UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

MARILIA FÁTIMA OLIVEIRA

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 & TIMES OF MICHAEL K, DE JM COETZEE

2013

São Paulo

MARILIA FÁTIMA OLIVEIRA

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 & TIMES OF MICHAEL K, DE JM COETZEE

Tese para a obtenção do grau de doutor, apresentado ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Laura Patrícia Zuntini de Izarra

2013

São Paulo

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.

Oliveira, Marilia F.; Oliveira, M.F.; Oliveira, M.

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 & Times of Michael K*, de JM Coetzee / Marilia Fátima Oliveira, 2013.

Tese (Doutorado) -- Universidade de São Paulo, 2013.

1. Literatura Africana 2. JM Coetzee 3. Literatura de Língua Inglesa 4. Censura 5. Apartheid

Catalogação da Publicação

Pesquisa de Literatura de Língua Inglesa -- A Censura na África do Sul e seus efeitos na Obra de JM Coetzee
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas -- USP

Nome: OLIVEIRA, Marilia Fátima

Título: 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 & Times of Michael K*, de JM Coetzee

Tese para a obtenção do grau de doutor, apresentado ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para Adriano, Thales e Maira

AGRADECIMENTOS

Ao trabalhar aspectos da censura, coloca-se em foco tortura, prisão, morte, cerceamento – realidades que deixam um gosto ruim na boca e o coração apertado –, pois saímos com a certeza de que há pessoas com a capacidade de ferir e seguir adiante, e de acariciar a pessoa amada com a mesma mão com que tirou a liberdade e a vida de outro ser humano.

Mas nem tudo são trevas! Enquanto pesquisávamos sobre o mal, a luta e a resistência a ele, outras pessoas mostravam haver no mundo uma gama diferente de gente, dispostas a ajudar, a estar do lado, a dar a mão – algumas morando do outro lado do mundo – sem interesse algum, somente pelo prazer de fazer algo por seu semelhante.

Dentre essas pessoas, gostaria de agradecer:

A minha mãe, Neusa, e a minha tia, Dalva, pelo apoio incondicional;

Aos meus amados filhos, Adriano, Thales e Maira, pelo incentivo constante;

Aos meus netinhos, Caio e Enzo, e a minha nora, Dani, pelos momentos gostosos compartilhados;

A minha irmã, Marcia; meu cunhado, Ricardo; e meus sobrinhos queridos, Ligia, Lara, Neto e Laís; pelo carinho de sempre;

A Cecilia Blight, bibliotecária do *National English Literature Museum* (NELM), da África do Sul, cujas boa vontade e bondade foram determinantes para a conclusão de meu trabalho;

Às minhas amigas Divanize Carboniere, Michele Rosa Dicandia, Tatiana Mônica Campos, Mariana Bolfarine, Gloria Ziegler, Junia Rosa de Jesus e Silvia Spitzner, pela amizade, pela paciência e pela troca de ideias;

Ao CNPQ, pelo suporte financeiro à minha pesquisa;

A Edite Pi e Junior, pela paciência e pelas orientações.

A minha orientadora,
Laura Patricia Zuntini de Izarra,
com quem aprendi muito sobre
dedicação, responsabilidade, seriedade
nas pesquisas e verdadeira amizade.

“Eles permanecem aí, sorrindo – em reuniões regadas a bom uísque, sorrindo – distantes das câmeras de televisão, sorrindo – de terno e gravata, sorrindo. ‘Parecem felizes’, diriam uns; ‘estão de bem com a vida’, pensariam outros, ‘têm belas lembranças’, concluiriam então. Sem dúvida! Cada vez que um deles se olha no espelho, preparando-se para aparecer em público, uma súbita alegria o invade. É um homem impune, e sempre que lembra disso ele sorri. Sorri diante do nosso esquecimento, sorri diante da perplexidade daqueles poucos que ainda se recordam, que ainda sofrem. Sorri por todos os sorrisos que roubou.”

(Regina Dalcastagné)

RESUMO

Essa pesquisa investiga as causas do não banimento dos romances *In the Heart of the Country*, *Waiting for the Barbarians* e *Life & Times of Michael K*, do escritor sul-africano JM Coetzee, escritos e publicados durante o *apartheid*, período em que a censura atuava com severidade sobre os discursos da nação, incluindo o literário. A hipótese que norteou o trabalho questionava se as obras mencionadas apresentariam sinais de autocensura por parte do autor. A análise textual dos romances, porém, na intersecção com o momento histórico, revelava ao longo do trabalho que havia outros fatores influenciando a decisão dos censores, conforme demonstramos nesta pesquisa. Para chegarmos às nossas conclusões, analisamos as cartas trocadas entre o autor e suas editoras, os relatórios oficiais deixados pelos censores e os romances a partir da visão dos censores. A intersecção dessas fontes apontou para o fato de que não somente o autor praticou – consciente ou inconscientemente – algum tipo de autocensura, mas também os editores e censores, provocando uma reflexão mais ampla sobre o contexto da censura na África do Sul.

ABSTRACT

This research investigates the causes of the non-banishement of the novels *In the Heart of the Country*, *Waiting for the Barbarians*, and *Life & Times of Michael K*, by JM Coetzee, written and published during the times of *apartheid*, when censorship acted severely on the national narratives, including the literary one. The hypothesis guiding this work questioned whether the above mentioned novels would present signs of selfcensorship practiced by the author. However, as we proceed with our investigation, the textual analysis of the novels in intersection with their moment in history revealed that there were other factors influencing the censors' decisions, as we show in this work. To achieve our conclusions, we have analised letters enchanged between the author and his editors, the official reports left by the censors, and the novels themselves, all from the censors' point of view. The intersection with these sources pointed to the fact that not only did the author practice – consciously or unconsciously – some kind of censorship, but so did the censors who analised his books and his editors, provoking a broader reflection on the context of South African censorship.

NOMEAÇÕES

Uma questão merecedora de atenção neste trabalho diz respeito à nomeação dos grupos sociais formadores do tecido social sul-africano. Ao utilizarmos o termo "nativo(as)", por exemplo, entramos em um embate sem fim, permeado por complexas questões de identidade, uma vez que tanto os negros quanto os africânderes consideram-se como tal.

Mesmo as questões relacionadas à colonização não são simples, visto que o país sofreu duas colonizações, e os holandeses – primeiro grupo a assentar-se no Cabo, em 1652 – consideram-se colonizados pelos ingleses – que tomaram a região em 1872. Como elemento complicador, os descendentes desses primeiros ingleses já estão na África do Sul há mais de duzentos anos, desconectados de suas raízes europeias.

Como é impossível estimar quantas gerações de um determinado grupo social devem nascer em um país para que sejam consideradas – e considerem-se – autóctones, não entraremos no mérito dessas questões, utilizando-nos do termo "nativo(as)" quando nos referirmos aos negros sul-africanos, "africânderes" ou "*volks*" quando estivermos nos referindo aos descendentes dos holandeses e "ingleses", quando dos descendentes dos britânicos.

Sempre que houver necessidade de remetermos às condições determinadas pela cor da pele, usaremos "brancos", "negros" e "mestiços", mesmo conscientes de que essa simplificação deixa de lado toda a complexidade trazida pelas questões raciais do *apartheid*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

CAPÍTULO 1 – TEMPOS DE REPRESSÃO 16
A Censura 16
A Censura na África do Sul 37
A Literatura em Tempos Difíceis 57

CAPÍTULO 2 – A FORÇA DA CENSURA EM *IN THE HEART OF THE COUNTRY* 78
Autocensura 78
O Processo de Publicação: Diálogo com as editoras 99
Uma Análise por Censores em Nada Bufões 115

CAPÍTULO 3 – TEMPOS DE MUDANÇA: A Liberação de *Waiting for the Barbarians* e *Life & Times of Michael K* 128
Ideologias, Censores e o Conceito de Leitor 128
Uma Resposta Patológica: *Waiting for The Barbarians* e *Life & Times of Michael K* 157
Jardineiros de Palavras – *Life & Times of Michael K* 171

CONSIDERAÇÕES FINAIS 184

REFERÊNCIAS 192

ANEXO I – SOBRE O AUTOR 199

ANEXO II – O AUTOR E A LITERATURA SUL-AFRICANA 201

ANEXO III – RELATÓRIO DE *IN THE HEART OF THE COUNTRY* 208
Tradução para o Inglês do Anexo III 223

ANEXO IV – RELATÓRIO DE *WAITING FOR THE BARBARIANS* 231

ANEXO V – RELATÓRIO DE *LIFE & TIMES OF MICHAEL K* 237

INTRODUÇÃO

Desde os primeiros contatos com a obra do escritor sul-africano JM Coetzee, frequentemente nos perguntávamos quais teriam sido as razões para a liberação dos censores para seus romances *In the Heart of the Country* (1977), *Waiting for the Barbarians* (1980) e *Life & Times of Michael K* (1983), publicados no período em que a censura do *apartheid* se mostrava especialmente rígida com os demais escritores do país.

Nosso questionamento se deve ao fato de que o primeiro romance tem por pano de fundo a África do Sul colonial; o segundo, de forma indireta, trata de acontecimentos políticos da época de sua publicação; e o terceiro retrata o país em um caos social e em guerra civil; e, portanto, apesar de – mesmo que indiretamente – todos fazerem referência à situação dos nativos no país e possuírem um ou mais elementos proibidos pelas leis governamentais, abordando questões sensíveis na época, foram liberados pelos censores.

Perguntávamo-nos se as diferenças entre seus livros e os dos autores perseguidos pelo governo estariam no nível textual, no tratamento dado às suas representações; nas temáticas e seus significados; ou, ainda, na postura adotada pelo autor, sempre avesso a enfrentamentos e embates. Além dessas questões formais, estruturais e temáticas, havia a possibilidade de Coetzee haver autocensurado seus textos ao ponto de torná-los inofensivos tanto à ideologia do governo quanto à luta contra o *apartheid*, elaborando suas críticas de maneira tão indireta que as fazia passarem despercebidas pelos censores.

Desejávamos descobrir quais teriam sido as estratégias utilizadas por ele para driblar a censura. Para isso, necessitaríamos descobrir quais eram os parâmetros utilizados pela censura e como eles afetavam não só os escritores, mas também as editoras. Além dessas questões, havia a necessidade de compreendermos a repercussão da censura na sociedade,

bem como o papel desta na manutenção da censura à literatura.

Poderíamos continuar nos perguntando – e correríamos o risco de cair em suposições sem fundamentação – não fosse o fim da hegemonia branca e a liberação dos arquivos e fichas deixados pelos censores ligados ao governo sul-africano, agora acessíveis para pesquisa e análise. A liberação desses arquivos possibilitou-nos o aprofundamento da pesquisa com base não somente em uma leitura detalhada dos romances e no farto material publicado por Coetzee sobre a censura, mas também na compreensão dos parâmetros utilizados pelos censores, conforme registrado nos arquivos oficiais.

Também em decorrência da liberação dos documentos, pudemos analisar os arquivos relativos a outros autores da época, cujas obras foram consideradas "indesejáveis" e, consequentemente, proibidas de circular ou ser comercializadas e lidas. Essa análise nos permitiu comparar as justificativas apresentadas, traçando linhas divisórias entre o permitido e o proibido em um mesmo momento histórico e ampliando a possibilidade de encontrarmos resposta à nossa pergunta. Dentre os escritores proibidos analisados em contraponto, estão André Brink, Breyton Breytenbach, Nadine Gordimer, Ingrid Jonker, Ethienne Leroux e outros contemporâneos de Coetzee.

Conforme prosseguíamos, começamos a perceber que somente a análise das obras não nos daria dados suficientes para chegar a uma resposta, pois encontramos elementos semelhantes aos representados por Coetzee – por exemplo, sexo inter-racial – tanto em livros banidos como em permitidos. Ao longo da pesquisa, encontramos outras situações ambíguas e foi se tornando evidente que a análise textual dos romances seria insuficiente para esclarecer nossa pergunta.

Passamos, então, a buscar outros caminhos, articulando documentos pessoais do autor com as análises dos romances liberados e os respectivos relatórios deixados pelos censores, sempre em contraponto com os de outras obras, censuradas. Estávamos cada vez mais

convencidos de que somente atrelando a análise a um levantamento historiográfico das condições que permitiram essas liberações seria possível desvendar esse mistério e encontrar uma resposta fundamentada em fatos e documentos.

Coerentes com esse novo caminho, decidimos analisar as obras a partir do ponto de vista do censor, sempre ancorados nos relatórios deixados por eles sobre os livros em questão. Desejávamos encontrar também as incoerências e consistências, bem como o papel de cada censor na liberação dos três romances foco de nosso estudo.

Além de *In the Heart of the Country*, *Waiting for the Barbarians* e *Life & Times of Michael K*, e de todas as obras listadas nas referências, todos os documentos utilizados nessa pesquisa estão disponíveis no *National Afrikaans Literature Museum and Research Centre*, em Bloemfontein; no *National English Literary Museum*, em Grahamstown; no *Ravan Press Archives*, em Johanesburg; e no *Western Cape Archives and Records*, em Cape Town. Alguns arquivos relativos à pesquisa do biógrafo de Coetzee, o Professor JC Kannemeyer, foram-nos passados poucos meses antes de seu falecimento. O acesso às cartas trocadas entre Coetzee e seus editores, atualmente protegidas e arquivadas no *National English Literary Museum*, nos foi gentilmente autorizado por JM Coetzee. O relatório de *In the Heart of The Country* nos foi generosamente cedido pelo Professor Peter McDonald, autor de *Literature Police* (2009). Muitos documentos estavam redigidos em afrikaans, idioma oficial do governo africânder, e em decorrência disso usamos os serviços de dois tradutores, o poeta sul-africano Charl Pierre Naldé e Ella van Tonder, tradutora indicada por Cecilia Blight, bibliotecária do *National English Literary Museum*.

