tratamento dado à voz presente na narrativa de um texto literário, vale destacar a concepção da Cavarero ao defender a tese de que com o desenvolvimento da sociedade ocidental ocorreu uma crescente desvocalização do *logos*. Gradativamente o Ocidente foi estabelecendo um apego cada vez maior à cultura do *logos*, ou seja, com tudo aquilo que tem correspondência com as evidências, os enunciados, as estruturas lógicas, a sintaxe e assim foi se deixando cada vez mais para trás, como um rastro desnecessário, inútil, a questão da voz e o corpo que a carrega. Uma voz única que depende de um corpo singular. Assim, cada um possui uma voz que é absolutamente singular, portanto é preciso pensar uma ontologia do singular, não a ontologia do *logos*, do homem ideal, da civilização. Precisa-se pensar uma ontologia do corpo singular. Uma ontologia da voz singular.

Adriana Cavarero recoloca a questão entre voz e palavra a partir do sopro. Um sopro anterior mesmo à voz. Cavarero diz que mesmo no mundo grego a *phoné* dizia respeito aos animais, aos humanos e a qualquer som audível. Depois o homem foi mudando e essa *phoné* foi cada vez mais sendo aquilo que se exclui do corpo do *logos*, do corpo da razão, do corpo do pensamento, do discurso, da conexão entre as palavras. Cavarero vai começar falando da sílaba “*on*”, em que se tem uma

reverberação, uma ressonância ainda anterior à voz. Quando Cavarero tenta marcar a singularidade da voz, ela busca fazer pensar a relação entre voz e palavra, entre phoné e logos. Contudo, vale ressaltar que essa singularidade também só pode ser vivida num contexto das outras vozes. Para Cavarero é na voz que tudo se realiza.

Tem que se pensar a relação entre presença e ausência, entre presença e sentido. A voz tem que produzir sentido. Não existe voz sem sentido. Não existe um espaço fora do sentido onde a voz possa se produzir. Até para que se reconheça como uma voz. Como uma voz humana. É preciso sempre pensar o modo de acoplagem entre voz e sentido. Para Cavarero basta uma ontologia singular. Basta se voltar para esse espaço anterior. Um espaço em que se tem o sopro anterior, a respiração de uma garganta de carne, que produz um gesto específico que nos certifique essa singularidade.

O que Cavarero defende é que o homem tem uma singularidade que produz um ritmo a partir do seu próprio sopro. Jacques Rancière vai questionar o que é o poeta. O poeta no mundo grego é aquele que faz a partilha das vozes. A voz que pertence a Deus e a que pertence à voz humana. Poeta é aquele que ensina ao homem a se posicionar em relação a todas as outras vozes. O lugar do poeta é o lugar da partilha. Ele não está nem no metro nem na voz. Ele é a possibilidade contínua de reinvenção dessa partilha. O que se lê é o modo pelo qual o poeta estabelece uma relação entre uma certa dinâmica da voz e uma rearticulação do mundo. O que se lê é a partilha que o poeta faz entre voz e enunciação e o mundo. A humanidade precisa do poeta porque a questão não está na singularidade da voz do poeta, mas sim na singularidade de como o poeta estabelece o laço entre a voz e vida. Todo o poema potente produz essa teoria da voz, porque ele é um modo de articular essas determinações entre o olhar e a fala, entre a enunciação e o enunciado. Por isso não vai se ter uma teoria que vai dizer o que é a voz. Sempre vai se depender desse espaço de realização do qual a voz se dá. (RANCIÈRE, 2005, p. 65) Rancière diz que a ficção é o que se estabelece em uma relação com o mundo de uma outra maneira, de se reenquadrar o real de uma outra maneira, de se organizar o espaço de relação entre voz, enunciação e o mundo que é de uma outra ordem, entre voz e corpo que é de outra ordem. Rancière fala de variar os quadros, as cenas de enunciação, as escalas, os ritmos e de produzir novas relações entre realidade e aparência, entre o individual e o coletivo. Ou seja, a partilha entre o individual e o coletivo. A ficção nos mostra outras possibilidades de partilha na relação entre as outras vozes e da relação

entre a voz e o logos.

O que Coetzee faz em *Diário de um ano ruim* é colocar o lugar da voz como elemento participativo da construção da narrativa, ressignificando a relação entre estrutura narrativa, voz e fatos ocorridos na sociedade contemporânea. Neste caso, Coetzee provoca uma intervenção da voz como ponto de ruptura para a construção narrativa despertando várias modalidades afetivas, novas fulguração de imagens.

Em *Diário de um ano ruim*, Coetzee envolve um reenquadramento, uma ficção que altera os modos existentes de apresentações sensíveis e novas formas de enunciação. Coetzee faz com que as formas de enunciação não sejam as mesmas, estabelecendo uma relação com o mundo ao reenquadrar o que foi narrado de forma distinta, organizando o espaço de relação entre voz, enunciação, mundo e corpo. Coetzee faz variar os quadros, as cenas de enunciação, as escalas, os ritmos ao produzir novas relações entre o individual e o coletivo. O que é da ordem do ponto de vista da linguagem, que recoloca o seu lugar em relação a outras vozes. *Diário de um ano ruim* nos mostra outras possibilidades de partilha na relação entre as outras vozes e da relação entre a voz e o logos.

Ao realizar a escolha estética de introduzir as páginas do romance com ensaios para tratar, a partir da visão de JC, acerca do que está errado no mundo de hoje, Coetzee faz com que a voz não sirva apenas como uma ferramenta de conhecimento do mundo, mas sim como um elemento que possa diretamente participar e intervir na construção do mundo em que ela está inserida. Com *Diário de um ano ruim* Coetzee passa a centrar fogo na ideia de que o mundo tem uma estrutura proposicional, uma estrutura constituída pela linguagem. Um mundo que é um emaranhado tênue de farrapos cinza, quase um emaranhado de restos. Como se o reconhecimento do mundo só pudesse ocorrer diante do embate com o obstáculo. Uma ideia do desajuste, do atrito, das várias camadas não coincidindo num acorde harmônico, mas criando ruídos mínimos.

Diário de um ano ruim apresenta uma narrativa polifônica de complexo formato, fazendo com que haja uma espécie de livro dentro do livro. A própria estruturação física do livro que possui uma ordem não fixa, permite ao leitor muitas possibilidades a seguir no momento de sua leitura. Caso queira, o leitor pode escolher se ater aos ensaios críticos ou seguir as narrativas dos personagens da parte ficcional. Contudo, é possível que algum leitor acredite haver uma hierarquia dos textos ensaísticos em relação aos narrativos devido ao fato de os ensaios serem constituídos por temas tão

debatidos na sociedade atual. Contudo, a própria organização dos textos que possibilitam uma mistura, uma intersecção entre as distintas faixas do livro pode auxiliar a ideia de que há, na verdade, uma interdependência inevitável entre eles. A respeito dos ensaios Schwartz constata:

A camada do alto, a das “opiniões fortes”, lida com questões do mundo contemporâneo, a baía de Guantánamo, a Al-Qaeda, o apartheid, o design inteligente, os direitos dos animais. É a face aparentemente “não ficcional” do romance e aquela que, para um leitor ingênuo, pode apresentar-se como a mais relevante, sensação intensificada pelo fato de muitas das opiniões de JC corresponderem a ideias defendidas ou debatidas pelo autor real J. M. Coetzee, de quem o personagem fictício toma emprestado parte das iniciais, bem como uma série de outros dados biográficos (ambos produziram um romance chamado “À espera dos bárbaros”, ambos possuem um volume de ensaios sobre a censura, ambos são sul-africanos a viver na Austrália etc.). (SCHWARTZ, 2015, p. 148)

Os Ensaios escritos por JC podem ser entendidos como uma senha de entrada para uma outra esfera do narrar. Uma tentativa de cisão narrativa a partir de uma memória fragmentada correspondendo assim a uma negativa do narrador de tentar reconstituir em sua íntegra uma história de vida. Uma não crença na forma idealizada e cartesiana de se retratar o real a partir da recorrência de uma narrativa sequencial de fatos, possibilitando o encontro com possíveis entendimentos dos problemas que assolam o mundo.

4.2 Do som ao texto - a voz de JC

Do início até o 6º ensaio de *Diário de Um Ano Ruim*, o leitor se depara com páginas bipartidas, contendo na parte superior os ensaios e na parte inferior, com um ponto de vista em primeira pessoa, a narrativa (os pensamentos mais secretos) do velho protagonista.

JC, homem branco de 72 anos, é um imigrante sul-africano residente em Sydney. Corresponde à figura do intelectual burguês que pratica de modo eficaz a inteligência e o conhecimento de fatos atualizados ao demonstrar habilidade no manuseio de recursos discursivos. Profissionalmente, JC declara que “durante anos passei como professor de literatura”, (COETZEE, 2007, p. 203) mas na atualidade “sou escritor profissional e tenho um prazo importante a cumprir”. (COETZEE, 2007, p. 22)

O personagem principal de *Diário de um ano ruim* pode ser descrito como um

escritor que mistura memórias com ficção, crítica acadêmica com narração novelística, rejeitando aceitar os limites que tradicionalmente afastam a teoria política da narrativa ficcional. Um personagem que existe diante do encontro entre relato e ensaio, oferecendo uma tensão entre verdade e mentira.