Não fomos os únicos a ter acesso a esses materiais. Outros pesquisadores já pesquisaram e escreveram com base em muitos dos documentos utilizados nesse trabalho, entre eles Peter McDonald, Hermann Wittenberg, e JC Kannemeyer. Embora esses autores tenham publicado trabalhos sobre a censura, nenhum levantou a hipótese de o autor haver,

consciente ou inconscientemente, autocensurado uma ou mais de suas obras; tampouco encontramos qualquer menção a essa possibilidade na fortuna crítica pesquisada. Desde nossas primeiras leituras da obra do autor, no entanto, levantamos a hipótese de que o escritor, conhecendo bem o sistema em que escrevia e estava inserido, havia, de algum modo, mesmo que inconscientemente, praticado a autocensura para chegar até seu público. Se comprovada nossa hipótese, desejávamos saber que tipo de autocensura teria sido praticada por ele.

Surgiram então perguntas sobre a atuação dos censores. Teriam eles praticado autocensura ao não relacionarem em seus relatórios algumas das situações narradas nos romances e acontecimentos na África do Sul? Ao evitarem relacionar tais passagens à realidade política do país, estariam propositadamente ignorando implicações políticas e morais na liberação de *In the Heart of the Country*, *Waiting for the Barbarians* e *Life & Times of Michael K*? Para respondermos ao questionamento de nossa hipótese, foi necessário pesquisar e compreender cada momento da história sul-africana durante o *apartheid*, bem como o funcionamento da censura – não apenas enquanto ferramenta política e ideológica, mas também como causadora de efeitos na razão dos escritores. Para tanto, trabalhamos somente com obras de autores censurados em contraponto às de Coetzee, como *Rumours of Rain* (1978) e *A Dry White Season* (1979), de André Brink, dentre outros.

Outro aspecto a ser considerado foi a participação (e oposição) das editoras dentro da censura, pois com os frequentes prejuízos financeiros decorrentes da atuação do governo havia a possibilidade de os editores praticarem alguma forma de censura já na escolha das obras a serem publicadas. O papel desempenhado pelas editoras desde o início da era colonial, bem como as cartas trocadas entre Coetzee e seus editores, foram bastante esclarecedores nesse sentido. Assim, apresentamos a hipótese de que a censura teria levado não só o autor, mas editoras e censores, a praticarem alguma forma de autocensura.

Para provar nossa hipótese, dividimos a tese em três capítulos. No Capítulo 1, "Tempos de Repressão", abordamos o funcionamento e os fundamentos da censura e sua aplicação na África do Sul; no Capítulo 2, "A Força da Censura em *In the Heart of the Country*", abordamos a autocensura, o papel das editoras na produção e na publicação deste livro e as análises dos censores relativas ao romance; e no Capítulo 3, "*Waiting for the Barbarians* e *Life & Times of Michael K*", mapeamos o papel dos chefes dos censores ao longo do tempo e os conceitos de *reasonable reader* e *likely reader* por eles desenvolvidos. bem como uma análise dos relatórios de *Waiting for the Barbarians* e *Life & Times of Michael K*. Nas "Considerações Finais", buscamos elencar os resultados obtidos e relatados nos capítulos, corroborando nossa hipótese inicial, conforme passamos a analisar a seguir.

CAPÍTULO 1 – TEMPOS DE REPRESSÃO

I disagree with everything you say –
but will fight to the death for your
right to say it. (Voltaire)

A Censura

Os discursos – ou narrativas – que constroem a identidade cultural nacional, fornecendo as bases das regras de conduta, são, de acordo com Benedict Anderson, em *Comunidade Imaginada* (1983), todos aqueles que proporcionam um modelo e um estilo para se imaginar, criando um modo de vida com seus valores e sistemas de moralidade e religião, tendo por finalidade inculcar códigos morais, políticos e comportamentais na sociedade. Essas narrativas são muitas, englobando desde o sermão religioso e os discursos políticos até os materiais didáticos e as obras ficcionais disponíveis para leitura. Esses discursos nacionais, explica Stuart Hall (1992, p. 52), dentre eles o histórico e a literatura, nos "[...] fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação". O partilhar dessas narrativas faz com que nos sintamos membros de uma comunidade, pois nos traz uma sensação de pertencimento, de fazermos parte de algo que, teoricamente, nos acolhe. Por seu caráter pedagógico, nessas narrativas encontram-se, muitas vezes de maneira indireta ou metafórica, não só o enaltecimento dos modelos considerados aceitáveis, mas também ensinamentos sobre os comportamentos e as manifestações socialmente indesejáveis. Seu objetivo é manter uma ordem ou organização social, protegendo os membros de uma comunidade – ou parte deles – daqueles cujos

comportamentos e opiniões são rejeitados socialmente, seja por pensarem diferente das entidades emissoras dessas narrativas – as igrejas, o governo, as escolas –, ou por discordarem total ou parcialmente das verdades prontas ali contidas.

Assim, para evitar o caos, as instituições representantes da sociedade disseminam seus discursos na tentativa de organizá-la e regular o mercado e a convivência, protegendo seus membros uns dos outros. Isso ocorre pois sabe-se que desde o momento em que dois humanos compartilharam o mesmo espaço físico dando origem aos primeiros agrupamentos, a cooperação visando à sobrevivência tem andado lado a lado com as disputas pelo poder, cujos resultados privilegiam – quase sempre – aqueles com maior força (física, bélica, psicológica, econômica etc.) e maior agressividade. A regulamentação da convivência também visa manter ocultas as incertezas e impor ideias cujos conteúdos falam em nome daqueles impedidos de falar por si, exercendo controle sobre os discursos. A Inquisição da Igreja Católica, o fascismo na Itália e a ditadura brasileira são alguns exemplos de como, sob a alegação da manutenção da ordem e da proteção religiosa, social e política, as instituições, muitas vezes com táticas agressivas, permitem-se controlar o outro, ou falar pelo outro, com o intuito de fazer calar ou tirar de circulação os discursos de quem desrespeita as normas de conduta e as leis por eles difundidas, muitas vezes ignorando os desejos de parcelas da sociedade.

O problema, segundo Marilena Chaui (1995), é quando a agressividade cujo objetivo seria preservar extrapola para a violência, causando uma "[...] violação da integridade física e psíquica, da dignidade humana de alguém, [...] reduz[indo] um sujeito à condição de objeto [...]" (p. 337). A pior consequência da reificação[1] mencionada por Chaui é levar à aceitação de situações inaceitáveis sob o ponto de vista humanístico, pois ao tornarmos o outro objeto, retiramos dele sua humanidade e, com ela, o direito à dor, à indignação, aos desejos e

[1] Usamos o termo "reificação", segundo a definição de Georg LukàcsLukács (1885-1971), como o processo histórico inerente às sociedades capitalistas, caracterizado por uma transformação experimentada pela atividade produtiva, pelas relações sociais e pela própria subjetividade humana, sujeitadas e identificadas cada vez mais ao caráter inanimado, quantitativo e automático dos objetos ou mercadorias circulantes no mercado.

necessidades, sujeitando-o a uma vontade contrária à sua própria. Para ocorrer a reificação, no entanto, é necessário haver uma assimetria de poder que torne possível a um ser humano tratar o outro como coisa. Nem toda assimetria de poder, no entanto, é maléfica em si mesma. No ambiente doméstico, entre pais e filhos, por exemplo, há, naturalmente, uma dessimetria de autoridade cujo resultado não será, forçosamente, pernicioso, pois a dessimetria faz parte da dinâmica familiar e não é necessariamente negativa. Igualmente, na sociedade, há regras a serem seguidas visando ao bem-estar na vida em comunidade. Essas regras raramente expressam as aspirações e desejos de toda a sociedade, mas, sim – quase sempre –,da classe dominante, cuja tendência é advogar em causa própria. É necessário, portanto, separar a assimetria benéfica daquela prejudicial, que faz uso da violência como forma de dominação e controle, por meio de maus tratos físicos, críticas ácidas e destrutivas, cerceamento da vontade e do direito de escolha, proibição de externar opiniões e desejos – especialmente quando estes contrariam ou ameaçam a autoridade e a soberania de quem está no domínio da situação –, resultando no silenciamento da voz desse outro cerceado.

As bases que possibilitam a ocorrência desse patrulhamento político, ideológico, moral e comportamental são, como dissemos, os modelos de conduta e as normas (muitas vezes, jamais verbalizados) difundidos pelo grupo social dominante – e pelas instituições que o representam – por meio de narrativas, levando não só ao silêncio, mas à ridicularização, à humilhação, à coisificação, e/ou à demonização desse ousado outro que busca legitimar suas narrativas de oposição, com o objetivo de questionar e, talvez, transformar o mundo onde vive. Nem sempre essa economia pressupondo a troca de pensamentos críticos se concretiza. Na esfera governamental, são múltiplas as forças oficiais atuando dentro de uma mesma sociedade e, apesar de ideologicamente se esperar que os poderes de um Estado atuem independentemente, é bastante comum haver corrupção nas relações intergovernamentais com o objetivo de preservar interesses comuns aos políticos e agentes do governo, visando à

manutenção do *status quo* e ao controle sobre os discursos que compõem a nação, impedindo a circulação de ideias e vozes dissidentes, bem como a liberdade de imprensa.

Os governos reconhecem o poder da linguagem – em todas as suas formas – como veículo vital para a formação de opinião, pois ela dissemina informação e conhecimento. Mesmo reconhecendo a impossibilidade de atingir a todos – pois, em qualquer sociedade, há processos de exclusão, inclusão e assimilação –, as possibilidades de acesso às variadas formas da linguagem são imprescindíveis em uma sociedade cuja ambição seja manter, no mínimo, a esperança democrática de igualdade e liberdade para todos. Ao impedir a veiculação de certos discursos, esperam coibir o fluxo de dados e de conhecimento que levaria ao pensamento crítico e a consequentes questionamentos que exporiam as vísceras de organizações sociais em que coexistem subalternos e dominantes, e em que os últimos usam de todos os artifícios para que essa fórmula se mantenha. Nesse contexto de desigualdade, surgem narrativas de oposição nas quais a linguagem do discurso jornalístico, histórico e literário (dentre outros) tende a colocar em xeque situações naturalizadas e conceitos cristalizados, mesmo correndo o risco de falarem em nome de quem não tem condições de lê-los ou ouvi-los. Essas narrativas nem sempre são bem recebidas.

Mesmo em nosso país, onde se diz prevalecerem o pensamento e a ação democrática, em 31 de julho de 2009, viu-se um exemplo desse cerceamento quando, por ordem do desembargador Dácio Vieira, o jornal *O Estado de São Paulo* foi proibido de veicular notícia sobre a "operação Faktor", da Polícia Federal, sobre membros da família Sarney. Apesar da proibição e do consequente esfriamento das investigações, o jornal pôde ridicularizar a atitude do governo colocando, no espaço destinado às notícias, material estranho ao meio jornalístico a que se propõe, fazendo saber a todos que *O Estado de São Paulo* fora obrigado a silenciar sobre um tema espinhoso para o governo. Ainda sobre esse episódio, para compreendermos como nenhum discurso é inocente, lembramos que este jornal historicamente tem apoiado os

partidos de direita – atualmente fora do Poder Federal – e teria, portanto, interesse em denunciar maus feitos do governo Lula e de seus aliados. Seja como for, o que nos interessa aqui é justamente o fato de a interdição estar presente também em sociedades tidas como democráticas e que esse embate de forças tem razões quase sempre obscuras ao cidadão comum. Essencialmente, no entanto, por detrás do ato de censurar, há intolerância contra aqueles que pensam diferente e discordam de quem está no exercício do poder.

Se a proibição da veiculação de vozes dissidentes acontece mesmo em sociedades consideradas democráticas, no totalitarismo, em que o Estado regulamenta visando ao bem-estar dele mesmo e de uma parcela da sociedade, os discursos que compõem a nação são ainda mais vigiados, pois há o temor de que as ideias tenham o poder de provocar mudanças de comportamento e mentalidade. Esse medo faz com que Estados ou regimes de exceção interfiram com firmeza nos enunciados políticos e religiosos, e em qualquer outra forma de expressão – incluindo a artística –, impedindo a veiculação de quaisquer materiais ou palavras ameaçadores de suas posições.

As artes, em especial aquelas nascidas na censura, chamadas por Regina Dalcastagné (1996) de "espaço da dor", são sempre vigiadas, pois têm a capacidade de detalhar a angústia, a aflição e a opressão, revelando as injustiças e as dores delas decorrentes. Trata-se, segundo Adorno, de "[...] um dos poucos lugares em que o sofrimento pode ainda encontrar sua própria voz e consolo, sem se ver imediatamente traído [...]" (1965, p. 32). Esse detalhamento da realidade sofrida trazido pela expressão artística, definido por Dalcastagné como o espaço de "sublimação do horror por meio da estetização" (1996, p. 22), pode acarretar ações punitivas, pois correm o risco de serem consideradas ofensivas e abjetas. A quem e por que serão consideradas ofensivas e abjetas dependerá, no entanto, da época, do local de origem e da agenda política a que fizerem referência, pois o julgamento do que seja ou não passível de ser indesejado, imoral, inadequado ou perturbador da ordem vigente varia de uma época a

outra e de um regime a outro. Assim, discursos e ações considerados inadequados no século XX poderão ser tranquilamente aceitos neste início de século XXI, ou mesmo envergonhar uma nação inteira, como no caso da eliminação dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, de quem se arrancou, como em tantos outros genocídios, a voz e todos os direitos – inclusive o da vida.

Quando o cerceamento, cujo objetivo é proibir a circulação de palavras ou imagens, ocorre por intervenção do Estado, recebe o nome de censura e depende de um aparato burocrático para acontecer. Funcionários atuando como censores, sejam eles leais e sintonizados aos pensamentos do Estado ou amedrontados por possíveis punições, encarregam-se de observar, analisar e decidir aquilo que poderá ou não ser liberado para os cidadãos, restringindo o material considerado imoral ou subversivo. Pode-se deduzir, portanto, que o poder de subversão de uma imagem ou palavra é analisado levando-se em conta a luz que possa lançar sobre aspectos que o Estado almeja manter na sombra por causa das supostas reações que possa a vir causar; pelas semelhanças com situações e opiniões já existentes na sociedade, mas que esta teme exprimir; ou, ainda, por aspectos que esta sociedade não leva em conta e que o objeto censurado mostra em toda sua nudez e nuances.

Evitar palavras e situações não aceitas pela sociedade em que se vive não é algo incomum ao comportamento humano. Por isso, talvez, fazemos uso de muitos eufemismos ao abordarmos com nossas crianças os temas ligados, por exemplo, à sexualidade. As sociedades têm seus próprios parâmetros para o balizamento do permitido e do proibido, e embora saibamos que esses parâmetros não existem por si mesmos, já que são construídos, eles ainda nos permitem uma certa autonomia e um espaço para transgressão.

O problema ocorre quando o porta-voz de um governo – o censor, neste caso – interfere, por intermédio de leis e normas, impostas quase sempre arbitrariamente e sem consulta à sociedade, naquilo que será permitido ler ou ver, dizer ou expressar. As palavras,

como se sabe, possuem muitos mais sentidos do que aqueles que lhes dá o dicionário, e ao leitor deveria ser permitida uma análise semântica atrelada ao contexto de enunciação para a construção do sentido – ou dos sentidos – que possa carregar um texto. Ao negar essa possibilidade, o censor está assumindo que os sentidos construídos por ele, baseados em suas aversões e suas opções políticas são as mesmas de toda a sociedade. Esse comportamento, muitas vezes tido como irracional, é, na verdade, resultado de uma bem orquestrada ação que serve de evidência para o julgamento de um determinado trabalho como obsceno ou subversivo. Na história da censura literária, muitas vezes, não satisfeitos em apontar a palavra maldita enunciada em um texto, os censores se preocupam em contar o número de vezes em que foi utilizada. Nos arquivos da censura sul-africana, como veremos mais adiante, verifica-se essa preocupação na análise das obras literárias, com menções às palavras proibidas e os respectivos números de páginas das suas ocorrências, como se essa repetição representasse mais peso no enunciado.

É curioso notar que nenhum censor jamais sentiu a necessidade de solicitar ou fornecer explicações sobre o significado atribuído às palavras expurgadas. Pode-se supor, a partir dessa observação, que o significado já era de conhecimento de todos e, consequentemente, não poderia corromper a quem já a conhecia previamente; no entanto, o conhecimento prévio do sentido da palavra deveria, por si só, demonstrar a inutilidade de censurar algo cujo sentido já é bem conhecido por todos. Aparentemente, portanto, o censor espera que, ao proibir a palavra, esteja coibindo ou evitando o ato a que ela remete ou impedindo a evocação de alguma imagem ou ideia impura ou perniciosa – porque transgressora – incitada pelo enunciado. Representações de personagens ou instituições de uma determinada sociedade em situações ou atitudes menos nobres do que aquelas a que os representados se julguem merecedores ou, ainda, denúncias de corrupção, maus tratos policiais ou qualquer outra situação em que as entranhas e meandros de um governo sejam

expostos poderão, igualmente, acarretar banimentos e controle por parte desses mesmos sujeitos ou instituições.

A censura, uma dentre as várias ações possíveis a governos, Estados totalitários e/ou repressores, tem por finalidade, basicamente, a prevenção de um pensamento de oposição. Por meio do banimento de textos, filmes, livros, jornais, revistas, peças teatrais, esculturas, pinturas ou quaisquer outras manifestações cujos conteúdos estejam em desacordo com aquilo que é considerado aceitável pelo poder constituído, espera-se cortar pela raiz o surgimento de uma inteligência dissidente. Tais proibições podem ou não ser seguidas de ações diversas que levem a outras punições aos autores das mesmas, mas certamente serão sempre acompanhadas de outros discursos que validem e reforcem a posição do Estado.

Nem sempre, no entanto, a censura é vista simplesmente como proibição da circulação de determinado material ou ideia de oposição. Em seu livro *Giving Offense: Essays on censorship* (1996)[2], JM Coetzee concluiu que a censura tem suas raízes no fato de o objeto censurado ter a faculdade de ofender a quem tem meios para reprimir. Assim, a palavra ou imagem cuja existência ofende o poder hegemônico – seja ele de que esfera for – seria a base de toda a ação de quem censura, cuja força será utilizada para conseguir que os vários grupos sociais atuem e se expressem – coletiva e individualmente – de acordo com os desejos e parâmetros dos detentores desse poder, independentemente da vontade desses outros grupos. A fraqueza do ato de coibir, proibir e condenar, ainda segundo Coetzee (1996), está no fato de que os censores não suportam questionar a si próprios. Caso os censores questionassem a si mesmos com absoluta sinceridade, concluiriam que a censura é risível, pois defende uma dignidade construída e não intrínseca ao ser humano e, portanto, mutável e particular.

Na introdução de *Giving Offense: Essays on censorship* (1996), Coetzee compara o aparelhamento da censura e o papel do censor ao de um bufão que, por encontrar-se no centro

---

[2] *Giving Offense: Essays on censorship* foi publicado em 1996, mas os artigos foram majoritariamente escritos em 1990, quando a África do Sul ainda convivia com a censura, embora já em sua forma branda.

do ringue, pensa ser rei: não suporta a verdade de ser risível e ridículo. Essa seria a razão para o Estado cercar-se de proibições secundárias quando crê ter tido sua moral ou sua dignidade atingidas, executando perseguições, prisões, exílios e até mortes.

Segundo o autor, a ação punitiva e proibitiva da censura – e a figura do censor – tem função muito clara e pertence à esfera da vida pública: o papel do censor seria o de proibir o despertar do desejo[3]. Entendemos que Coetzee refere-se a todo tipo de desejo humano consciente, seja ele de liberdade, expressão, religião, sexo ou outro qualquer. Neste seu texto, então, Coetzee faz um jogo de palavras com *undesirable*, que, ao contrário das demais palavras em inglês iniciadas com "*un*", sob a óptica do censor não significa "não passível de ser desejado", mas "aquilo que não deve ser desejado" (p. vii-viii). Assim, a função da censura seria proibir o desejo por algo que se torna indesejável justamente por despertar um desejo considerado ofensivo e oposto às crenças sustentadas pela filosofia e pela ideologia do poder. O objeto indesejável é o motivo pelo qual o desejo deve ser proibido.

Coetzee traça também uma linha divisória entre as censuras às ideias subversivas e às representações moralmente repugnantes, incluindo as blasfêmias, reconhecendo que, embora exista uma enorme diferença entre elas, é geralmente o mesmo censor quem analisa tanto aquilo que pode ser considerado subversivo (politicamente indesejável) quanto repugnante (moralmente indesejável). Observamos que esse mesmo indivíduo transita também – independentemente de sua formação – pelo midiático, pelo dramático, pelo plástico e pelo literário, muitas vezes julgando gêneros sobre os quais possui pouco ou nenhum conhecimento. Poderíamos, então, definir a censura como o exame de objetos, livros, pinturas, peças teatrais, reportagens, revistas e outras representações com o intuito de deles

---

[3] Usamos "desejo" como querer, desejar; e não no sentido psicanalítico definido por Lacan, ou seja, o desejo do inconsciente. Para Lacan, o desejo é sempre de outra coisa, não complementa a imagem, pressupõe a falta. É a necessária relação do ser com esta coisa; a falta atrai o desejo. É como se fosse a nostalgia de algo que o sujeito teve e não tem mais. (VALLEJO, A.; MAGALHÃES, L. Lacan: Operadores da leitura, debates em psicologia. São Paulo: Perspectiva, 1991)

retirar total ou parcialmente as palavras e imagens que explícita ou implicitamente ofendam o poder instituído, despertando desejos indesejáveis.

Tanto essas definições quanto a possibilidade de sentir-se ofendido estariam amparadas na premonição da perda do poder ou em sentir-se roubado do poder – mesmo que apenas supostamente. Essas certezas não fundamentadas na razão e no bom senso são fatores importantes para a existência de uma censura. O uso do poder, em especial quando ocorre irracionalmente ou contra o senso comum do que seja correto e bom para todos, diz Coetzee (1996), certamente gerará posições enfraquecidas, só mantidas sob a força e a censura. O princípio de que toda ideia deveria encontrar espaço para debate e todas as vozes deveriam ser ouvidas não vale aqui. Ao negar a possibilidade do debate, o governo censor escancara uma fraqueza de posição, desencorajando a crítica e tornando a sociedade alienada e desinformada.

Outro aspecto a ser considerado é a noção de força e poder inatos atrelada ao corpo censor e ao governo, que nem sempre se sustenta. É relativamente fácil, diz Coetzee em *Giving Offense: Essays on censorship* (1996), observar a impotência de um grupo – seja ele de um setor religioso ou uma minoria étnica ou social –, especialmente quando esse se vê representado de maneira ofensiva. Apesar disso, quando o representado é uma igreja forte ou uma classe dominante, e essas reagem com a supressão dessas representações, tendemos a confundir violência e repressão com força. Na verdade, afirma Coetzee, esses poderosos são impotentes em relação ao surgimento dessas representações, pois a capacidade dos poderosos de coibir reproduções ofensivas de si próprios é surpreendentemente limitada. Não há como fazerem cessar essas representações – especialmente as zombeteiras – sem o uso da violência. Quanto mais precisa e aproximada for a imagem, menor será o poder de defenderem-se. A representação, afirma ele, fará surgir a zombaria, simplesmente pela proeminência do representado, cuja única maneira de fazê-la desaparecer é por meio da força e do banimento.

Embora o senso comum pense o censurado como o lado mais fraco e sempre perdedor, pensamos que cada ato de resistência enfraquece – apesar de lentamente – a autoridade e a eficácia das ações do Estado. A história nos ensina que, ao considerar uma obra censurável, o Estado dá a ela poder, invertendo as posições. A obra durará para sempre e será para sempre lembrada como objeto de resistência, enquanto o governo mudará de mãos, perdendo-se em suas próprias impossibilidades: manter-se eternamente no poder e reter o desejo de liberdade intrínseco ao ser humano.

Pensemos agora em *Ulisses* (1922), de Joyce; em *Lolita* (1955), de Nabokov; em *O Amante de Lady Chatterley* (1928), de DH Lawrence; e em *O Trópico de Câncer* (1934), de Henry Miller. Todos foram banidos em algum momento por abordarem ou descreverem cenas de sexo ou partes dos órgãos sexuais, relações incestuosas ou moralmente ofensivas para algum setor da sociedade; todos foram publicados no século XX, embora antes da liberdade trazida pelo movimento norte-americano de contracultura *hippie*, que pregava a liberdade sexual. Como dito anteriormente, todos temos nossos censores internos e restrições ao uso de certas palavras. Podemos nos sentir constrangidos ao ouvirmos determinadas expressões, mas só o faremos se já soubermos, previamente, o significado dado a ela, conotativa ou denotativamente. Essas palavras "proibidas" foram usadas pelos autores mencionados justamente por despertarem sentimentos nos leitores, por estarem ligadas a sensações – ou, melhor, por liberarem emoções e reações – que outras, talvez, não conseguissem.

Essas palavras-tabu, no entanto, não são sempre as mesmas e a tolerância a elas varia de uma época para a outra. Isso faz parte do dinamismo da própria linguagem. É importante lembrarmo-nos, portanto, que o desconforto sentido por uma pessoa ou grupo social pode não ser o mesmo de um outro grupo. A censura, porém, é fundamentada na ideia de que todas as palavras consideradas obscenas pelo censor são, de fato, obscenas para todas as parcelas da população que ele imagina representar. O mesmo vale para as ideias religiosas, as blasfêmias

e todo o mundo do sagrado e do profano, pois a censura fundamentada em princípios morais, como a sofrida pelas obras citadas, funde-se muitas vezes com a religiosa. É sabido que, nas instituições e regimes de exceção, a religião exerce sempre um papel importante na formação da mentalidade intransigente, cuja única verdade aceita é aquela por ela pregada, pois o próprio ato de consolidação da fé, segundo Coetzee (1996), envolve a definição do outro como herege.

Escrever uma obra – ficcional ou não – contra os dogmas e as doutrinas religiosas ou ridicularizando algum segmento religioso é um trabalho hercúleo, pois não há como argumentar com a divindade e com aqueles que se julgam seus representantes na Terra. Para a imensa maioria das religiões, os dogmas existem para serem aceitos, são provas de fé, e não devem ser questionados. Nessas sociedades, aprende-se desde a tenra idade que questionar a moral formada por um conjunto de normas representativas de uma cultura, ou as verdades divinas, pode levar à perdição de nossas almas, quando não a algo pior, como poderiam testemunhar Nicolau Copérnico e Galileu Galilei. De qualquer maneira, quaisquer argumentos lançados contra um ser onipresente e onisciente, ou, ainda, contra uma verdade certificada pela Igreja Católica ou outra com igual poder, seriam considerados não só blasfemos, mas imorais, pois ambos os conceitos caminham ligados.