A primeira faixa de cada página corresponde aos ensaios críticos de JC. Já a segunda faixa refere-se aos pensamentos de JC durante o período em que os ensaios são escritos, revelando o desenvolvimento de seu relacionamento com Anya. Esta parte mais ficcional descreve as emoções e as frustrações de JC, contrastando-se com os textos cerebrais da primeira faixa, os ensaios. Ressaltam-se suas experiências no contexto em que seu corpo se encontra debilitado pela velhice, diante de uma mulher que no início da ficção se destaca por sua juventude.

No discurso apresentado por JC a Anya, na posição de orador, ele demonstra ter a consciência do papel que exerce nesta relação comunicativa e, mais ainda, do papel que a ouvinte Anya desempenha. Inicialmente, a narrativa de JC relata seus primeiros encontros e conversas com Anya:

O espetáculo de minha pessoa pode tê-la surpreendido também: um velho amassado num canto, que, à primeira vista, podia parecer um vagabundo de rua. **Olá, ela disse, fria**, e começou a cuidar de seus afazeres, que era esvaziar duas sacolas de lona branca numa máquina de carregar por cima, sacolas em que a roupa de baixo masculina parecia predominar.

(COETZEE, 2007, p. 8, **negrito nosso**)¹⁶

Lindo dia, disse eu. É, disse ela, de costas para mim. Você é nova?, eu perguntei, **Não, disse ela**. Que problema, puxar conversa. **Eu moro no térreo, eu disse**. Eu posso fazer abordagens assim, que elas são tomadas por loquacidade. Um velho tão falante, ela dirá ao dono da camisa rosa com colarinho branco, foi difícil me livrar dele, a gente não quer ser rude. Eu moro no térreo desde 1995 e ainda não conheço todos os meus vizinhos. **É, disse ela, e mais nada, querendo dizer** É, estou ouvindo o que você diz e concordo, é uma tragédia não saber quem são seus vizinhos, mas é assim que é na cidade grande, e tenho mais o que fazer agora, então podemos deixar esta troca de gentilezas morrer de morte natural?

(COETZEE, 2007, p. 9, **negrito e grifo nosso**)¹⁷

No primeiro encontro relatado pela narrativa de JC, observa-se que se por um lado temos uma tentativa contínua de JC em estabelecer uma conversa com Anya, por outro lado, Anya aparentemente demonstra não ter interesse em corresponder às

¹⁶ As partes em negrito foram destacadas com a finalidade de auxiliar na análise do trecho.

¹⁷ As partes em negrito e sublinhadas foram destacadas com a finalidade de auxiliar na análise do trecho.

iniciativas de JC. Isso se pode observar pela verbalização monossilábica apresentada por Anya (partes destacadas em negrito) o que poderia ser entendido como um simples ato de respeito e gentileza, mas que, no decorrer da narrativa, revela-se como um ato de descaso por parte dela. Isso nos faz pensar sobre as possíveis camadas sensíveis que se acoplam às falas monossilábicas de Anya, sua postura corporal durante a conversa, suas entonações e modulações.

No segundo encontro ocorrido entre os dois personagens centrais, JC reafirma em sua narrativa a impressão ocorrida no primeiro encontro com Anya:

Então, me deixem simplesmente dizer que nossos caminhos se cruzaram uma segunda vez num parque público, o parque do outro lado da rua, onde eu a vi descansando debaixo de um chapéu de sol extravagantemente grande, folheando uma revista. Estava com um humor mais afável dessa vez, menos seca comigo;

(COETZEE, 2007, p. 17)

Diante das impressões de JC, ainda no segundo encontro, este, como se fosse dotado do poder da onisciência, passa a interpretar os olhares de Anya:

Alan, disse ela, meu parceiro. E me deu um olhar. O olhar não dizia *É, eu sou, sob todos os aspectos e para todos os propósitos, uma mulher casada, então, se continuar no curso que tem em mente será uma questão de adultério clandestino, com todos os riscos e emoções envolvidos*, nada disso, ao contrário, dizia *Você parece achar que eu sou meio criança, será que preciso dizer que não sou nada criança?*

(COETZEE, 2007, p. 20)

Ter esta capacidade de entender o outro apenas pela percepção de um olhar é um ato performático. A língua é performance por excelência e essa performance é puramente poética. Assim, as qualidades sensíveis de articulação do material linguístico são fundamentais para a produção de sentido. Ou seja, a voz não é um resto insignificante de uma determinação binária da relação com o sentido. A voz é o aspecto determinante. Todas as categorias sensíveis implicadas em um universo de construção do signo linguístico são determinantes no sentido, não o resto. Para Maniglier, nós produzimos sentido com coisas em si mesmas. Nós temos um logos e é esse logos que determina o nosso uso instrumental da linguagem. (MANIGLIER, 2006, p. 232) Então, a base de tudo isso é que a linguagem não é um instrumento. A linguagem é constitutiva do próprio modo pelo qual existimos. A linguagem é um modo de existência e não uma ferramenta que se usa para comunicar. Quando se principia

a fazer a passagem de colocar em questão o signo linguístico, como uma determinação totalmente desvinculada das camadas sensíveis, como um gesto de mão, a movimentação da boca, o modo como se articula o som, o modo como o som se articula na boca, como se respira, como se escuta aquilo que se fala, o modo de como o falante nos olha juntamente com a sua fala. Isso é na verdade o que ocorre com JC ao interpretar os olhares de Anya. Ou seja, todas essas qualidades sensíveis passam a ser constitutivas como o signo se dá.

Ao receber a encomenda para escrever suas opiniões “sobre qualquer assunto que escolherem, quanto mais controverso melhor,” (COETZEE, 2007, p. 29) JC passa a ter mais a oportunidade de expor para o mundo o que um homem septuagenário percebe acerca da contemporaneidade. Ele possui a “oportunidade de resmungar em público, uma oportunidade de exercer uma vingança mágica do mundo” (COETZEE, 2007, p. 32) a partir da prática de um processo de escrita que busca revelar “o que está errado no mundo hoje”. (COETZEE, 2007, p. 29). Sendo assim, os ensaios críticos de JC apresentam em sua composição a presença de assuntos diversos, todos carregados de um típico tom enérgico do escritor formador de opinião. Sobre o que pretende escrever em seus textos, JC afirma:

Ainda não sei dizer o que vai vir no topo da nossa lista - quer dizer, da lista que nós seis vamos compilar em conjunto -, mas, se você insistir, o que eu acho é que vamos dizer que o mundo é injusto. Uma distribuição injusta, um estado de coisas injusto, é disso que vamos falar.

(COETZEE, 2007, p. 31)

O protagonista de *Diário de um ano ruim*, um homem velho que reconhece as limitações de seu corpo, suas fragilidades e que ao se deparar com a oportunidade de escrever, se confronta com uma chance de expor para o mundo sua vitalidade pela prática da escrita, pelo exercício da linguagem. Nuno Ramos inicia o livro “Ó” falando da relação entre matéria, corpo e linguagem e a relação dessas instâncias com a ideia de voz e linguagem. O autor diz que “o ser recorre à linguagem para deixar de ser espectador de sua própria decrepitude, da sua fusão indeterminada da matéria.” (RAMOS, 2013, p. 17) Então ele conclui que a linguagem nos põe para fora do corpo. A linguagem transcende o corpo. Neste sentido, a linguagem é algo que não se associa mais à deterioração corpórea, pois a linguagem permanece.

O ensaio nº 09 da segunda parte, intitulado “Do Envelhecimento”, corresponde a um dos temas de maior interesse de Coetzee, que alega:

Há uma qualidade paradoxal no destino de vários artistas à medida que envelhecem: tendo passado a vida inteira eclipsando sua personalidade no interesse de sua arte, ao ponto em que resta quase nenhuma personalidade, são transformados pela mídia em 'personalidades' e instados a dar opiniões.
(COETZEE, 2008)

Diante da narrativa de JC, Coetzee evoca a voz de um homem na terceira idade com uma voz envelhecida e que provavelmente possa, às vezes, falhar. Uma voz que possa estar no seu limite e que aparentemente pode aludir a impressão que não vai chegar a se sustentar no ato da comunicação. Embora JC tenha a doença de Parkinson e uma visão um pouco prejudicada, ele exagera sua debilidade física e diz a Anya que precisa de alguém que digite e revise o manuscrito. Sobre seu estado físico JC assim afirma:

É um método que já usei antes, não há razão para não funcionar, embora não se possa negar que minha caligrafia está se deteriorando. Estou perdendo o controle motor. Faz parte do meu estado. É parte do que está acontecendo comigo. Em alguns dias, eu aperto os olhos para ler o que acabei de escrever, mal consigo decifrar eu mesmo.

(COETZEE, 2007, p. 39)

A voz de um homem velho que vive em uma sociedade imediatista que busca muitas das vezes exaltar a voz juvenil, dificilmente possui espaços de representação. Coetzee faz, a partir dos textos ditados por JC, com que a voz de um homem velho dilate e ecoe além das palavras digitadas em um texto escrito. Como cita Geam Karlo Gomes: “Era então a chance que o velho JC teria de mostrar sua voz ao mundo.” (2015, p. 290).

Quando Coetzee faz falar a voz do escritor JC, ele faz com que ecoe uma voz envelhecida. Um homem próximo à geração do próprio Coetzee que pela voz do personagem JC acaba dando voz às suas próprias experiências, traduzindo não tanto situações e lugares, mas especialmente o tempo de narrar, as pausas, com um vocabulário específico, entrecortando a linha narrativa com reflexões e seus ensaios.

Os personagens com maior proeminência na obra, JC 72 anos, Anya 29 anos e Alan 42 são representantes na narrativa de três gerações distintas. Podemos destacar que o encontro desses três personagens protagoniza, ao longo do livro, um processo de intercomunicação entre gerações provocando, em alguns momentos, um atravessamento de vozes, um choque ideológico, pois cada um com sua idade, sua cultura enxerga o mundo e as questões da sociedade contemporânea segundo

posicionamentos bem individualizados.

Durante a primeira parte do romance ("Opiniões Fortes"), em vários momentos, as vozes de JC e de Anya acabam se confrontando. Entretanto, aos poucos, com o decorrer da narrativa, as opiniões da Anya começam a ser consideradas e valorizadas por JC. Com isso, a interação comunicativa ocorrida entre Anya e JC auxilia o velho escritor a ter um maior entendimento de suas próprias opiniões.

O que começou a mudar desde que eu entrei na órbita de Anya não são tanto minhas opiniões em si, mas minha opinião sobre minhas opiniões. Quando eu leio o que apenas horas antes ela transcreveu de uma gravação da minha voz [...] por breves momentos consigo ver essas minhas opiniões duras através dos olhos dela [...]

(COETZEE, 2007, p. 151-152)

A gradual mudança de opinião sucedida em JC, diante da convivência com Anya, se estabelece a partir da relação dialógica ocorrida entre eles. Sendo assim, JC torna-se um narrador-personagem que se apresenta de maneira ética diante de questões públicas e privadas ao escrever seus textos e diante do seu relacionamento com Anya. A linguagem recorrente a JC corresponde ao tom ético humanista de sua personalidade.

No romance, Coetzee inicia a narrativa destacando a voz de JC, colocando o lugar da voz de Anya em segundo plano. Anya não possui voz, retórica. Ela representa a condição de uma mulher subserviente em uma situação social repleta de vulnerabilidade. Jovem imigrante que possui limitações intelectuais e uma situação profissional instável. Com o desenvolvimento da ficção, Anya vai modificando sua postura apoiada em futilidades para ser uma mulher que conquista sua própria voz e se posiciona diante dos acontecimentos. Diante desta transformação ocorrida com Anya, podemos aflorar a questão da voz do subalterno e sua colocação social.

A respeito da questão da voz do subalternos, a autora G. Spivak no artigo: "*Pode o subalterno falar?*" acaba por estabelecer um caráter transdisciplinar ao acercar-se do tema da voz e suas relações sociais a partir de uma abordagem filosófica, histórica, cultural e literária.

Um dos objetivos de Spivak consiste em rediscutir as consequências da representação do sujeito pertencente ao Terceiro Mundo no contexto do discurso ocidentalizado. O texto de Spivak procura discutir e combater a subalternidade de maneira efetiva não falando pelo subalterno, mas criando condições para que ele se pronuncie e seja ouvido. Spivak define o sujeito subalterno como:

Aquele pertencente às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante.

(SPIVAK, 2010, p. 12)

Spivak defende que a posição de marginalidade do subalterno é mais dificilmente imposta ao gênero feminino, uma vez que a “mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (SPIVAK, 2010, p. 15).

Ao se ater sobre a figura do subalterno, Spivak chama atenção para os aspectos e tensões no binômio subalterno/intelectual. Diante desta relação, o intelectual não deve apenas entender o subalterno como um objeto - retratado na sua condição de vítima ou de sujeito, mas, principalmente, como indivíduo provedor de conhecimento.

Possivelmente, o aspecto mais relevante do ensaio “*Pode o subalterno falar?*” corresponda à busca por estruturas teóricas e textuais que possam beneficiar o surgimento de vozes que foram reprimidas por forças políticas dominantes. Assim, a qualidade do subalterno não ter voz seria a primeira condição de sua situação política e social. Com isso, Spivak adota uma postura veemente ao afirmar que não cabe ao intelectual falar pelo subalterno, mas apenas falar por si. O papel do intelectual seria pesquisar o quanto suas práticas de análise reforçam privilégios institucionais e defendem a conservação do subalterno como um ser silenciado. O intelectual não será entendido como um sujeito dotado de um saber elevado que permitirá orientar as massas. Sendo assim, o intelectual não corresponderia ao papel de porta-voz que fala em nome dos sujeitos marginalizados e, dessa maneira, silenciando-os.

No entanto, é imprescindível explicar que o objetivo não seria decretar o fim da função de porta-voz da sociedade, relacionada com a figura do intelectual escritor, mas, principalmente, questionar as novas práticas que o intelectual escritor deve conceber diante aos sujeitos subalternos.

Assim, torna-se necessário, além de analisar os métodos de exclusão dos sujeitos subalternos, conceber estratégias de inclusão das múltiplas subjetividades no próprio discurso do intelectual. Neste caso, o principal objetivo não é produzir um discurso autorizado, mas criar conceitos e práticas que evitem que a fala do intelectual represente o lugar do discurso do subalterno. Nessa perspectiva, consideramos

também a visão de Spivak:

Das camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante. (SPIVAK, 2010, p. 12)

A autora ainda defende que a responsabilidade dos intelectuais não está apenas na ação efetiva de falar pelo subalterno, mas também de criar mecanismo para que o subalterno se pronuncie e seja ouvido.

Tudo o que se seguiu depois que Spivak escreveu a obra *Pode o subalterno falar?* foi que muitos defenderam a opinião de que sim, o subalterno pode falar. Contudo, a questão maior é se ele será ouvido. De que maneira se é capaz de transformar a nossa escuta a partir da fala do outro? Não é apenas ouvir, reconhecer a existência do outro, mas modificar o seu mundo subjetivo pela presença do outro. E todas essas transformações são como uma provocação que nos obriga a repensar a literatura a partir de um outro lugar. É nesse sentido que se observa que as matizes pertencentes à voz são um modo para se dizer que outros regimes de imaginação e enunciação são possíveis. Abre-se um espaço para um outro tipo de relação, ou seja, a existência de um circuito da invocação. Esse circuito de invocação, o modo pelo qual se relaciona a voz e a palavra não é sempre igual, assim o modo como se estabelece a relação com a voz e com a escuta não está dado de antemão.

Para que uma linguagem possa ser praticada competentemente é importante considerar a posição do seu praticante. Sendo assim, reconhecer os mecanismos sociais e políticos de legitimação e dominação, no que se refere ao modo de enunciação e do que se pode proferir deve ser um aspecto relevante a ser considerado.

4.3 A escuta e a apropriação da voz de Anya

A terceira faixa das páginas de *Diário de um ano ruim* corresponde à voz (ou pensamentos) da personagem Anya e seus diálogos com seu namorado, Alan. Esta faixa inicia-se a partir do 06 ensaio e representa uma narrativa em primeira pessoa.

Anya, mulher de 29 anos, cor de pele não apresentada no romance (A única referência que se tem da pele de Anya é a de “Um certo brilho dourado na pele... radiosa podia ser a palavra.” (COETZEE, 2007, p. 10). Assim como relata JC, Anya

se autoproclama uma imigrante filipina na Austrália, mas que “na verdade, nunca viveu nas Filipinas”. (COETZEE, 2007, p. 77) Acerca de sua escolaridade, JC afirma que Anya teve acesso a um ensino internacional, mas que “os benefícios que recebeu dessa escolaridade internacional não são claros. Ela fala francês [...], mas nunca ouviu falar de Voltaire.” (COETZEE, 2007, p. 79) Mesmo desempregada, Anya possui as condições de uma mulher de classe média e média-alta por conviver com o seu namorado, Alan, de 42 anos, em um dos maiores apartamentos do último andar da mesma torre em que mora JC. Alan se destaca como um agressivo empreendedor financeiro e assim possui condições de dar uma vida financeiramente tranquila a Anya. Em diversas passagens no romance, Alan demonstra ser um homem ganancioso.

As primeiras informações que o leitor tem acesso a respeito de Anya, são apresentadas a partir da perspectiva masculina de JC. No decorrer do romance, muitas das características de Anya acabam se estabelecendo em um campo de indefinições, mesmo porque a própria Anya acaba não sendo muito precisa ao tratar de sua vida e todas essas imprecisões reforçam a condição de vulnerabilidade que possa viver uma jovem mulher imigrante em um país estrangeiro. Em seus relatos iniciais, JC ressalta principalmente os aspectos físicos e sensuais de Anya:

[...] quando ela passou pela porta da frente, num relâmpago, de calça branca que mostrava um *derrière* tão próximo da perfeição quanto da angelitude. [...] a moça naquele vestido curto tentador e agora de calça branca elegante, mas como a moça de cabelo escuro - é mulher.

(COETZEE, 2007, p. 12-13)

Assim, Anya começa a ser introduzida para o leitor a partir de suas características físicas, que acabam por provocar profunda atração sexual em JC. Suas roupas sedutoras que destacam seu corpo e sua postura corporal, como seu andar provocante, são aspectos recorrentemente reforçados por JC. Inicialmente, a própria Anya parece frívola e ligada a futilidades. Assim, o leitor se depara com a formação de um campo simbólico que apresenta de forma reducionista a personagem Anya como “*uma jovem, vizinha de prédio, a bela e fútil filipina Anya*”, como destacado na orelha da capa da edição brasileira de *Diário de um ano ruim*.