Segundo o Professor e escritor JA Daily (1973), nas escolas, até os dias atuais, aprendemos que a imoralidade espalhada por todo o Império Romano foi a causa de sua queda. Também ouvimos com frequência considerável que a imoralidade será a perdição de nossa sociedade pós-moderna, cujos valores estão corroídos. Para o autor, somos condicionados a crer que a preservação de nossa sociedade está atrelada a evitar atos imorais e a voltar-nos para a religião e seus preceitos, pois as violações dos tabus causarão consequências proporcionais aos tabus violados. Daily ressalta o fato de que nem mesmo atualmente, com a expansão das comunicações trazida pelos meios eletrônicos, a sociedade se

organiza voluntariamente para delimitar um corpo de palavras-tabu, uma lista de proibições, e as respectivas punições a quem infringi-las. A organização desses tabus não se dá pela sociedade civil, mas por suas instituições religiosas e governamentais, sempre ciosas de seus papéis de guardadoras e protetoras dessa mesma sociedade.

A censura dogmática, portanto, embora possa ser anunciada como uma defesa da moral ou da religião, está, na verdade, protegendo a si mesma contra o surgimento de dúvidas entre seus seguidores ou a destruição das bases fundamentais de sua história. Por essa razão, a Igreja Católica não reagiu bem ao romance de Dan Brown*, O Código Da Vinci*, obra ficcional com pretensões historicistas, cujo conteúdo atribui a Jesus Cristo um casamento com Maria Madalena, e uma linhagem existente até os dias de hoje. Dar a Jesus mais humanidade seria tirar dele – segundo a Igreja – parte de sua divindade, corroendo os alicerces e o sentido de existir da própria Igreja. Visando a proteger suas verdades e proteger-se, a Igreja Católica, em toda sua história, foi pródiga em proibir, censurar, banir e matar. O primeiro Papa a banir um livro foi Gregório IX, no século XI. O *Talmud,* primeira obra banida pela Igreja, registra as discussões dos rabinos no tocante às leis e à ética, bem como os costumes e a história do judaísmo. O livro foi considerado propaganda judaica e banido das bibliotecas do clero.

O *Index Librorum Prohibitorum*, lista dos livros proibidos pela Igreja Católica, foi elaborado primeiramente no Concílio de Trento (1545-1563), como reação ao protestantismo. Ficou sob a administração da Inquisição e continha os livros ou obras cujos conteúdos se opusessem tanto à doutrina quanto à instituição da Igreja Católica. A ideia era prevenir a corrupção dos fiéis, mantendo longe deles os livros perniciosos segundo o julgamento do clero. Muitos romancistas famosos tiveram obras proibidas pela Igreja durante a duração do *Index*. Nomes como John Milton, Alexandre Dumas – pai e filho –, Voltaire, Daniel Defoe, Émile Zola, Stendhal, Gustave Flaubert, Jean-Paul Sartre, entre outros tantos, entraram e saíram da lista de acordo com a vontade do Juízo Ordinário Local, zelador do respeito à

religião e dos bons costumes. Era essa a pessoa que daria o *nihil obstat* ("nada impede"), levando ao *imprimatur* ("deixe estar impresso" – autorização para a impressão e circulação de uma obra). Dentro da esfera das ciências, da filosofia e do conhecimento científico, várias publicações foram censuradas pela Igreja Católica. Da lista, fizeram parte as obras científicas de Galileu Galilei, Nicolau Copérnico, Giordano Bruno, Nicolau Maquiavel, John Locke, Thomas Hobbes, Descartes, Montesquieu, David Hume e Immanuel Kant, entre muitos outros.

O *Index* só foi abolido em 1966, pelo Papa Paulo VI, e manteve-se regularmente atualizado até o ano de 1948. Foram mais de quatrocentos anos de tentativas de frear as pesquisas científicas defendendo suas posições não com argumentos, mas com banimento.

Mais recentemente, houve vários casos internacionalmente conhecidos, dentre os quais o episódio dos *Versos Satânicos* (1989), de Salman Rushdie, tomado como uma ofensa ao profeta Maomé pelos povos islâmicos. O livro foi considerado uma blasfêmia por uma cultura do Oriente e seu direito de existir foi defendido pela cultura do Ocidente. A questão envolvendo Rushdie e o *fatwa* proferido pelo Aiatolá Khomeini sentenciando-o à morte abrangeu, igualmente, questões não só religiosas, mas também políticas, pois o autor, de origem indiana, havia recebido a cidadania britânica. Os britânicos não permitiriam que um cidadão seu fosse condenado e sentenciado pela corte ou pelo mando de outro Estado ou nação. A ocorrência tomou, então, proporções maiores do que um desentendimento sobre a interpretação do Alcorão ou de como a secularização do Ocidente fez parecer ridícula a revolta dos crentes mulçumanos. A proteção a Rushdie representou, dessa maneira, muito mais uma afirmação de poder do que uma defesa da liberdade de expressão. A condecoração recebida por Rushdie em 2007, como Cavaleiro Comandante do Império Britânico, provocou protestos nas culturas islâmicas, pois reafirmou o reconhecimento e o valor do autor junto à Coroa britânica – o que, depois de tudo, não deixou de ser uma provocação aos islâmicos.

Livros são instrumentos indispensáveis na formação de uma nação, uma vez que a forma de representar o outro é crucial para criar empatia, cooptar mentes, difundir padrões e criar modelos. Por isso mesmo, desde a época de Shih Huang Ti (ou Qin Shi Huang), autonomeado primeiro Imperador da China, entre 259 e 210 a.C., livros que possam causar transformações, contrariar as ideias hegemônicas ou, simplesmente, questionar as certezas vigentes são queimados como forma de proibir sua circulação. Shih Huang Ti foi o primeiro Imperador da China unificada e foi ele quem iniciou a construção do embrião daquilo que se transformaria na Grande Muralha da China. Aceitando a sugestão de seu conselheiro, ele mandou queimar todos os livros que contivessem fatos históricos anteriores a sua época e ao seu império, pois queria que a história do país começasse a partir daquela data, omitindo os demais Imperadores. Em épocas mais recentes, Adolf Hitler, na Alemanha; Augusto Pinochet, no Chile; Mao Tsé-Tung, na China; entre outros baniram e/ou mandaram queimar os livros cujos teores se opunham, denegriam ou manchavam a imagem de seus governos. Em 1933, quando seus livros foram queimados juntamente com os de outros cientistas e artistas na Alemanha, Sigmund Freud afirmou que o homem evoluiu ao ponto de queimar livros e não mais seus autores. Estamos, no entanto, mais inclinados a concordar com o poeta alemão Heinrich Heine e sua famosa frase[4] "Aqueles que queimam livros acabam cedo ou tarde por queimar homens", pois a história da própria Alemanhã deu-lhe razão e em todo o mundo ainda existe o exílio, o aprisionamento, a tortura e a morte das vozes dissidentes, daqueles que ousam pensar diferente do senso comum e do aceitável por governantes autoritários e são audazes o suficiente para exprimir suas ideias, seja em textos ficcionais ou históricos e informativos, na música e nas artes plásticas. Atos como esses, ainda considerados bárbaros em nossos tempos, são o resultado de um gerenciamento da divulgação e da circulação de

[4] Retirada da peça "Almansor", escrita em 1821. Disponível para download no site http://ebookbrowse.com/ heine-heinrich-almansor-pdf-d304018564. Acessada em 21 de maio de 2000.

ideias visando reescrever a História sob um prisma diferente daquele proposto nas obras queimadas. A censura não aceita dissidência e é cruel com a diferença.

Sabe-se que um ato de comunicação só se torna efetivo se houver interação entre objeto e destinatário. Ao impedir que essa relação se dê – no caso específico da literatura, isso só ocorre por meio da publicação e da leitura –, a censura impede que se extraia sentido do objeto, interrompendo, dessa maneira, seu poder de gerar reflexão. Esse impedimento quebra a possibilidade de uma obra seduzir e gerar novas ideias e questionamentos, pois, pelo menos em teoria, a leitura incitaria a transformação do pensamento, levando o leitor a repensar-se e ao seu meio. A literatura é o espaço em que, segundo Regina Dalcastagné (1996), se pode "[...] deparar com o horror [...] apenas sussurrado em conversas [...], esmiuçando a vida sob opressão, seus caminhos possíveis, seus desvios [...]" (p. 16). A literatura e, principalmente, o romance tendem a colocar o ser humano em questão e, ao fazê-lo, aproximam discurso e realidade. Embora, como afirmou Tânia Pellegrini (1996, p. 8-12), especialista em teoria literária, essa dialética não se concretize materialmente – ou seja, o discurso literário, mesmo o mais realista, não é realidade –, a literatura faz parte do discurso de uma nação, interferindo em seus significados. Essas interferências, bem-vindas quando dentro das regras e leis seguidas pela sociedade, tornam-se inconvenientes ao discordar ou sugerir outras possibilidades de realidade – ou versão da realidade –, auxiliando o leitor a enxergar o oculto, o não dito, o possível e o subentendido. São essas obras, cujos conteúdos incomodam, as mais sujeitas ao silenciamento.

A censura, por sua própria natureza, não se dá de maneira aleatória ou descoordenada. Juan Diaz Bordenave e Horacio Martins de Carvalho (1980) afirmam, ao descrever os passos necessários para que um Estado produza um gerenciamento de informações eficiente, que essas ações são imprescindivelmente acompanhadas de organização, sistematização e objetivação, atuando de acordo com as finalidades políticas do Estado, visando a atingir uma

meta determinada. A finalidade dessas ações censoras, sob a máscara de fins sociais e nacionais, é permitir somente a veiculação daqueles discursos que estejam afinados aos proferidos por esse Estado. Nesse sentido, segundo o sociólogo britânico Anthony Giddens (2001), a censura à literatura é cercada de burocracia. Para que possa ser exercida, há a necessidade de um aparato administrativo que permita colocar em prática a análise de toda a produção literária de um determinado local, liberando aquelas cujo conteúdo não fira a hegemonia do estado e banindo e/ou punindo aquelas que, de alguma maneira, tragam conteúdos proibidos ou indesejados, pois é esse controle que confere força ao Estado, e esse fluxo reflete os jogos do poder, que trabalham sempre para a própria manutenção.

Ao impedir a transcendência por meio da repressão, o Estado força a sujeição a códigos morais e religiosos, a obediência civil e a resignação, ou leva a uma condescendência silenciosa cujo resultado pode ser a morte e o massacre de milhares – como ocorreu no caso da África do Sul com os negros e seus simpatizantes.

Tânia Pellegrini, em seu livro *Gavetas Vazias* (1996), apresenta os resultados de suas pesquisas sobre a produção cultural, em especial a literária, no Brasil dos anos de 1970, levantando algumas questões importantes para a compreensão dos efeitos da censura na produção cultural de um país. Pellegrini observou o papel e o efeito da estrutura econômica no silenciamento das culturas, perguntando-se se essa estrutura teria peso suficiente para calar suas vozes ou minar e destruir as formações inconscientes do fato cultural no âmago de seus criadores. A autora se pergunta quais são o tipo e a forma de cultura produzida naquele período. Os questionamentos de Pellegrini nos ajudaram a compreender a importância dos fatores sociais e econômicos para a longevidade da censura sul-africana, como veremos mais adiante. A autora ainda cita uma afirmação do cineasta Gustavo Dahl, para quem a censura, ao decidir o que é bom ou mau para a população e cercear a criatividade, cria uma cultura, pois participa do processo de criação. Nesse contexto, seria mais antropológica do que

policial, pois interfere diretamente nos significados construídos (ou omitidos) pelos artistas (*apud* PELLEGRINI, 1996, p. 7). Para compreender a afirmação de Dahl, precisamos perceber a censura como algo maior do que simplesmente proibir, como um Estado de coisas que não deixa nascer ou expressar a visão do artista sobre seu tempo.

Pellegrini ainda menciona que fatores estruturais de difícil solução – como o analfabetismo gerado por uma ordem social, econômica e política servida pela censura – não devem ser ignorados quando se analisa a produção literária de um determinado local e tempo, pois eles quase nunca surgem inocentemente; são ações visando a um resultado. Ao reduzir a pluralidade do pensamento e a criatividade tanto do leitor quanto do autor e promover a alienação por meio da proibição de acesso, do analfabetismo ou do semianalfabetismo, o Estado cria a ausência de um público leitor nas camadas que poderiam e desejariam, verdadeiramente, agir para tornar concretas as transformações sociais. Assim, em decorrência desses dois fatores – a alienação decorrente de uma dinâmica econômica e a censura criando uma cultura –, o autor encontra-se na posição de falar para alguém que, privado dos instrumentos culturais necessários, não conseguirá compreendê-lo; ou se verá, ele próprio, incapaz de quebrar a barreira de seu local e tempo, criando narrativas cuja base histórica estará ausente – filosófica e ideologicamente – de seu local de enunciação, pois estará proibido de representá-la como de fato a vê.