Em alguns momentos da narrativa, Anya acaba sendo relacionada a termos no diminutivo. Isso ocorre em momento que a própria Anya refere-se a si: “O senhor não devia dizer essas coisas para uma garota **boazinha**, Señor, eu digo.” (COETZEE,

2007, p. 39, **negrito** nosso); “[...] Mesmo assim, eu digo, fazendo minha cara de **coitadinha**” (COETZEE, 2007, p. 90, **negrito** nosso); “Eu entendo que ele sinta tesão por alguém **miudinha** como eu.” (COETZEE, 2007, p. 98, **negrito** nosso). O mesmo ocorre quando JC se refere a Anya: “[...] penso, casado com esta **mocinha**.” (COETZEE, 2007, p. 49, **negrito** nosso); “[...] uma **pequena** trabalhadora provisória filipina.” (COETZEE, 2007, p. 77, **negrito** nosso); “Bom, sua **pequena** datilógrafa filipina não pode fazer isso pelo senhor.” (COETZEE, 2007, p. 103, **negrito** nosso) Assim como em relação a Alan: “Digite para ele. Converse com ele. Seja **boazinha**. Seja gentil.” (COETZEE, 2007, p. 98, **negrito** nosso); “E sabe o que eu tenho para dizer em troca, minha **gatinha**?” (COETZEE, 2007, p. 229, **negrito** nosso)¹⁸. Utilizar o recurso linguístico de se referir à mulher no diminutivo reforça simbolicamente estruturas de pensamento que estabelecem a mulher como um ser dócil, frágil, infantilizada. O referido recurso coloca a mulher em um lugar de afetividades, de pessoalidade e a distancia do lugar da seriedade, do profissionalismo.

Ao ser questionada por JC a respeito da sua situação profissional, Anya se coloca como se estivesse em uma condição de “*entre empregos*”¹⁹, (COETZEE, 2007, p. 17) tendo passado por trabalhos temporários, trabalhando pela última vez como uma atendente em um gatil. Mediante as narrativas iniciais do romance, para um leitor voltado a prejulgamentos e determinações prévias, a figura de Anya pode passar como uma personagem sem muito interesse e sem grandes possibilidades de trazer pontos de mudança e até grandes contribuições para a narrativa. Em princípio, o próprio discurso narrativo de Anya valoriza a exterioridade sexual de seu corpo, em uma atitude provocativa, manifestada por um vocabulário um tanto vulgar. Contudo, no desenvolvimento de toda narrativa, Anya acaba se revelando, fortalecendo seu discurso e se posicionando diante das figuras masculinas de JC e de seu namorado Alan. No início do romance, Anya assim se refere a si:

Ao passar por ele carregando minha cesta de roupa suja, faço questão de sacudir o traseiro, meu delicioso traseiro, envolto em jeans justos. Se eu fosse homem, não conseguiria tirar os olhos de mim.

(COETZEE, 2007, p. 33)

A partir do momento em que o romance institui a descrição de Anya destacando

¹⁸ As partes em **negrito** foram destacada em **negrito** com a finalidade de auxiliar na análise do trecho.

¹⁹ Expressão utilizada por Anya ao se referir acerca de sua condição profissional.

a exterioridade sexual de seu corpo, sua condição de desempregada que vive apenas para cuidar de sua casa e de sua relação amorosa com Alan, o romance acaba por retratar a mulher em uma condição limitada em oposição aos personagens masculinos.

Acerca do poder do masculino, vale destacar a tese defendida por Adriana Cavarero, referente à colocação da voz feminina no espaço geométrico durante o processo de desvocalização do logos. Cavarero sustenta a teoria de que a voz é feita para a mulher e a palavra para o homem; a voz para o espaço privado, a palavra para o espaço público, de coisa séria, lugar de construção do campo simbólico e que é dessa forma que a sociedade se estabelece. Uma das formas de dominação simbólica é a noção da ocupação de espaços. O homem é criado para ocupar espaço, dominar. A grandeza, o poder do homem é simbolizado pelo seu físico, pelo seu intelectual, seu racional, enquanto que a mulher, em oposição, acaba sendo limitada aos espaços. Para Cavarero a questão fundamental do feminismo é recolocar o lugar da voz e assim restaurar o lugar político da mulher, reestruturando assim a sociedade. A questão não é apenas política, mas principalmente filosófica. Cavarero chama atenção para a necessidade de se construir cada vez mais novas possibilidades de campos simbólicos, valorizando as distintas nuances da linguagem em que a apreensão da fala possa ser constituída também pelas mulheres.

Ao questionar a tradição, Cavarero vai se opor às práticas que se estabelecem a partir de uma organização binária, ou seja, dicotômica, por meio de oposições. Do ponto de vista binário, o mundo é concebido como uma oposição e uma dicotomia e é nessa oposição que se vai inserir a categoria feminino e a categoria masculino. Assim como se fosse a ideia de positivo o masculino, sendo o feminino o negativo. O feminino e o masculino seriam uma oposição em que o feminino poderia ser entendido como a falta do masculino, como uma entidade negativa e tudo isso vai reverberar na socialização das mulheres. A mulher será vista como o não-homem, o não masculino.

É importante no pensamento de Cavarero o desenvolvimento da noção de que o eu é essencialmente relacional, isto é, fundamentada em uma dependência do eu sobre o outro. Cavarero vai falar que a primeira questão da entrada do indivíduo na linguagem é ele ser ouvido. Desde o nascimento, a condição humana de dependência e de vulnerabilidade coloca o recém-nascido diante da voz materna. O que faz com que o ser possa, como um bebê, chorar e ser ouvido pela mãe, que vem ao seu encontro. Sendo assim, o ser humano tem a percepção de sua voz a partir da sua

relação com o outro. É o outro que transforma a nossa voz, o nosso choro, o nosso corpo em um chamado. Uma voz “corpórea e quente como o seio da mãe que nutre a criança, a voz flui e inunda, como um canto, inaugurando a musicalidade da língua” (Cavarero, 2011, p. 169). Destacar a vulnerabilidade e a fragilidade como aspectos iniciais de uma percepção relacional do eu corresponde, para Cavarero, apontar uma condição existencial expressiva na qual essa noção humana de dependência aconteça. Isso pode parecer uma condição existencial desesperadora, mas isso só reforça a premissa de que a humanidade possui uma interdependência social.

Em *Diário de um ano ruim*, Anya acaba sendo condicionada dentro de limites sociais. O fato de ser uma mulher desempregada que vive às custas de seu namorado bem-sucedido na área de investimentos, coloca Anya em um estado limitado de conquista de espaço, como se fosse destinado ao homem o espaço público, universal, e o espaço privado, doméstico, à mulher. Como se o espaço simbólico da mulher fosse diminuído, enquanto que para o homem fosse proposto a apropriação dos espaços sociais. A existência de uma superioridade masculina acaba criando esquemas inconscientes de percepção, de visão e de atuação no mundo.

O romance estabelece a existência de uma superioridade masculina simbólica, naturalizada, e, até certo ponto, inconsciente por parte de Anya. Esta condição feminina no romance pode ser entendida como uma relação muito próxima de uma tentativa de domesticação e disciplinarização das mulheres. O poder do masculino vai se manifestar justamente na sua fonte de forma oculta e naturalizada também diante de questões que envolvam a conquista financeira entre homens e mulheres. Isso posto, os homens serão educados para terem como qualidades, como características, tudo aquilo que está relacionado com competências e habilidades. Se o homem é a referência, a mulher é o não-homem. A mulher é a carência do masculino. Enquanto o homem será criado para a liderança, as mulheres serão criadas para serem “não-homens”, ou seja, ser competente, um líder será visto como uma característica não feminina. Assim, as mulheres serão impróprias para o mercado de trabalho. O homem será o representante da força, razão, planejamento, enquanto que a mulher é a delicadeza, sensibilidade, emoção, o prazer sexual.

Sendo assim, o poder masculino perpassa o simbólico e legitima aquilo que acontece na sociedade a partir da estrutura que serve de norte para que se possa pensar as relações sociais. A imposição do poder masculino afeta tanto a homens quanto a mulheres. Os homens serão cobrados para assumir a condição de liderança,

de chefe, de superioridade, enquanto que das mulheres será exigido um papel secundário, subalterno. Há uma discrepância construída nas relações em que o homem será cobrado sempre para ter mais capital do que a mulher e quando o contrário acontece, a lógica da superioridade masculina é invertida, os muros simbólicos ficam mais nítidos, causando desconforto.

Mesmo no momento em que JC convida Anya para que esta se torne sua secretária, podemos perceber a ocorrência de uma dicotomia profissional, chefe/secretária. Neste caso, a posição superior se destina a JC, homem mais velho e a posição inferior a Anya, mulher jovem. “O senhor era um autor famoso no mundo inteiro, afinal, e eu apenas uma pequena secretária.” (COETZEE, 2007, p. 208) Durante a narrativa, JC destaca que ao trabalhar para uma grande editora, ele teria condições de solicitar o auxílio de uma eficiente digitadora para ser sua secretária e que, mesmo assim, opta por contratar Anya, apesar de considerá-la uma pessoa com limitações intelectuais para exercer o cargo:

Como digitadora, pura e simples, a Anya lá de cima é um pouco decepcionante. Ela cumpre as cotas diárias, quanto a isso não tem problema, mas a resposta que eu esperava, a sensibilidade para o tipo de coisa que eu escrevo, não existe, não. Às vezes, fico olhando desanimado para o texto que ela apresenta. Segundo Daniel Defoe, eu leio, o inglês de verdade detesta “papéis e papelada”.

(COETZEE, 2007, p. 33)

Sendo assim, o romance sugere ao leitor que o que mantém Anya no cargo são os desejos amorosos e sexuais de JC. No romance, se estabelece simbolicamente a concepção de que as mulheres, nos locais de trabalho, são vistas com menos seriedade, e em contrapartida os homens são os seres mais sérios, viris. Assim, o feminino vai ser entendido como antiprofissional, enquanto que o profissionalismo, a competência, será simbolizada pelo masculino. A questão maior é que esses símbolos estão tão enraizados dentro da forma de pensar e conceber o mundo que as próprias mulheres vão interiorizar esses símbolos e acabar por aceitar a soberania masculina. Deste modo, o poder simbólico acaba sendo exercido com a cumplicidade da mulher e só se submete a ele porque o ajuda a construir como poder.

Ao se analisar a construção simbólica da superioridade masculina, devemos considerar as condições estruturais de pensamento que vão orientar a visão acerca da masculinidade e da feminilidade e que são compartilhadas nos mais diversos setores da sociedade, nas mais diversas fases, instituições e que estão enraizadas

de tal forma que acabam determinando um parâmetro acerca do pensamento masculino e feminino.

A forma pela qual as produções simbólicas participam mais diretamente das condições sociais de sua produção é também aquilo com que exerce seu efeito social mais específico, a violência propriamente simbólica, que somente pode ser exercida por aquele que a exerce e suportada por aquele que a suporta sob uma forma tal que ela permaneça como que desconhecida, isto é, reconhecida como legítima.

(BOURDIEU, 2008, p. 134)

No trecho anteriormente apresentado, Bourdieu chama a atenção para a existência de uma “violência simbólica”. Normalmente o termo violência acaba sendo associado a uma agressão física, mas quando se pensa no fator psicológico, emocional, social, alguém se impondo sobre o outro, não se está falando diretamente da violência física, tangível. Nestas condições, temos a violência simbólica caracterizada como uma violência mais suave. Suave porque ela é em geral imperceptível, não se sente, não se vê. Assim, podemos conceber que o poder masculino pode ser entendido como o exercício de uma forma simbólica de violência. A existência de uma superioridade masculina acaba criando esquemas inconscientes de percepção, de visão e de atuação no mundo. Ela está dentro das nossas categorias de entendimento, na comunicação, nas formas quase imperceptíveis. A estrutura de nosso pensamento muitas vezes é impensada e aceita como natural, como certa e não é combatida. Dessa maneira o poder masculino acaba sendo reforçado. A violência no campo simbólico termina legitimando a violência que vai acontecer nas práticas. O que acontece é que certos tipos de práticas acabam por definir símbolos que vão dar uma primazia ao masculino, gerando significados que ao serem incorporados mentalmente, acabam aceitos como lógicos, como naturais, mas que na verdade não são naturais, pois têm um começo, um princípio, socialmente construídos. Sendo assim, podemos situar a superioridade masculina na esfera da violência simbólica. Ou seja, a mulher, a estrutura feminina acaba colocada dentro de um contexto em que a mulher é cerceada e oprimida, valorizando-se uma visão androcêntrica, ou seja, em que a perspectiva do todo é sempre masculina, sendo o homem tomado como medida para todas as coisas valorizadas ou valorizáveis.

Podemos entender que o poder do masculino está relacionado diretamente à “dimensão simbólica”. Bourdieu vai relacionar o simbólico com as estruturas de pensamento, aquelas mais profundas, que são concebidas como naturais, nas quais

não se tem o que investigar, o que questionar. Bourdieu acredita que as estruturas mais sedimentadas, aquelas jamais questionadas, têm sua origem. Sendo assim, o poder do masculino é entendido a partir dessa origem.

Bourdieu defende que tudo o que ocorre em sociedade é histórico, é construído. Nada é natural e, sempre as classes dominantes tentam fazer com que determinados comportamentos pareçam vindos da natureza, quando na verdade, foram construídos em determinada época da vivência humana. As práticas como o homem se relaciona com a mulher são algo criado, histórico.

4.3.1 O encontro de três vozes: Anya, JC e Alan

Quando Anya estabelece uma relação com a voz de JC a partir das gravações, ela se confronta com uma voz em off, incorpórea, descorporizada, separada do corpo, repleta de detalhes próprios que vão dando texturas visíveis à materialidade de um corpo ausente. Assim, a voz gravada de JC faz com que a existência dele se perpetue, estabelecendo uma ambiguidade entre presença e ausência. O gravador, que é um objeto de contornos definíveis e estáveis, vai corporificar essa mediação entre a imagem e a materialidade do corpo único de JC. Uma voz que arfa, cansa, suspira, marcada de inflexões particulares, pessoais, singulares, acoplada a sons que são filtrados por Anya. Diante de todo o circuito estabelecido pela presença da voz, existem as texturas sonoras capturadas por Anya, o que a leva a realizar as transcrições para o texto físico. Neste momento, no mínimo, Anya está cruzando dois sistemas que são a fala/escuta. Valéry diz que quando se está lendo ou escrevendo, no mínimo se está cruzando dois sistemas que é a fala-escuta. Este circuito entre o olhar e a mão, Valéry vai chamar de circuito da voz. Seja a mão que digita, seja a mão que escreve. (VALÉRY, 1991) O mesmo ocorre com o circuito entre o olhar e a mão, seja a mão que digita, seja a mão que escreve. O papel da escuta, o ver e o ouvir, coloca em discussão a capacidade de ouvir e dar um sentido ao que se ouve. *Diário de um ano ruim* apresenta uma relação vital da escuta da palavra, pois a partir da prática da escuta, Anya passa a ter conhecimento acerca os conteúdos dos textos e assim inicia um processo de reflexão a respeito dos temas tratados.

A partir do momento em que JC registra seu discurso em um gravador e solicita que sua secretária apenas a transcreva, JC acaba se colocando em uma posição de autoridade diante da interação comunicativa entre ele e Anya. Contudo, a posição

adotada por Anya acaba não sendo de atuação passiva diante das transcrições dos textos, do discurso de JC.

Diante do exercício de transcrição dos textos de JC, Anya acaba interferindo, modificando as estruturas textuais, os conteúdos dos ensaios. Ao modificar os textos, Anya utiliza recursos discursivos que acabam por calar ou ressignificar a voz de JC. Sobre as interferências, Anya assim se refere:

Eu levo as fitas e escuto com meus fones de ouvido, depois digito solenemente. Dou uma ajeitada também, aqui e ali onde eu posso, onde falta alguma coisinha, um certo *umprf*, embora ele deva ser o grande escritor e eu só uma pequena filipina.

(COETZEE, 2007, p. 37)

Ao modificar os textos de JC, Anya acaba criando um desencontro entre a palavra ditada no gravador e a materialidade no texto digitado. É como se Anya reinventasse os sentidos dos significantes em questão, ocorrendo uma separação entre som e sentido ou quem sabe ocorrendo, aparentemente, um novo direcionamento no reencontro entre som e sentido. Os vazios, os hiatos, as variações sonoras, são um esforço de fazer a linguagem dizer o mínimo, de mal dizer o mínimo. Este processo faz com que a linguagem acabe sendo torcida para se expressar de maneira inventiva. Com isso, os textos acabam contendo indefinições e deturpações. Podemos assim conferir que Anya de certa forma acaba também respondendo pela autoria nos ensaios de JC, como aponta Schwartz:

As faixas de baixo narram fatos que se passam antes da redação da camada de cima, a que o leitor tem acesso possui uma “dupla autoria”, é a transcrição feita por Anya das opiniões do escritor, o que significa que elas contêm, necessariamente, imprecisões, distorções, interpretações.

(SCHWARTZ, 2015, p. 148-149)

Para exemplificar a análise anterior de Schwartz, na obra *Diário de um ano ruim*, temos:

Num livro sobre religião grega antiga, um ensaio de um homem chamado Versnel, de Leiden, sobre as inscrições de certas tábuas de chumbo recuperadas de templos do mundo antigo.

(COETZEE, 2007, p. 56)

Sobre o trecho exposto anteriormente, Schwartz ainda conclui:

O texto está evidentemente “mal escrito” para os padrões de um premiado autor internacional, alguém que nunca redigiria algo como “um ensaio de um homem chamado Versnel.

(SCHWARTZ, 2015, p. 149)

Ao convidar Anya a transcrever seus textos ditados, JC faz com que Anya compartilhe de seu projeto de escrita, a partir de procedimentos que a colocam diante de um processo próprio de iniciação autoral. Ao falar da necessidade de ter uma secretária, JC assim se justifica:

É, eu disse, sou escritor profissional e tenho um prazo importante a cumprir, por isso preciso de alguém para digitar um manuscrito para mim e fazer, talvez, alguma revisão também e deixar, no geral, a coisa em boa forma.