Diante de uma população semianalfabeta ou analfabeta, de nada adiantará a relação de duplicidade implícita ao caráter da obra realista percebida por Pellegrini (1996), ou seja, a capacidade do romance de criar uma realidade que só existe na própria obra enquanto – e ao mesmo tempo – é indissociável da realidade social retratada (p. 8). Para a autora, conteúdo e forma não podem ser vistos somente como representação da realidade, pois "[...] sendo arte e sendo obra, ela [a obra literária] reconhece a realidade e a cria, pois é elemento integrante da realidade social, é elemento da estrutura de tal sociedade [...]" (*ibidem*), tendo um alto grau de

autonomia, embora "não possa escapar à lógica do sistema de vida e de relações sociais de uma dada comunidade" (p. 9). Tampouco se concretizará – em especial em relação ao romance produzido em regimes autoritários – a afirmação de Dalcastagné, para quem o romance possui "[...] a grandeza de trabalhar o mais urgente dos temas com a maior sofisticação da arte." (1996, p. 16), pois "[...] atravessam as fronteiras do universo ficcional e vão questionar o tempo em que se inscrevem, a sociedade à qual pertencem, o homem que representam em seu drama coletivo, em suas pequenas misérias cotidianas [...]" (p. 18). O romancista cujas obras abraçam o realismo social,vivendo sob o signo da censura, assume em seu dia a dia "[...] os riscos inerentes à representação da ira, lágrimas, sangue e punições reveladas por suas personagens [...]" (p. 20). Esses riscos muitas vezes são inúteis a quem realmente dele poderia se beneficiar, por nem sempre atingir o público para o qual tal narrativa serviria como alavanca para uma nova visão de mundo.

Entrar nesses debates sobre até que ponto uma obra literária está atrelada ao seu tempo e local de enunciação ou se ela é capaz de criar outra realidade além daquela que contém poderia gerar outra tese e, por esse motivo, nos limitamos a apontar as postulações sobre as dificuldades encontradas por escritores vivendo sob um regime censor que optam pelo realismo social; pois essa diferença de opção será importante nas análises subsequentes dos romances liberados de JM Coetzee.

A existência da censura pressupõe, sempre, a existência de um grupo – quase sempre uma minoria que se julga melhor, mais inteligente e mais sábia – cujos valores morais e religiosos são impostos como padrão para todos os demais grupos sociais, gerando desigualdade e tornando invisíveis as necessidades das outras parcelas da sociedade. Essa desigualdade reflete-se tanto na produção quanto no acesso à arte, criando bolsões de ignorância e de alienação. Os próprios censores atuam como adultos paternalistas, responsáveis pelo comportamento e pelo acesso dos outros grupos, tratados como crianças

incapazes de saber o que lhes é conveniente. O Estado censor nega o direito à informação, à expressão e ao conhecimento – instrumentos fundamentais para a formação de opinião e para que cidadãos possam decidir aquilo que lhes é mais conveniente com base em todos os dados disponíveis para tal – ou mantém o povo ignorante e inapto para compreender a verdade quando esta lhe é mostrada por meio da arte. Esse Estado censor se julga no direito de impor pensamento religioso, político, artístico e social, sempre protegendo o direito de poucos em detrimento da sociedade como um todo, negando a oposição, ofendendo-se com posicionamentos religiosos diferentes daqueles da parcela hegemônica da sociedade e negando verdades científicas que possam enfraquecer-lhes o poder.

Ao interferir na dialética envolvendo obra e leitor, seja por proibição ou por tornar sua compreensão inacessível, o censor cria uma nova cultura, condicionada pelo momento histórico. Assim, o conceito da censura como antropológica apontado anteriormente procede totalmente – ela cria uma nova forma de relatar o mundo, além de interferir na compreensão desse relato, ou ainda provoca a omissão da realidade por parte do artista. Como elemento dissonante, há a verdade de que o pensamento de oposição, político, científico ou religioso, se estiver fundamentalmente correto, será validado pelo tempo, como o foram os de Galileu, Darwin e Freud, e como na luta do *African National Congress* (ANC), partido de Nelson Mandela na África do Sul.

No caso da África do Sul, a ideia da censura como formadora de cultura e, portanto, atuando antropologicamente na sociedade faz muito sentido. Há diferenças marcantes entre a censura praticada no Brasil e na África do Sul que, embora não tão dessemelhantes na forma, são ideologicamente diferenciadas. Na África do Sul, a censura – enquanto representativa de um modo de pensar o mundo e a sociedade – deu origem a vários movimentos distintos, cada qual com suas representações artísticas, marcadas pela necessidade, pela denúncia ou pela alienação voluntária –, tornando bastante distintas as manifestações artísticas surgidas nos

diferentes grupos sociais do país, simplificados aqui na oposição entre brancos e não brancos, pois cada qual sofria a influência do universo em que vivia, do que lhes era permitido e proibido.

Como consequência de ações ceifadoras de parte da produção artística, ainda em relação à África do Sul, pode-se, como colocou Pellegrini em relação ao Brasil, falar – paradoxalmente – em um vazio cultural fervilhante de ideias subterrâneas (1996, p. 14), pois embora muito tenha se produzido ali, a ação da censura foi eficiente em manter tanto acadêmicos quanto a população civil isolados culturalmente tanto da arte vinda do exterior quanto da que fala por sua época e local. No caso da África do Sul, no entanto, o esvaziamento se deu especialmente – embora não exclusivamente – entre os sul-africanos negros, que foram as maiores vítimas do sistema e eram majoritariamente analfabetos, especialmente nas línguas dos brancos, fator determinante para mantê-los fora do alcance das obras produzidas pelos escritores conhecidos como as vozes dissidentes do *apartheid*.

Além dos fatores citados, havia a imposição por parte da intelectualidade e dos movimentos negros de os escritores narrarem fatos sobre os quais os demais meios de comunicação eram obrigados a calar. A cobrança por um romance socialmente realista fincou as raízes do romance sul-africano mais firmemente no historicismo, adquirindo caráter de testemunho, mas, ao mesmo tempo, criando um tipo de cultura literária que somente agora os artistas começam a superar. A História nos ensina, portanto, que por mais que os governos censores desejem cercear o pensamento, ninguém pode refrear para sempre a curiosidade e o desejo de liberdade. O Estado censor pode permanecer por longos anos em atividade, mas não poderá jamais perpetuar-se.

Como veremos em seguida, na censura sul-africana, na qual existiram nuances importantes nos parâmetros utilizados para banimento, pregava-se um *apartheid* não só físico, mas também cultural.

A Censura na África do Sul

Para compreendermos as peculiaridades, a evolução e o papel da censura na literatura sul-africana, é preciso desnudar sua ideologia. Sem conhecer as razões por trás dos discursos e leis governamentais, torna-se impossível abranger toda a complexidade não só da ação dos censores, mas também da conivência da sociedade branca. Embora os eventos ocorridos no país tenham similaridades com atos praticados em outros Estados onde a censura foi largamente empregada, somente olhando-os de perto, sem perder de vista as ideologias que os cercavam, poderemos compreender suas estruturas e objetivos e o quão determinante foi a censura para o cerceamento e o silenciamento das vozes dissidentes, embora tenha sido aplicada diferentemente entre os diversos grupos que compunham o tecido social do país.

A África colonial nunca foi local de igualdade de direitos entre homens brancos e nativos. O racismo e a desigualdade sempre estiveram presentes nas sociedades coloniais, e na África do Sul não foi diferente. Já em 1909, quando se desenhou a autonomia da África do Sul da Coroa britânica, uma comissão formada por políticos negros e mestiços, neste ponto ainda considerados cidadãos sul-africanos, foi a Londres reclamar, sem sucesso, do viés racista dos termos propostos para a nova entidade política que se formava. Ninguém, em Londres ou qualquer outro local, deu ouvidos aos seus protestos. Em 1910, na África do Sul, a lei já limitava a posse de terras por nativos negros, excluindo-os do processo democrático. Em 1923, eles foram segregados das áreas urbanas, obrigados a viver nos bairros a eles destinados, podendo circular nas áreas habitadas pelos brancos apenas durante as horas de trabalho. Entre 1926 e 1927, as políticas trabalhistas determinaram que somente os brancos ocupariam posições de liderança ou que demandassem habilidades especiais (mão de obra qualificada). Essas leis pretendiam dar aos "*poor whites*", ou brancos pobres, as melhores posições, resolvendo um problema que incomodava a sociedade branca sul-africana, ou seja,

as condições das famílias brancas vivendo em situação de pobreza análoga à das populações negras. Em 1949, o *Immorality Act* proibia o contato entre brancos e não brancos e, em 1950, o *Group Areas Act* dividiu o povo sul-africano de acordo com suas origens étnicas, retirando as populações negras para áreas a eles destinadas. Pouco a pouco, os homens brancos retiraram dos homens negros todos os seus direitos, culminando com a segregação total, o *apartheid*, que em afrikaans significa "separação".

As leis do *apartheid* pretendiam total segregação espacial, visando uma África do Sul totalmente branca. Sob o discurso da preservação cultural, propunha-se a autonomia política aos negros em seus *homelands*[5]. Essa foi uma das muitas ficções construídas pelo governo africânder, pois, na realidade, o que houve foi a remoção forçada de milhões de famílias negras para essas áreas, teoricamente autônomas. A partir dessa migração forçada, os negros foram obrigados a portar os *passbooks* – uma espécie de passaporte no qual deveria constar sua etnia, cor da pele e as autorizações pertinentes para que um homem negro pudesse entrar em área habitada pelos brancos –, passando a receber tratamento de estrangeiros em seu próprio país. Embora tenha sido proibido aos negros circular sem o *passbook*, a polícia branca podia invadir os *homelands* a qualquer momento, prendendo ativistas e opositores – ou aqueles que assim eram julgados pelo governo – e levando-os para interrogatórios dos quais, muitas vezes, não voltavam.

Especialmente após a instituição do *apartheid*, a riqueza econômica do país foi ainda mais desigualmente distribuída, tornando-se uma das mais injustas do mundo moderno. Não

[5] Em 1940, o *Herenigde Nasionale Party* e o *Afrikaner Party*, ambos de origem bôer, formaram uma coalizão, o que lhes permitiu, em 1948, instituir o *apartheid*, separando negros e brancos. Na década de 1950, os dois partidos se uniram para a criação do *National Party*, que intensificou as leis segregacionistas levando ao "grande *apartheid*" (nos anos de 1960 a 1970). Essa prática significou a remoção forçada de milhões de negros moradores dos bairros próximos às cidades para pequenas áreas predeterminadas pelo governo branco, conhecidas como *bantustans* ou *homelands*, onde supostamente os nativos teriam autonomia política local, perdendo, automaticamente, a cidadania sul-africana.

que antes houvesse igualdade, mas a situação dos povos negros piorou consideravelmente após a vitória do *National Party* e a adoção da segregação como política pública.

Os habitantes negros foram forçosamente urbanizados[6] e, nas décadas de 1960 e 1970, a separação espacial – obrigatória em praias, transportes, piscinas, bibliotecas, banheiros, teatros, cinemas e outros lugares públicos –, conhecida como "pequeno *apartheid*", foi levada a extremos com a implementação do "grande *apartheid*", criando bolsões de miséria e pobreza que até hoje o país não conseguiu extirpar. A institucionalização da segregação tornou oficial e sujeito a penalidades o descumprimento das várias leis racistas que separaram os homens e jogaram o país em um sistema de repressão e medo. Ao fim da implantação das leis separando os homens de acordo com a cor de suas peles (entre brancos, negros, mestiços e indianos), os descendentes dos europeus haviam tomado posse das terras anteriormente pertencentes às nações negras, destinando a esses grupos as áreas mais pobres, improdutivas e distantes dos grandes centros.

O *apartheid* significou que a questão racial estava no centro de cada interação humana e de cada transação econômica, política e social no país. Além da proibição de contato íntimo e de casamentos inter-raciais, e apesar de numericamente representarem a maioria da população, aos negros não era permitida a posse de terras ou propriedades em 87% do território sul-africano. Tampouco obtinham permissão para ocupar certos cargos, podendo exclusivamente trabalhar em posições subalternas, enquanto teóricos africânderes como Geofrey Cronjé pregavam a pureza racial e a ideia de que os negros poluiriam o sangue branco caso práticas sexuais acontecessem entre brancos e não brancos.

O sistema educacional, como tudo o mais no país, refletia as desigualdades sociais existentes, oferecendo ensino de qualidade aos brancos e uma educação de baixo nível aos

---

[6] As nações negras sul-africanas foram retiradas de suas terras ancestrais e forçadas a morar em áreas urbanizadas, onde não havia espaço para o cultivo da terra ou de animais. Embora tivessem sido retirados das cidades "brancas", seus locais de moradia – tanto os *townships* quanto os *homelands* – em nada refletiam ou possibilitavam a manutenção das ordens tribais.

negros e não brancos, cujo *curriculum* incluía lições sobre como limpar panelas e outros trabalhos a serem exercidos nas residências dos brancos. A separação espacial e social na África do Sul exemplificou perfeitamente o processo de colonização. O mundo colonizado, como bem percebeu Frantz Fanon (1961), era um mundo dividido em compartimentos, em que as fronteiras que mantinham os povos separados eram bastante visíveis: ao contrário dos elegantes bairros brancos, os bairros negros eram um amontoado de casebres, sem acesso aos mínimos benefícios de saneamento básico, dentre outras coisas. Não causa estranhamento, portanto, a existência de insatisfação entre os povos negros e mestiços, bem como a indignação de parcelas mais esclarecidas da população branca, dentre eles alguns intelectuais e escritores. A sociedade civil como um todo, no entanto, em especial a de origem africânder, manteve-se à parte, temendo a concretização dos discursos oficiais que apontavam para a necessidade de manter controle sobre a população negra, pois havia o risco constante de insurreições contra a minoria branca.