(COETZEE, 2007, p. 22)

A dinâmica vivenciada por Anya remete em sua essência aos primórdios de uma escrita que tinha como ponto de partida a própria oralidade. Este processo coloca Anya diante de uma escrita que possui procedimentos que estabelecem uma interdependência entre a fala e o texto escrito, estabelecendo um diálogo direto entre a literatura oral e o leitor. Uma oralidade que vence a língua cujo potencial único é o de ser escrito. Um drama da linguagem vivo nessa percepção auditiva das palavras. Há um evento de performance em que o texto ditado engravida e gera o texto escrito. A própria respiração do texto só pode ser encontrada no texto, em que o modelo da oralidade passa a ser muito importante. Esta respiração só pode ser encontrada quando se consegue criar algumas divisões, algumas estabilidades no que é por natureza instável, não se sabendo bem onde vai terminar o bloco, onde o sentido atenua.

No momento em que JC trata das interferências de Anya em seus textos, uma das possíveis considerações a ser feitas pelo leitor é a de que Anya tenha alterado o conteúdo dos textos ditados por apresentar uma erudição limitada. Contudo, quando se consideram elementos inerentes a este processo de escuta, em que os textos ditados em um gravador inevitavelmente acabam sendo contaminados pelos múltiplos ruídos que participam dos momentos em que o escritor fala o seu texto, assim como no momento que estes textos são ouvidos, temos assim possíveis fatores que venham a provocar adensamentos de texturas sonoras, interferindo diretamente na leitura e compreensão dos textos ditados e posteriormente digitados por Anya. Para Bourdieu “escutar é crer”.

As forças simbólicas definem os que falam e os que escutam, sendo a autoridade intensificada a partir do momento em que a comunicação seja estabelecida. Incoerentemente, em um ato de comunicação é possível encontrar pessoas que admiram o que não entendem. Elas escutam porque creem. A legitimidade da língua dispensa seu entendimento por parte dos que a desconhecem.

Juntamente com os áudios, JC entrega a Anya uma pilha de folhas de papel com rabiscos, estabelecendo assim uma relação direta entre escrita, fala e escuta. Vários elementos participam do processo de transcrição dos textos ditados: repetição, extensão, alteração do som, o ritmo, o fluxo da fala, a irrevocabilidade do fluxo, a inteligibilidade das palavras, seja por conta da fala mais rápida, incompreensiva, depois mais lenta, que vai se esclarecendo aos poucos, seja pelo jogo ou pela recorrência, elementos que vão expandindo os limites da palavra escrita, em processos perceptivos que fazem com que Anya confira ao texto uma nova personalidade. Como se o texto fosse ganhando múltiplos aspectos a partir do contato de Anya com as diversas nuances sonoras. Isso produz também uma diversidade e um grau de estranheza entre o texto lido e o texto ouvido por Anya.

Sobre os textos ditados em um gravador portátil, assim se refere Anya:

Ele dita grandes ideias para a máquina, depois me entrega as fitas, mais uma pilha de folhas de papel com aqueles rabiscos de quase cego, as palavras difíceis escritas com cuidadosas maiúsculas. Eu levo as fitas e escuto com meus fones de ouvido, depois digito solenemente.

(COETZEE, 2007, p. 37)

Assim, Anya se depara com a voz de JC que brota de dentro do gravador e que dá vazão às profundezas da consciência ou da inconsciência, de uma fonte profundamente interior, ocasionando um jogo entre o que está dentro e o que está fora da consciência de JC. Ao se deparar com as gravações de JC, Anya está ouvindo a voz de uma personagem sozinha que vocaliza suas projeções de desejo e visões sobre o mundo. Anya pode vivenciar a sensação de acompanhar a produção sonora do mundo mental de JC contendo uma possível diversidade de ânimos, de tons mais rápido, mais lento, mais lírico... as várias texturas sonoras de um processo de variação da voz que vai alargando o repertório sonoro de Anya.

De um lado, a linguagem domesticada, censura tornada natureza, ao proscrever as palavras "grosseiras", as gozações "pesadas" e os sotaques "guturais", se faz acompanhar da domesticação do corpo, excluindo qualquer

manifestação excessiva dos apetites ou dos sentimentos (tanto os gritos como as lágrimas ou os grandes gestos) e submetendo o corpo a todas as espécies de disciplinas e censuras visando desnaturalizá-lo;

(BOURDIEU, 2008, p. 76)

Em sua relação com Alan, seu namorado, Anya também cria ficções de infidelidade e as vocaliza para Alan com o propósito de excitá-lo. A linguagem utilizada por Anya, neste momento, funciona como um gatilho para a imaginação e a propulsão da vida íntima do casal:

Ele gosta que eu fale dos meus ex quando ele está fazendo. E daí?, ele pergunta. E daí? E daí? Aí ele me fez botar na minha boca, eu digo. Esta boca?, ele pergunta. Estes lábios? E me dá beijos loucos, furiosos. É, estes lábios, eu digo, me soltando dos beijos dele só o tempo de falar, e ele explode.

(COETZEE, 2007, p. 46)

Observamos assim, mais uma vez, a voz aparecendo como fator propulsor e participando da narrativa, compondo um elemento impulsionador para a relação amorosa entre Anya e Alan. Como citam Raquel Trentin Olivera e Angiuli Copetti de Aguiar: "Anya, deste modo, associa-se ao ficcional e ao erótico, ao imaginário e ao revigorante." O último excerto acima, que coloca Anya na figura da "contadora de histórias" (com especial referência à sua boca, "sua voz"). (AGUIAR, 2015, p. 51). Podemos considerar que contar histórias é também problematizar o ato de narrar e a voz. Assim, o ato de contar histórias se transforma ele próprio em ação. A voz parece ter um objetivo, uma intenção que é fazer com que a voz de Anya se manifeste e seja protagonista do ato da fala.

Ao expor suas opiniões sobre os textos de JC, Anya se torna detentora de uma voz que interpela, causando uma distorção do lugar da voz feminina em relação à voz masculina. Uma voz que produz diversas figurações, que mostra como as duas vozes estão entrelaçadas, unificadas.

Podemos considerar que a partir do momento em que Anya vai constituindo uma relação de convivência com JC, ao ouvir e discutir suas gravações, Anya estabelece uma transformação dialógica a partir da mudança da própria linguagem, o que denota uma mudança de atitude perante o mundo. Quanto mais o ser humano refina sua linguagem, mais ele refina o mundo em que vive. Os refinamentos das variações de pensamento são extremamente necessários para produzir as nuances e as diferenças de sentido. Tem que ser uma fusão mútua de experiências sensíveis que vão se acoplando a experiências simbólicas e isso vai transformando gradativamente as nuances e os lados mais sutis da possibilidade de olhar o outro.

Anya, que vivia à margem (por gênero, etnia, classe social, percepção de mundo), passa a provocar concepção analítica da conjuntura globalizada, da solidão e da crise ocasionadas por esse estado de coisas. Assim, JC vai ampliando seus interesses sobre o lado profissional e humano de sua secretária. Podemos inferir que toda transformação ocorrida com Anya impulsionou a visibilidade de sua voz. Só por meio da linguagem pode o semelhante conhecer o semelhante.

Representar o homem interior como o entendia Dostoiévski só é possível representando a comunicação dele com um outro. Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o 'homem no homem' para outros e para si mesmo.

(Bakhtin, 2010, p. 292)

De maneira efetiva, podemos constatar que a narrativa do Diário de um ano ruim acaba sendo entrelaçada à existência do triângulo amoroso entre Anya, JC e Alan. No decorrer do romance, Anya vai se afastando dos valores que a prendem à relação financeiramente estável com Alan e passa a valorizar a relação mais afetiva que possui com JC. Naturalmente, Anya vai modificando sua postura ética ao ponto de afirmar que “provavelmente ainda estaria com Alan, se não fosse o senhor” (COETZEE, 2008, p. 214). Ou, de modo mais contundente:

O senhor me abriu os olhos, isso eu digo. Me mostrou que existia um outro jeito de viver, tendo ideias e expressando essas ideias com clareza e tal. [...] Mas talvez, numa outra vida, se nossas idades forem mais compatíveis, o senhor e eu vamos poder morar juntos e vou poder ser sua inspiração. Sua inspiração residente. O senhor gostaria disso? Poderia sentar em sua mesa e escrever, e eu cuidaria do resto.

(COETZEE, 2008, p. 215)

Diante da convivência entre Anya e JC, Alan se posiciona de forma bem enérgica, bisbilhotando as anotações de Anya e instalando um programa espião no computador de JC. Ao mesmo tempo que Anya vai convivendo com um homem de índole ética como JC, vai percebendo a desonestidade, a imoralidade e a vulgaridade de seu namorado Alan. Como empreendedor financeiro, Alan tenta transferir as economias de JC para sua própria conta bancária, mas desiste diante dos argumentos de Anya. Podemos perceber que Anya adota uma postura ética diante das tentativas desonestas de seu companheiro Alan e assume uma atitude humanitária em relação a JC.

Quanto à linguagem usada por Alan, este, ao se dirigir a Anya recorre muitas

das vezes a uma linguagem vulgar: “Minha Princesa da Prexeca. Minha Baronesa da Boceta.” (COETZEE, 2007, p. 94) A linguagem vulgar de Alan evidencia que seu comportamento não se aproxima de uma ética humanista, distante da educação cavalheiresca comum a JC. Como se a linguagem de Alan enfatizasse primordialmente o lugar de desejo e dos valores morais que Alan reserva para Anya diante da relação vivenciada pelos dois. Até mesmo nos momentos em que Alan se refere a JC em suas conversas com Anya, Alan recorre a uma linguagem vulgar:

Porque ele tem sonhos sacanas com você chupando o pau sujo e velho dele e depois o chicoteando com um relho. E o que significa isso tudo? Propaganda enganosa. Convites ilícitos. Assédio sexual. A gente vai pegar esse cara!

(COETZEE, 2007, p. 73)

Podemos verificar que Alan utiliza a essência dos movimentos de sua linguagem para evidenciar a Anya o lugar que ele acredita estar reservado para ela neste mundo. Um lugar de uma mulher que nasceu principalmente para servir às necessidades e desejos de um homem.

Um jogo machista se impõe diante da relação entre Alan e Anya e neste jogo, a própria Anya revela ter o conhecimento de como se articulam as dissimulações machistas impostas na sociedade em que esta vive. Ela, uma mulher jovem e bonita, presencia de forma abusiva a relação que se estabelece entre os homens e uma mulher com suas características. Assim ela relata:

É interessante quando homens representam um para o outro. Eu vejo isso com os amigos do Alan também. Quando o Alan me leva para alguma reunião no escritório, os amigos dele não dizem *Que gostosona que você tem! Que peitos! Que pernas! Me empreste por uma noite! Pode ficar com a minha!* Eles não dizem isso, mas é o que fica piscando entre eles. Perdi a conta de quantas propostas veladas e não tão veladas eu recebi dos caras que o Alan chama de amigos, não na frente do Alan, mas que o Alan sabe mesmo assim, em algum nível, porque é para isso que eu sirvo, por isso é que ele me compra roupas novas e me leva com ele; por isso também que ele fica tão tesudo comigo depois, quando ainda consegue me ver pelos olhos dos outros homens, como alguma mulher nova, sedutora, ilícita.

(COETZEE, 2007, p. 176)

Com base no trecho citado anteriormente, temos a representação de uma dicotomia na relação entre Anya e Alan estabelecida a partir da existência de uma hierarquização entre o homem e a mulher. Nestas condições, Anya se submete à categoria de ser a parte dominada do casal e Alan a parte dominante. O poder

simbólico da hierarquização no casal se reforça diante do fato de a Anya ser a figura da mulher jovem que se relaciona com um homem mais velho e bem-sucedido profissionalmente. Mesmo que no privado Anya demonstre dominar a relação, em público ela evidencia que quem manda na relação é Alan. Portanto, Anya sucumbe à violência simbólica imposta pela soberania masculina, agindo de forma naturalizada.

Se JC contribui para que Anya se aproprie de sua voz, o contrário é destinado a Alan. Coetzee assim provoca um enfrentamento entre linguagens através dos discursos de JC e Alan.

Entre os possíveis caminhos a serem escolhidos por Anya, ela não segue pela existência do triângulo amoroso e tão pouco em estabelecer uma relação amorosa apenas com JC ou permanecer na relação com Alan. Na verdade, Anya opta por seguir sua vida sozinha. Assim, Anya pode ser a representação do ser capaz de modificar sua postura demasiadamente individualista, dependente do imperativo do consumismo, atrelada a futilidades, para uma conduta caracterizada por um comprometimento ético humanista.

Com o término de seu relacionamento com Alan, Anya já não se utiliza de um léxico obscuro para se expressar, manifestando sua mudança de postura perante o outro e o mundo. Importante destacar que na segunda parte do livro, a voz da personagem Anya passa a ter destaque maior e esta alteração na obra se dá ao mesmo tempo em que ocorre uma mudança na voz do próprio JC, que na primeira parte do livro apresenta uma voz seca e que na segunda parte possui uma voz mais branda e sensível. Assim afirma Schwartz:

De um lado a voz de Anya que se sobrepõe, que ganha vida na ficção e assume o primeiro plano, de outro um escritor fictício concebido a partir da biografia do próprio autor, que baixa o tom, que abandona a dureza das “opiniões fortes”, cede o espaço e se propõe a ser “eticamente melhor” ao reconhecer a importância da voz no texto, talvez por causa dessa voz no texto: eis o saldo final da leitura do romance, saldo que deixa bastante invertidas aquelas gradações de valor entre o ficcional e o não ficcional que seu início sugerira.

(SCHWARTZ, 2015, p. 155)

Na primeira parte do romance, "Opiniões Fortes", é perceptível o quanto o discurso de JC se destaca em comparação à narrativa de Anya. Contudo, com o decorrer da narrativa, a correspondência do espaço que a narrativa de Anya assume, torna-se maior no romance. Na segunda parte do livro, "Segundo Diário", o espaço da narrativa de Anya cresce, servindo como referencial para demonstrar o

desenvolvimento dos recursos discursivos que Anya adquire no decorrer da ficção. Já a narrativa de JC, na segunda parte do romance, passa a corresponder a uma carta que Anya escreve para ele. Assim, JC renuncia à própria voz a Anya.

Podemos assim considerar que JC participa do processo vivido por Anya de conquista da capacidade de ouvir sua própria voz. A partir do momento que JC faz com que Anya fale e o ouça, para que depois ela possa emitir suas próprias opiniões sobre seus escritos, JC ajuda Anya a quebrar os muros que a insulavam e a direcionavam para o encontro com sua própria voz. Mesmo tendo o objetivo de ditar seus textos com a finalidade de serem publicados, podemos dizer que JC, mesmo na parte intitulada “Opiniões fortes”, dita seus textos endereçados a Anya. Ele demonstra durante toda a narrativa ter uma grande afeição e admiração por ela. Sendo assim, Anya não se caracteriza como uma simples secretária digitadora de textos, mas como o centro do mundo sonoro que integra toda a narrativa de *Diário de um ano ruim*.

Por fim, Anya estabelece uma forte empatia em relação a JC, que está aparentemente se aproximando da morte. Neste momento, ela recorre à escrita de uma carta e no fim desta destaca que sua última atitude em relação a JC será a ação sutil de um momento de vocalização, mediante ao ato de “sussurrar” em seu ouvido. Assim, Coetzee materializa a voz como a benção final que Anya pode dispensar a figura de JC:

Vou segurar a mão dele. Não posso ir com você, eu vou dizer para ele, é contra as regras. Não posso ir com você, mas o que eu vou fazer é segurar a sua mão até o portão. No portão, você pode soltar e me dar um sorriso para mostrar que você é um menino valente e tocar o barco ou seja o que for que tenha a fazer. Até o portão eu seguro sua mão, vou ficar orgulhosa de fazer isso. E depois eu limpo tudo. Vou limpar seu apartamento e deixar tudo em ordem. Vou jogar no lixo a fita das Russian dolls e outras coisas particulares, para você não se preocupar do outro lado quanto ao que as pessoas deste lado vão dizer de você. [...] Tudo isso eu vou prometer para ele e segurar apertado a mão dele e dar um beijo na testa dele, um beijo de verdade, só para ele lembrar do que está deixando para trás. Boa noite, Señor C, vou **sussurrar** no ouvido dele: bons sonhos e revoadas de anjos e tudo mais.

(COETZEE, 2007, p. 235-236)²⁰

²⁰ A parte em negrito foi destacada com a finalidade de auxiliar na análise do trecho.

5 CONCLUSÃO

Este trabalho buscou compreender a trajetória utilizada por Coetzee para tornar a voz o principal recurso discursivo em *Diário de um ano ruim*. Procurou entender os caminhos percorridos por Coetzee para inserir a voz como o elemento discursivo fundamental no desenvolvimento da narrativa do romance que integra à trilogia da Segunda fase da literatura coetzeeana.

A segunda fase da literatura de Coetzee caracteriza-se por interrogar as condições acerca da ficção na contemporaneidade. A trilogia que compõe esse período traz como ponto central a pesquisa estética que questiona os limites correspondentes aos procedimentos adotados para a construção literária. Em Coetzee a ficção destaca a autorrepresentação como recorrência do duplo do autor, possibilitando questionar o papel social do escritor.

No primeiro capítulo, apresenta a relação de Coetzee com os campos literário e acadêmico, a partir dos dados biográficos e das características que compõe seu projeto de literatura até a publicação de *Desonra*. Consideram-se as repercussões positivas e negativas dessa publicação, que culmina na transferência do autor para a Austrália.

A finalidade do primeiro capítulo foi expor as condições que levaram Coetzee a ser um privilegiado social e a ter condições de realizar viagens internacionais que lhe possibilitaram ampliar seu capital social. E também mostrar os trunfos que lhe favoreceram a escrita de textos literários, possibilitando-lhe reconhecimento positivo junto à crítica especializada. Com isso, Coetzee acabou compartilhando os mecanismos necessários para sua inclusão, legitimação e consagração nos campos acadêmico, literário e artístico.

O capítulo seguinte aprofunda o estudo do romance *Diário de um ano ruim*, destacando os elementos que compõem a narrativa da ficção. Entre os recursos discursivos utilizados por Coetzee, o trabalho com a voz recebeu maior enfoque. No capítulo, a voz física proferida pela garganta, marcada pelo registro sonoro, é apresentada como elemento intrinsecamente ligado ao corpo e fator determinante para o desenvolvimento da narrativa. Assim, a voz passa a não mais ser entendida como mero instrumento para que a mensagem seja transmitida; antes, é concebida como elemento de múltiplas camadas que definem a própria linguagem. No romance,

as vozes das personagens JC e Anya foram destacadas com o propósito de se analisar como tais vozes são estabelecidas na trama de suas relações sociais.