Na África do Sul do *apartheid*, a literatura foi um dos instrumentos que levaram o mundo a voltar seus olhos para o que ali ocorria, acarretando movimentos sociais e políticos, como aqueles exigindo a libertação de Nelson Mandela[7] e o boicote econômico ao país promovido pela Organização das Nações Unidas (ONU) em decorrência das políticas públicas ali adotadas.

Sob a tutela do *National Party,* criado em 1914, a censura sul-africana funcionou legalmente, sendo mais proibitiva do que prescritiva, e atuava somente após a publicação da obra, fator determinante para a exclusão de vários escritores pelas próprias livrarias, pois temiam o banimento e o consequente encalhe dos livros, gerando enormes prejuízos a quem

[7] Dentre as muitas lideranças negras que surgiram no país, Nelson Mandela destacou-se por seu carisma e por haver criado a Lança da Nação, braço armado do Congresso Nacional Africano (CNA), partido que fazia oposição ao governo e que atuou durante anos na ilegalidade após ter sido banido do cenário político sul-africano. Mandela viveu aprisionado por 27 anos, mas, mesmo na prisão, comandava os movimentos do partido e dos líderes comunitários e políticos que ainda se encontravam em liberdade.

ousava desafiar as leis impostas pela censura. Essas leis, embora nem sempre específicas ou detalhadas quanto ao que poderia ser considerado impróprio, subversivo, indesejável ou imoral, serviram como base para que os censores banissem ou permitissem livros, peças teatrais e outras expressões artísticas.

No início, não havia uma teoria da censura específica guiando os censores. Eles retiravam de circulação qualquer texto que, segundo seu julgamento, pudesse contagiar o sistema com ideias revolucionárias ou contrárias ao regime político e social em que estavam inseridos, fossem impróprias, indesejadas ou imorais. Percebe-se, como veremos nos arquivos deixados por eles, tanto liberações quanto proibições cujas explicações e razões passaram por parâmetros nada técnicos. A aparente arbitrariedade, porém, seguia as agendas políticas de cada período e tinha uma razão de ser.

Em se tratando da censura oficial, houve dois períodos cujos documentos sobreviveram: o primeiro vai de 1963 a 1968 e o segundo, de 1975 a 1990. Os relatórios produzidos pelos censores entre 1969 a 1974 parecem não ter sido devidamente guardados ou ainda não foram encontrados, sendo que os poucos que restaram desse período estão disponíveis no *National Archives of South Africa*, em Pretoria, segundo pesquisa efetuada por Peter McDonald em *Literature Police* (2009).

Não foi somente durante o *apartheid*, no entanto, que o sistema sentiu-se ameaçado pelas palavras ou imagens artísticas. Uma das características da censura sul-africana foi sua longevidade. Desde a fundação da então União da África do Sul, em 1910, quando o país tornou-se livre da colonização britânica, a preocupação com aquilo que se escrevia sobre o país, inter-relações raciais e outros temas ocupava as mentes do governo. Desde 1913, os censores passaram a trabalhar em parceria com a alfândega. Após o *Customs Management Act*, o Ministro do Interior recebeu o poder de permitir e/ou proibir a importação de quaisquer materiais considerados indecentes, obscenos ou indesejáveis, sendo os censores apenas

pareceristas cujas opiniões poderiam ou não ser acatadas. Segundo McDonald (2009, p. 23), essa hierarquia decisória continuou até a década de 1950, mesmo com as revisões sofridas pelas leis alfandegárias e de importação nos anos subsequentes.

Em 1931, sob o *Entertainments Act,* surgiu o primeiro corpo de censores cuja função era vigiar os filmes e outros meios de representações pictóricas, incluindo as peças teatrais. O *Entertainments Act* nº 28, de 1931, ampliou o controle das publicações estrangeiras e, embora não entrasse no mérito do valor artístico, era bastante detalhado e extenso. A lista cobria, entre muitos itens, a proibição da representação da escravidão branca e do tráfico, cenas de amor passional, representação de alcoolismo, mal tratamento a mulheres e crianças, mistura entre europeus e não europeus (leia-se brancos e não brancos), representações ofensivas à monarquia britânica e outras. A partir de 1934, também a entrada e a circulação de periódicos e livros importados passaram a fazer parte do controle do Estado, dando aos censores ainda mais poder.

Nessa época, o país estava sob o comando do *United National African Party* (de 1934 a 1948), formado pela junção dos ex-membros do *National Party* (dissidentes seguidores de James Barry Munnik Hertzog, primeiro ministro entre 1924 e 1939) com o ex-rival, do *South African Party*, Jan Smuts (primeiro ministro da África do Sul de 1919 a 1924 e de 1939 a 1948), e alguns remanescentes do *Unionist Party*. O *United Party*, como ficou conhecido, ganhou suporte de várias esferas da sociedade sul-africana, incluindo os ingleses, africânderes e os *coloureds,* mas esse apoio não foi suficiente para vencer o discurso do *National Party.*

Dando sequência aos governos nacionalistas brancos, Daniel François Malan, ex-colega de Hertzog no *National Party*, ex-Ministro do Interior, Educação e Saúde Pública, utilizando-se de plataforma política cuja ideologia era a supremacia branca e a separação espacial das raças e etnias, criou o *Herenigde Nasionale Party of Volksparty* (Partido Nacional Reunido do Povo), posteriormente *National Party*, vencendo as eleições em 1948 e

obtendo a força necessária para a instituição do projeto separatista. A partir de 1948, o *National Party* foi o partido absoluto, elegendo todos os presidentes[8] do país até 1994, ano das primeiras eleições multirraciais, quando o primeiro presidente negro, Nelson Mandela, foi eleito para dirigir a nação. O embrião da censura do período do *apartheid,* no entanto, começa em 1950, com o *Suppression of Communism Act*, marcando o início de um processo que, sem descanso, perseguiu e baniu a dissidência. Foram quarenta anos de censura e restrições, terminando somente em 1990, com o fim do regime e a eleição do primeiro presidente negro no país, em 1994.

Até 1954, as publicações locais passavam pelo sistema já existente, mas a partir dessa data as bases finais do que viria a ser a censura foram firmadas com a criação da *Commission of Inquiry for Undesirable Publications* (Comissão de Inquérito para Publicações Indesejáveis), cuja origem seria o combate à pornografia, logo caindo no gosto do governo para o controle de outras publicações, ampliando para todo o material circulante no país, em uma época em que ainda havia protesto aberto contra as leis separatistas. Essa ação, no entanto, não veio sozinha, mas acompanhada de outras, como a supressão dos partidos comunistas e do ANC, de Nelson Mandela.

A nomeação de Geofrey Cronjé – considerado por muitos o pai da filosofia do *apartheid* – para comandar a *Publications Commission*, posteriormente conhecida como *Cronjé Commission*, foi mais um sintoma do rumo que tomava o governo. Geoffrey Cronjé escreveu vários artigos e livros sobre o perigo da miscigenação, a degeneração e o contágio da

---

[8] Presidentes eleitos pelo *National Party*: Charles Robberts Swart (31 de maio de 1961-1º de junho de 1967), Theophilus E. Dönges (1 de junho de 1967-6 de dezembro de 1967), Jozua François Naudé (6 de dezembro de 1967-10 de abril de 1968), Jacobus Johannes Fouché (10 de abril de 1968-9 de abril de 1975), Johannes de Klerk (9 de abril de 1975-19 de abril de 1975), Nicolaas J. Diederichs (19 de abril de 1975-21 de agosto de 1978), Marais Viljoen (21 de agosto de 1978-10 de outubro de 1978), Balthazar Johannes Vorster (10 de outubro de 1978-4 de junho de 1979), Marais Viljoen (4 de junho de 1979-3 de setembro de 1984), Pieter Willem Botha (3 de setembro de 1984-19 de janeiro de 1989), Jan Christian Heunis (19 de janeiro de 1989-15 de março de 1989), Pieter Willem Botha (15 de março de 1989-15 de agosto de 1989), Frederik Willem de Klerk (15 de agosto de 1989-10 de maio de 1994).

raça branca, enaltecendo a pureza racial, e influenciando e articulando os discursos racistas que acabaram em leis cujos teores impediam o relacionamento íntimo entre brancos e negros. O *Proibition of Mixed Marriage Act*, de 1949, e o *Immorality Amendment Act*, de 1950, foram a coroação do pensamento segregacionista e purista, que Coetzee chamou de "sonho impuro de pureza" (1996, p. 165).

A posição ocupada por Cronjé como chefe da *Publications Commission*, desse modo, não poderia ser mais apropriada, uma vez que o governo dava especial importância à manutenção da moral e da ordem racial estabelecida na África do Sul, reforçando o papel da mulher africânder como o útero que geraria crianças de puro sangue, mantendo imaculado o *volk*. Certamente, a busca pela pureza racial trouxe consequências para a literatura, pois toda e qualquer representação de relações amorosas ou sexuais entre brancos e não brancos era imediatamente reprimida e banida.

O relatório final elaborado por Cronjé, publicado em 1957, solicitava uma censura prévia e a criação de uma agência, bem como a emissão de uma licença especial para livreiros e editores de livros e periódicos para que pudessem operar. O relatório não foi totalmente acatado, mas as leis que o seguiram, embora parecessem mais brandas, na prática foram extremamente limitadoras da arte e da cultura. O *Publications and Entertainments Ac*t tornou indesejáveis e sujeitas a banimento quaisquer publicações, peças teatrais, reportagens, camisetas ou outras manifestações cujo conteúdo contivesse textos, imagens, alusões indecentes, obscenas, ofensivas ou danosas à moral pública, como ser blasfemo ou ofensivo às convicções religiosas de alguma seção[9], cujo conteúdo ridicularizasse ou desprezasse qualquer seção, fosse danoso às relações intersetoriais, trouxesse prejuízo à segurança, ao bem-estar, à paz e à boa ordem, ou cujo conteúdo divulgasse parte de processo judicial em que haja citação de material ofensivo. Embora a censura tenha existido desde o início do

[9] A lei utiliza-se do termo "*section*" para referir-se a grupos sociais.

século, os anos de 1960 até o início dos de 1980 foram os mais repressivos, tendo um número relevante de obras locais e estrangeiras censuradas e banidas das livrarias, bibliotecas, escolas e inclusive acervos pessoais. Possuir um dos livros banidos poderia significar prisão.

O escritor JM Coetzee mantinha sua biblioteca encapada em papel pardo, colocando livros proibidos entre os permitidos, pois se negava a ler somente aquilo que o Estado liberava. Até hoje, ele mantém muitos deles encapados em sua biblioteca particular, como uma forma de manter viva a memória de tempos que, segundo ele, não devem jamais retornar. O discurso oficial, no entanto, operava sob a falácia de que suas ações objetivavam manter o sistema funcionando, alegando agir em prol da sociedade ao boicotar o surgimento de sugestões de outras formas de governo ou outras maneiras de organização social.

Coetzee, em *Giving Offense: Essays on censorship* (1996), denuncia a existência dessa paranoia no corpo censor, incluindo o sul-africano e o russo. Segundo Coetzee, o censor age, muitas vezes, ou pensa agir, no melhor interesse da comunidade. Na prática, ele atua com base na indignação da comunidade ou na indignação que ele imagina existir em uma comunidade. Não raras vezes, no entanto, acaba por imaginar não somente a indignação como até a comunidade. Coetzee afirma que nada jamais o convenceu de que a censura do Estado não é uma coisa intrinsecamente má (p. 8). Segundo ele, os males que ela encarna e os males que promove superam em muito os benefícios que possam decorrer dela.

Para o autor (1996, p. 9), desde a invenção da prensa – e o enorme poder disseminador trazido por ela –, os escritores têm tido uma relação não muito confortável com governos autoritários. Sobre a origem das rivalidades entre escritores e censores, Coetzee afirma não haver acidente histórico, uma vez que a contestação e a rivalidade andam lado a lado com a luta contra as proibições de textos pelos governos e os papéis de um e de outro se definiram a partir do momento em que uma obra ofendeu ou incomodou ao ponto de demandar – por parte do ofendido – uma ação censora. Em um ensaio publicado em 1990, *Censorship and Polemic*,

o autor afirma que essa rivalidade surgiu quando, com o advento da impressão da escrita, no final do século XV, na Europa, surgiu também a ideia de autoria. Surgida a figura do autor, este passa a ser a pessoa contra quem fazer oposição e a quem culpar pelas dissidências contidas em seus textos.

As hostilidades entre os dois lados, que logo se tornam estabelecidas e institucionais, foi exacerbada, ainda segundo o autor, pela tendência dos artistas do fim do século XVIII em diante de assumir como sendo seu papel social, ou até mesmo sua vocação e destino, testar os limites – ou os pontos fracos – do pensamento e dos sentimentos, da representação, da lei e da oposição, de tal forma que aqueles no poder são levados a sentirem-se inconfortáveis ou mesmo ofendidos.

Coetzee afirma que a censura fundamentava-se no pânico, na exploração pelo Estado do medo dos cidadãos – medo muitas vezes criado e fundamentado pelo próprio Estado que diz combatê-lo –, enquanto mantinha viva a paranoia daquela sociedade, cujo temor era a ocorrência de um levante e a consequente carnificina, resultando na eliminação dos brancos. Por trás da lei, paira o espectro do medo da conscientização dos nativos ou do despertar da consciência dos africânderes, o que colocaria a perder as conquistas territoriais e materiais trazidas pela exploração da mão de obra e pela desterritorialização dos nativos.

De fato, na maior parte do planeta, o advento da impressão e a possibilidade de espalhar a palavra não só no espaço, mas também no tempo, criou um público leitor, agregando pessoas em torno de ideias e objetivos comuns, propiciando, inclusive, que autores e leitores se unissem contra ou a favor de uma situação, mesmo vivendo em épocas e locais diferentes. Na África do Sul, no entanto, essa união nunca ocorreu completamente devido aos esforços do governo para moldar e fragmentar os debates culturais, compartimentando línguas, etnias e interesses.

Não só o dito e o representado, no entanto, nos interessam na literatura produzida na África do Sul durante o *apartheid*, pois, como em toda literatura, os silenciamentos e o não representado são atos imbuídos de significados que extrapolam a intenção do autor, mesmo daquele cujo desejo era manter-se longe de temas polêmicos e perigosos. Sabemos que toda representação implica uma escolha e que toda escolha tem por trás uma intenção. Assim, devemos nos manter sempre atentos tanto às ideologias aparentes quanto às escondidas nas narrativas, não só percebendo quem fala, mas também quem é silenciado, pois as mensagens nos influenciarão de alguma maneira – mesmo que nos tornando alienados e apáticos ao que nos cerca.

Compreensivelmente, o romance se tornou um instrumento poderoso de luta e resistência, temido pelo regime antidemocrático e racista sul-africano, a tal ponto que o banimento e o silenciamento eram buscados a todo custo por aqueles cuja permanência no poder dependia, especialmente, de manter parte da população subjugada. Pela mesma razão, a produção de material desinformativo ou alienante foi fartamente incentivada, especialmente na mídia nacionalista e na literatura africânder. Dessa forma, não só o governo silenciou muitas vozes dissidentes, como, com o auxílio de aliados, propagou um discurso cujo resultado dissimulou, temporariamente, a verdade.

Como vimos, a censura passou por momentos distintos, mas sempre com o mesmo objetivo: manter ignorantes, fragilizados e obedientes os não brancos sul-africanos, especialmente afirmando sua suposta inferioridade, enquanto os brancos dividiam entre si as terras tomadas durante o processo colonial, separando as classes entre aqueles a quem era permitida agência e aqueles que suportavam a desigualdade ou, como colocou o filósofo Jacques Ranciére ao analisar Schiller, entre classes cultivadas, que têm acesso a uma totalização da experiência vivida, e classes selvagens, afundadas nas fragmentações do trabalho e da experiência do sensível (RANCIÉRE, 2000, p. 66). A sociedade sul-africana

estava alicerçada na oposição entre os que tinham acesso e poderiam criar ideologias e pensamentos e os destinados aos trabalhos físicos. Essa oposição formou a base do *apartheid*, com desdobramentos em todas as áreas de atuação do humano. A diferença primordial era que os parâmetros eram ditados pela cor da pele, pois era isso o que definia a posição do sujeito no país.

Em *A Partilha do Sensível* (2000), Jacques Ranciére, dentre outros temas, introduz o debate sobre como se dá a partilha do sensível partindo do postulado de Platão sobre a não participação dos artesãos nos processos políticos da *polis*, pois eles, exigidos e vinculados ao trabalho que lhes cobra presença constante, não podem se ocupar de outra coisa que não seu trabalho. Na África do Sul, o papel do artesão era ocupado pelo não branco, ou seja, pelos negros e mestiços, amarelos e indianos. Eram esses os trabalhadores mantidos apartados do compartilhamento da cultura e da educação ocidentais, que se não era a melhor opção, lhes permitiria acesso e participação no destino do país.

A negação da partilha do sensível – aqui compreendido como educação, cultura e arte europeias – começava pelas línguas impostas – ora o inglês, ora o afrikaans – e pelo desmerecimento das artes nativas. O sujeito nativo, sem dominar as línguas e a cultura do branco, era proibido de participar da produção cultural consumida pela classe dominante e mantido à parte das decisões governamentais, que afetavam diretamente sua vida. Assim, a posição ocupada pelos negros e mestiços no país foi determinante para a sua exclusão dos debates políticos, pois eles, assim como Aristóteles colocou em relação aos escravos gregos da época, mesmo que conhecessem a linguagem, não a possuíam. O "não possuir" a língua – ou não lhes ser dado o direito de usá-la – fez parte da dinâmica social de exclusão que culminou com uma minoria branca falando em nome de uma maioria não branca. Os homens brancos, que tinham permissão para falar e contavam com tempo e apoio para instituir leis e interar-se da política, estavam autorizados a fazer uso da linguagem para expressar sua

posição frente a essa política, desde que não fizessem oposição ao governo. Mesmo aqui, a exclusão acontecia de forma diferenciada, uma vez que as transgressões eram punidas de maneira distinta – durante nossa pesquisa, encontramos apenas uma referência a um homem branco morrendo sob tortura nas prisões do país, embora tenhamos nos deparado com as histórias da inglesa Helen Beatrice Joseph, professora ativista anti*apartheid*, e de John Frederick Harris, o único branco a ser enforcado por sua luta contra o sistema, em 1º de abril de 1965. Como resultado dessa exclusão, os autores brancos puderam manifestar-se, ainda que em um espaço vigiado e restrito, enquanto os poucos autores negros publicados sofriam embargos por motivos vários, sendo o mais comum, segundo os censores, a baixa qualidade literária de seus textos.

Unindo a prática excludente exercida contra a literatura negra ao conceito desenvolvido por Ranciére, em que "[...] a partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce [...]" (2000, p. 16), conseguimos compreender perfeitamente o isolamento imputado aos escritores todos, mas especialmente aos negros, e a dificuldade encontrada por estes últimos no enfrentamento de uma cultura hegemônica que sequer lhe reconhecia a humanidade. Havia, constantemente, a impossibilidade de lidar, na prática e simultaneamente, com a sobrevivência e a busca pelo conhecimento.

Para Ranciére, o sistema das formas que moldam a sociedade[10] é um "[...] recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência [...]" (p. 35) e depende, portanto, não só da percepção do aqui e do agora, mas da possibilidade de dizê-lo. A política que "[...] ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis

[10] Entendemos que Ranciére refere-se não só às formas textuais, mas a todas as formas dadas à linguagem e a expressão humana.

do tempo [...]" (*ibidem*) se ocupa não só de perturbar essa percepção, como de determinar quem e como se pode falar dela.

Pensando a ideia de Ranciére de exclusão por meio da função na África do Sul determinada pela cor da pele e a proposição de Aristóteles, podemos verificar a atualidade da ideia aristotélica e como ela continuou válida até o fim do *apartheid*, pois, na África do Sul, o governo dava-se o direito de falar em nome de todos, mas especialmente das nações negras que – a princípio – não podiam narrar a si próprias, não por incapacidade, mas porque um discurso anterior e mais válido representou como ilegítimas suas questões. Também por estarem por demais ocupados em servir para sobreviver, muitos séculos se passaram desde a chegada do primeiro homem branco e a entrada dos negros nos discursos do país, não sem antes sofrerem todo tipo de represália.

Durante todos esses séculos, com o intuito de emudecê-los, traçou-se um planejamento político-discursivo cujo conteúdo os desautorizava, alegando uma pressuposta inabilidade dos povos negros de cuidarem de si mesmos e dos seus, e das terras em que viveram até a chegada do colonizador. O sistema não só lhes negava o uso da linguagem, mas também lhes destinava espaço e função, tentando tirá-los de cena dos discursos que compunham a nação. Essa exclusão se dava por meio da censura, do constrangimento e do cerceamento dos direitos civis. Os silenciados, no entanto, não foram somente os artistas engajados e os negros. A censura trabalhava de forma sub-reptícia em outras esferas do discurso além do literário, buscando reescrever a história do país e impedindo a reconfiguração do mapa de produção e exploração instaurado no país.

O escritor André Brink (*apud* ATTRIDGE, 1998, p. 14-15) comenta a experiência da censura sul-africana, afirmando que essa interferência ocorreu de diversas maneiras e em todas as esferas, jogando nas sombras o que não interessava ao governo. A censura, diz ele, interferiu na vida de todos os cidadãos de uma forma ou de outra, mas especialmente

omitindo e distorcendo fatos históricos e informações que permitiram a aquisição de conhecimentos esclarecedores para as diversas comunidades sobre o país e a sociedade em que viviam. Assim, a experiência de ter vivido dentro do período da censura do *apartheid*, segundo Brink (*apud* ATTRIDGE, 1998), demonstrou ter havido diferentes tipos e níveis de silêncio, além daquele inerente à relação dinâmica com a linguagem e, acrescentamos, além daquele provocado pela censura assumida e legalizada. Esse silêncio se deu de várias formas, indo muito além da simples proibição da circulação de palavras indesejáveis e do desmerecimento e da demonização de quem proferia o discurso.

Na esfera dos profissionais da palavra, a censura operou de várias e diversas maneiras. O bibliotecário viu livros sendo trancafiados e se tornarem inacessíveis; o jornalista lidou diariamente com as notícias proibidas e as verdades escondidas; o ativista político, com discursos não proferidos, o aprisionamento e a tortura; o escritor ficcional, com as interferências em sua mente e em sua produção artística de uma maneira muito diferente daquele autor vivendo em uma sociedade democrática. Donos de gráficas e editoras que ousavam desafiar o governo, como Peter Randal, da *Raven Press*, tinham seus artigos e outras publicações proibidos, tendo sofrido, inclusive, banimento pessoal[11].

Segundo Brink, silenciou-se, igualmente, toda a produção cultural sobre conjunções históricas e algumas áreas do conhecimento, gerando distorções em relação aos direitos sobre a terra, abusos em nome da cristandade, omissões sobre miscigenações entre os primeiros africânderes com seus escravos e servos, e a escravização de populações nativas no interior do continente. Também teriam sido silenciadas as verdades sobre as estratégias para assegurar e perpetuar a marginalização da mulher nas sociedades brancas e negras, além do envolvimento

[11] Banimento pessoal, na África do Sul, significava uma espécie de prisão domiciliar e a proibição de ter qualquer palavra sua mencionada em público ou em escritos de qualquer ordem.

dos povos mestiços e negros no *Great Trek*[12], tendo havido, ainda, a fabricação de mitos dominantes sobre a intervenção de Deus na histórica africânder.

Até os dias de hoje, afirma Brink (*apud* ATTRIDGE, 1998), poucos africânderes reconhecem os sul-africanos negros como já estabelecidos ali séculos antes da chegada do primeiro homem branco e muitas outras verdades históricas foram omitidas ou distorcidas nas escolas, onde se aprendia que os negros eram, biblicamente, os servidores dos brancos, devendo, por isso, aceitar sua insignificância e seu destino. A população africânder, porque interessada e favorecida por esse discurso, era receptiva às ideias difundidas pelo governo, assumindo-as como verdadeiras. As poucas vozes dissidentes foram duramente silenciadas. O medo de cair em desgraça e sofrer as consequências do ostracismo social, sem falar das ameaças e punições físicas e mais concretas destinadas aos dissidentes, serviu para desestimular qualquer ação mais arrojada ou discordante entre os brancos, fossem eles ingleses ou africânderes. Tampouco havia, dentro do país, um local onde pudessem demonstrar aberta discordância, caso o desejassem, sem incorrerem em risco pessoal.

Por outro lado, afirma Brink (*ibidem*), a situação imposta pelo *apartheid* levou as populações negras à urgência da luta contra o sistema, acarretando outros silenciamentos: dos excessos e traições dentro dos próprios grupos pró-libertação, tortura e morte nos campos de treinamento do ANC, entre outros. Havia, segundo o autor, especialmente entre a intelectualidade e alguns setores do tecido social sul-africano, um senso de prioridade que tornou difícil aos escritores – mesmo para aqueles que se recusaram a se ligar explicitamente a qualquer causa – escrever sobre situações corriqueiras da sociedade – como uma história de amor – sem torná-la, de alguma forma, política. Não fazê-lo correspondia ao risco de ser

---

[12] O movimento migratório conhecido como *The Great Trek* foi uma tentativa dos bôeres (posteriormente autodenominados africânderes) de sair do domínio inglês na África do Sul. Milhares de pessoas seguiram rumo ao norte e ao sudeste do país para fundar estados bôeres nos anos de 1830 e 1840. Nessa ocasião, formaram-se os Estados de Natalia Republic, Orange Free State e Transvaal, todos retomados pelos ingleses após a guerra anglo-bôer.

acusado de evitar a realidade, de autoindulgência ou de supressão de temas mais urgentes. Qualquer publicação era escrutinizada também por escritores e intelectuais e mesmo o não dito era criticado, pois cada palavra não ligada à luta pelo fim do *apartheid* estaria ocupando o lugar de outra que deveria ter sido dita. Nas entranhas do tecido social, escondido da maioria, o pensamento de oposição unia pessoas em discussões mantidas invisíveis aos demais grupos, buscando um caminho para participarem do pensamento e das ações da nação que desejavam modificar.

Dentro desse contexto, não podemos nos esquecer estarmos diante do que Peter McDonald, em *The Literature Police* (2009), chamou de "[...] um dos sistemas mais anacrônicos, repressivos e racistas do pós-guerra [...]", o *apartheid* da África do Sul, onde a literatura escrita estava fortemente ligada à impressão gráfica colonial, por si só motivo de mais exclusão e silêncio das vozes de oposição. O romance sul-africano foi um elemento questionador desses silêncios trazidos pela censura, levando seus leitores à reflexão e informando as diferentes comunidades e o mundo sobre a realidade narrada. Esse questionamento deu voz ao silenciado, criando uma representação da realidade sobre a qual todos eram obrigados a calar, enquanto, por outro lado, esclarecia as comunidades brancas sobre as verdades da colonização. Era a redistribuição dos espaços buscada pela ficção, "[...] uma nova distribuição dos espaços viabilizando o poder dizer [...]" (Ranciére 2000, p. 15-17).