Ao concluir este estudo, percebo que Coetzee, ao escrever *Diário de um ano ruim*, renova seus questionamentos acerca do papel do escritor no mundo, construindo um romance que possui a forma inovadora e experimental que adota a voz como eixo narrativo na construção da ficção. *Diário de um ano ruim* estabelece interdependência entre a voz narrativa e a voz física, a ponto de se tornarem um elemento único, próprio. Por fim, o recorte realizado em torno das duas personagens centrais revelou as transformações ocorridas com JC, um velho intelectual que questiona a importância da fala diante de um mundo em ruínas e da mudança da voz de sua secretária Anya, jovem imigrante às voltas com o poder masculino instituído.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS²¹

a) Entrevistas

"O Prêmio Nobel de Literatura: John Maxwell Coetzee". Academia Sueca. 2 de outubro de 2003. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2003/coetzee-lecture-e.html>. Acesso em 2 de agosto de 2019.

BHABHA, H. Fora da África do Sul. Entrevista concedida a R. Donadio. Jornal New York Times. New York, 16 dez. 2007. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2007/12/16/books/review/Donadio-t.html?pagewanted=all&_r=0>. Acesso em: 13 de outubro de 2019.

COETZEE, J. M. Coetzee analisa "autoridade" de opiniões. Entrevista concedida a Marcos Strecker. Folha de S. Paulo, São Paulo, 14 de jun. 2008. Entrevista. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1406200807.htm>. Acesso em: 2 dez. 2019.

COETZEE, J. M. J. M. Coetzee em conversa com Jane Poyner. J. M. Coetzee e a ideia do intelectual público. Entrevista concedida a Jane Poyner. ed. (2006). Atenas: Ohio University Press. p. 22. Recuperado em 12 de outubro de 2019.

COETZEE, J. M. Coetzee, recebendo prêmio, denuncia o apartheid. Jornal New York Times. New York, 11 de abr. de 1987. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

COETZEE, J. M. Leis Australianas "como apartheid". Arquivos News24. 24 de out. de 2005. Recuperado em 12 de agosto 2019.

COETZEE, J. M. Palavras Contadas. Entrevista concedida a Sylvia Colombo. Folha de S. Paulo, São Paulo, 21 abr. de 2004. Entrevista. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2104200406.htm>>. Acesso em: 2 dez. 2019.

COETZEE, J. M. Uma questão íntima para J. M. Coetzee. O australiano. Entrevista concedida a Kannemeyer. The Weekend Australian, Austrália, 17 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.theaustralian.com.au/arts/review/an-intimate-matter-for-jm-coetzee/story-fn9n8gph-1226517356233>>. Acesso em: 30 jun. 2019.

COETZEE, J. M. Vivisseção na Trindade. The Irish Times. 9 de out. 2008. Recuperado em 1 de abril de 2019.

GORDIMER, N. Fora da África do Sul. Entrevista concedida a DONADIO, R. Jornal New York Times. New York, 16 dez. 2007. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2007/12/16/books/review/Donadio-t.html?pagewanted=all&_r=0>. Acesso em: 1 maio 2019.

MBEKI, T. Brilhante, mas distante, Coetzee finalmente ganha o Prêmio Nobel de Literatura. Entrevista concedida a Hans Pienaar. O Independente. 3 de out. de 2003. Recuperado em 1 de agosto de 2019.

MBEKI, T. J M Coetzee incita o ANC. Entrevista concedida a Patrick Laurence. Fundação Helen Suzman, 27 de set. 2007. Arquivado em 25 de julho de 2011. Recuperado em 2 de agosto de 2019.

b) Bibliografia de J. M. Coetzee

- **Em inglês:**

Age of Iron. New York: Penguin, 1990.

²¹ A norma utilizada para as referências foi a ABNT.

Boyhood: Scenes from Provincial Life. New York: Penguin, 1997.

Diary of a Bad Year. London: Vintage, 2007.

Disgrace. New York: Penguin, 1999.

Doubling the Point: Essays and Interviews. Edited by David Attwell. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

Dusklands. New York: Penguin, 1974.

Elizabeth Costello: Eight Lessons. New York: Viking, 2004.

Foe. New York: Penguin, 1986.

Life and Time of Michael K. New York: Penguin, 1983.

Slow Man. New York: Penguin, 2005.

Stranger Shores: Literary Essays (1986-1999). New York: Penguin, 2001.

Summertime: Scenes from Provincial Life [III]. London: Harvill Secker, 2009.

The Lives of Animals. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

The Master of Petersburg. London: Vintage, 1994.

Waiting for the Barbarians. New York: Penguin, 1980.

Youth: Scenes from Provincial Life [II]. New York: Penguin, 2002.

- **Em português:**

À espera dos bárbaros. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

A idade de ferro. Trad. Sônia Régis. São Paulo: Sciliano, 1992.

A vida dos animais. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

Desonra. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

Diário de um ano ruim. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

Elizabeth Costello. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

Homem lento. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

Infância: Cenas da vida na província. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

Juventude: Cenas da vida na província II. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

Mecanismos internos: ensaios sobre literatura. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

Verão: Cenas da vida na província. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

c) Bibliografia geral

- AGUIAR, A. C.; OLIVEIRA, R. T.. *Ficção (Re) Generativa: o rizoma simbólico em Diary of a Bad Year, de J. M. Coetzee*. Litterata – Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões, v. 4, p. 44-56, 2015.
- ATTWELL, D. J. M. *Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*. Los Angeles: University of California Press, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- _____. *Passagens (1927-1940)*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.
- _____. *Rua de Mão Única*. In: *Obras escolhidas*. Trad. R. Rodrigues Torres Filho e J. C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2010. v. 2.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 2008.
- _____. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____. *O mercado de bens linguísticos*. in R. Ortiz, Pierre Bourdieu, São Paulo, Ática. 1983.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Difel; 1989.
- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CAVARERO, Adriana, *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- CRYSTAL, David. *English as a global language*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- CRUZ, Talita Mochiute. *A FICÇÃO AUSTRALIANA DE J. M. COETZEE: o romance autorreflexivo contemporâneo*. 2015. 126f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.
- DEGHAN, S. K. O dia em que conheci ‘EL Doctorow’: das traduções em persa à sua visão do dever de um escritor. O guardião, 29 jul. 2015. Recuperado em 25 de dezembro de 2018.
- GOMES, Geam Karlo. *Os quatro polos axiomáticos da hipermodernidade no Diário de um ano ruim, de J. M. Coetzee*. Encontro de Ensino Pesquisa e Extensão da FAFICA, XIV Edição, 2015. p. 281-300 - ISSN 2447-7478.
- HUGGAN, G.; WATSON, S. *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*. Londres: Palgrave Macmillan, 1996.
- ISIDORE, D. Nadine Gordimer, J. M. Coetzee e André Brink: culpa, expiação e o processo de reconciliação na África do Sul pós-apartheid. *Jornal da literatura moderna*. 2002.
- KIESRAAD. Validade das listas de candidatos às eleições para o Parlamento Europeu estabelecidas. Notícias – Kiesraad, 17 de abr. 2014. Recuperado em 15 de abr. 2019.
- LEIDERFARB, L. O Nobel da Literatura que renegou a língua-mãe. *Expresso*. São Paulo, 17 jun. 2019. Disponível em: <https://expresso.pt/dossies/diario/2019-06-17-O-Nobel-da-Literatura-que-renegou-a-lingua-mae-1>. Acesso em: 2 nov. 2019.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

MANIGLIER, P. *La vie énigmatique des signes. Saussure et la naissance du structuralisme*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2006.

MESCHONNIC, H. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982.

OLIVEIRA, Marília F. *O permitido e o proibido na literatura em tempos de repressão: a censura e os romances *In the Heart of the Country*, *Waiting for the Barbarians* e *Life & Time of Michael K.*, de J. M. Coetzee*. 2013. 243f. Tese (Doutorado em Estudos literários em Inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

OSER, P. C.. J. M. Coetzee: “Vamos em direção a uma verdadeira literatura do Sul. UNSAM WEB, Buenos Aires, 21 de set. 2016. Disponível em: <<http://noticias.unsam.edu.ar/2015/09/15/j-m-coetzee-vayamos-hacia-una-verdadera-literatura-del-sur/>>. Acesso em: 03 out. 2017.

POYNER, J. (org.). J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual. Athens: Ohio University Press, 2006.

RAMOS, Nuno. Ó. São Paulo: Editora Iluminuras, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível* (tradução de Mônica Costa Neto). São Paulo: editora 34, 2005.

ROSENFELD, Kathrin H.; PEREIRA, Lawrence Flores (Orgs.). Lendo J.M. Coetzee. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2015. 320p.

SCHWARTZ, Adriano. A vida da ficção na nova idade das trevas. In: Lendo J.M. Coetzee. Kathrin H. Rosenfeld, Lawrence Flores Pereira (organizadores). – Santa Maria : Ed. da UFSM, 2015. 320 p.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. (Trad.) Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.