Apesar de compreendermos – pelo menos parcialmente – a posição dos civis africânderes e ingleses, ao comentar os vários silêncios ocorridos na África do Sul, o texto de Brink, *Interrogating Silence: New possibilities faced by South African literature* (*in* ATTRIDGE, 1998), abre uma porta perigosa para desculpar a sociedade branca sul-africana, retratada como massa de manobra do governo, sob a alegação de que a falta de informação dificultou a formação de opinião. Se em parte concordamos que as ações do governo serviram para desinformar e mentir, esconder e ludibriar, é difícil crer, no entanto, na impossibilidade

de o cidadão comum perceber a segregação (exposta em placas em todos os locais públicos) e suas consequências, os baixos salários pagos aos trabalhadores negros, a discriminação política e social, ou ignorar a sequência de mortes de prisioneiros políticos por "suicídio" ocorrida nas prisões, sem falar da própria necessidade efetiva de censura. O desejo de não saber superava – e muito – o bom senso e o conhecimento das desigualdades com que todos conviviam diariamente. Vários escritores, dentre eles Nadine Gordimer, Coetzee, o próprio Brink e Alex La Guma, retratam em suas obras esse desejo de não saber, especialmente porque, uma vez assumindo o conhecimento, seriam obrigados a conviver com suas consciências. Para fazer alguma justiça aos africânderes, nos perguntamos a quem poderia reclamar o cidadão comum uma vez que a polícia e o governo eram os principais atores em cena. Igualmente, por outro lado, não podemos nos esquecer de que os governantes responsáveis pela nomeação e contratação dos policiais foram eleitos por voto direto dos eleitores brancos.

De qualquer maneira, resta a realidade de que essa sociedade fazia questão de ignorar – ou simplesmente fingia não saber – que até 1994, data do fim do *apartheid*, a riqueza era desigualmente distribuída, de tal forma que 65% do povo sul-africano negro não possuía sequer eletricidade em suas casas e mesmo dentre aqueles que a possuíam, a maioria não tinha acesso a televisão ou outros eletrônicos. Os brancos ignoravam – ou fingiam fazê-lo – a miséria dos *townships* e dos *homelands,* o abandono das escolas destinadas aos negros e mestiços, e a distribuição injusta das riquezas do país, um dos maiores produtores de diamantes, ouro e outros minérios do mundo.

É verdade que a repressão e a censura dificultavam a disseminação de noticias relativas aos eventos envolvendo a polícia e os negros, fatos sempre publicados nas fontes oficiais e na mídia simpatizante sob a óptica mais interessante ao governo. Também é verdade que as autoridades do *apartheid*, como outros sistemas autoritários, por temer a palavra

impressa apesar do alto índice de analfabetismo vigente no país, tudo fez para impedir sua circulação. O fácil transporte, o custo de produção relativamente baixo, a durabilidade e a facilidade de distribuição faziam do material impresso um risco para o governo mesmo entre os grupos muito pobres e menos letrados, pois os alfabetizados liam para aqueles iletrados. É igualmente verdadeiro que, para manter o controle sobre uma população numericamente superior, o governo precisava suprimir informações de todo tipo, utilizando desde as táticas repressivas para manter, por longos anos, *o status quo* político e econômico na África do Sul mesmo em face de pressões internacionais até os crimes cometidos nas prisões.

De acordo com Brink (in ATTRIDGE, 1998), por meio da censura o governo queria garantir o mínimo de contato entre os diferentes grupos raciais nos quais a população estava dividida, de forma a perpetuar o mito de que as diferenças entre os povos eram maiores do que os traços em comum, dentre eles o fato de serem todos humanos e merecedores de respeito e dos mesmos direitos. A censura teria sido um dispositivo usado para manter a ilusão de que as ideias do *apartheid* eram não só morais e desejáveis, mas também realizáveis, tentando impedir que outras leituras, mais úteis à sociedade como um todo, acontecessem. Esse comentário é importante, pois reconhece que a sociedade branca era a favor do *apartheid* e se justificava por não tomar conhecimento da forma como ele foi executado. De fato, como dito anteriormente, o *National Party* ganhou as eleições em 1948 com a plataforma da divisão racial, propondo a separação entre brancos e negros. Alegavam que o convívio racial tirava dos povos *bantus* suas raízes culturais e poluíam os brancos – cultural e racialmente.

Brink (*apud* ATTRIDGE, 1998) se esquece de mencionar, porém, os contatos diários entre patrões e empregados – pois eram as mulheres negras quem cuidavam das crianças brancas e da limpeza das casas enquanto os homens negros trabalhavam nos jardins, nas minas, nos pátios das fábricas. Como poderia o governo impedir, no âmbito do doméstico ou nas relações do dia a dia, que cada um soubesse de que lado estava e quais eram os papéis

representados por cada personagem na manutenção não só do *apartheid*, mas da espoliação das terras e das riquezas do país? Havia a necessidade, portanto, de esconder tanto fatos históricos quanto a realidade contemporânea (especialmente das prisões e *homelands*) da maioria da população sul-africana, e isso certamente envolveu algum grau de violência contra o desenvolvimento intelectual, ao mesmo tempo em que se negavam os eventos e as teorias denunciadas por aqueles que desafiavam o sistema. As dinâmicas dos discursos, do olhar para o outro lado, das omissões tanto do Estado quanto da sociedade, deixam claro que a necessidade da censura foi essencialmente similar àquelas praticadas por outros regimes totalitários, exigindo conformidade e repressão intelectual. Nada, porém, poderia esconder das vistas de todos a pobreza que os circundava.

Por essas razões, na prática, a situação sul-africana só se torna mais completa pela adição de sua dimensão ideológica. O *apartheid* foi muito além de uma política visando à separação racial. Era uma ideologia de divisão e exploração por meio de leis, processos administrativos e força bruta, que governou as vidas das pessoas com base na raça e na cor da pele. A divisão racial foi um meio pelo qual se deu a espoliação da maioria negra e mestiça do país. Na África do Sul, os "*coloureds*", ou mestiços, foram os últimos a perder o direito ao voto. No país, para ser considerado "branco" havia a necessidade de se comprovar uma genealogia na qual houvesse, pelo menos, cinco gerações de "brancos puros". Outros critérios, muito mais bizarros, como se uma caneta ficava ou não presa aos cabelos do apelante, serviam para determinar se um sujeito era branco ou não branco. Na hierarquia racial sul-africana, os mestiços estavam um pouco acima dos negros, mas abaixo dos brancos. Sofriam dupla rejeição, uma vez que não eram bem aceitos em nenhuma das outras comunidades, sendo discriminados por brancos e negros. Não tinham os privilégios das populações europeias e tampouco sofriam a mesma discriminação vivida pelos nativos negros. Dessa forma, para falarmos da produção literária no período do *apartheid*, não há

como não separarmos, quando estudados os anos do *apartheid*, os autores brancos, mestiços e negros – pois cada um vivia em um mundo à parte, sofrendo diferentes consequências, com visões de mundo particulares.

A Literatura em Tempos Difíceis

Como consequência da censura e do cerceamento acadêmico e ideológico que sofriam os negros, a África do Sul quebrou o paradigma do resto do continente africano, onde a literatura nativa adquiria cada vez mais força e reconhecimento, dando origem a um acervo literário majoritariamente escrito por brancos em afrikaans ou em inglês. Poucos romances escritos por africanos em suas línguas nativas foram publicados até 1994. Apesar disso, atualmente as literaturas escritas em idiomas africanos são bastante extensas, mas ainda sofrem com mecanismos ineficientes de distribuição, fator que restringiu por dezenas de anos o acesso às obras que, após vencerem as dificuldades ideológicas, conseguiram publicação. Assim, na literatura produzida durante o *apartheid*, fossem os autores brancos ou negros, as línguas predominantes foram o inglês e o afrikaans.

A ideia de que os escritores deveriam preocupar-se em produzir uma arte engajada, que uniria literatura e comprometimento, permeia o ideário das artes sul-africanas, sugerindo que o papel dos escritores, dramaturgos e poetas era o da denúncia e do uso da palavra para levar ao conhecimento do mundo os horrores da segregação. Segundo JM Coetzee, no artigo "*Into The Dark Chamber: The novelist and South Africa*" (1992)[13], o fato de os legisladores brancos de seu país esconderem ou retirarem das vistas tudo o que pudesse perturbar seu eleitorado branco (fome, pobreza, violência), proibindo inclusive que as prisões fossem

[13] O artigo foi primeiramente publicado em 1986 e, posteriormente, em 1992, foi republicado no livro *Doubling the Point: Essays and interviews*, uma coletânea organizada por David Attwell.

fotografadas, levou os escritores sul-africanos a especularem sobre as ocorrências no espaço prisional, especialmente nas salas de tortura, ao qual denominou-se "a câmara escura". "A Câmara escura e proibida [...]", explica o Coetzee, "[...] é a origem da fantasia do novelista; ao criar uma obscenidade e envolvê-la em mistério, o Estado cria as precondições para que o romance defina seu trabalho de representação[14]" (1992, p. 364 – grifo do autor).

Entre os demais autores brancos, Nadine Gordimer, Alan Paton, Jacobson, Breytenbach e André Brink são alguns dos nomes que mais frequentemente lembravam aos seus pares as dores infligidas aos nativos, que a maioria desejava esquecer, e foram, igualmente, os nomes mais censurados pelo regime branco. Essa escrita engajada, no entanto, não foi uma constante na história da literatura sul-africana. Os assentamentos holandeses, que precederam aos ingleses por mais de um século e meio, falharam em produzir uma literatura local, por mais insignificante que fosse. Não somente o estilo de vida dos africânderes, mas também suas crenças religiosas, que proclamavam a Bíblia como a única leitura aceitável, impediram o desenvolvimento de qualquer iniciativa literária. Somente nos últimos cinquenta a sessenta anos a literatura produzida pelos africânderes foi vigorosa e independente o suficiente para obter reconhecimento nacional e internacional.

Segundo JM Coetzee, em seu livro *White Writing: On the culture of letters in South Africa* (1988), os primeiros escritos produzidos pelos brancos eram predominantemente pastorais e utópicos, uma maneira de preservar valores feudais, em que a figura do nativo era ignorada. Ao fazer desaparecer ou minimizar a presença negra em suas obras, os escritores da época, de acordo com o autor, optaram pela mais fácil entre uma variedade possível de opções incômodas que teriam de escolher se fossem, de fato, retratar as relações entre negros e brancos no país. Coetzee acredita que as narrativas pastorais do início do século XX na África

---

[14] "*The dark, forbidden chamber*", explica o autor, "*is the origin of novelistic fantasy per se*; *in creating an obscenity, in enveloping it in mystery, the state creates the preconditions for the novel to set about its work of representation*".

do Sul representam a ignorância, a ganância e a indolência da sociedade colonial. Desse modo, a literatura representava os medos dos assentados holandeses, que temiam o fim do "*boere-nasie*" (nação de fazendeiros).

Olive Schreiner, filha de missionários e uma das mais conhecidas autoras dessa época, em seu romance *Story of an African Farm* (1883), parece, ainda de acordo com Coetzee, posicionar sua narrativa fora da história e fora da sociedade, uma vez que constrói uma representação da África do Sul permeada pela cegueira em relação ao negro. Coetzee entende que, para reforçar o discurso que visava a justificar a tomada das terras dos nativos, o gênero pastoral apagou a cultura dos negros. A ideologia da época pregava que um território deveria pertencer a quem o limpava, arava, plantava, colhia e construía. Dessa maneira, não seria muito apropriado retratar as mãos negras que, de fato e por direito, deveriam ser os legítimos donos das terras, levantando a sensível questão de a quem pertenceria a riqueza produzida no país.

Anos depois, após a Segunda Guerra Mundial, quando os ventos de mudança sopravam por todo o continente africano, a África do Sul permaneceu como um reduto de racismo e da intolerância. Alan Paton, em seu livro *Cry, the Beloved Country* (1948), é um exemplo dos humores da época pouco antes da instituição do *apartheid*. O livro, considerado pela crítica como excessivamente sentimental e paternalista, oferece uma solução que antes do fim do *apartheid* soou para muitos como ingênua e otimista, por tentar retratar uma relação racial conciliatória. Seu outro romance, *Too Late the Phalerope* (1953), altera o tom condescendente e torna-se mais contundente em sua crítica ao sistema. Esse tom conciliatório pode ser encontrado também em *Mine Boy* (1946), de Peter Abrahams, o primeiro romancista sul-africano negro a conquistar público internacional. O mesmo endurecimento na narrativa percebida em Paton pode ser observado nas obras posteriores de Abrahams, especialmente em

A Night of Their Own (1965), escrita no exílio durante os anos da implantação do "grande *apartheid*" nas décadas de 1960 e 1970.

Com a vitória do *National Party* em 1948, a literatura africana – branca e negra – tornou-se cada mais engajada politicamente. A violência, a alienação e a cegueira presentes na sociedade permeiam praticamente todos os romances escritos desde então, tornando-se tema central na tradição literária de língua inglesa surgida na África do Sul e também nas narrativas produzidas em idiomas locais e mesmo em afrikaans, o idioma dos teóricos do *apartheid*. A literatura produzida pelos mestiços – da qual destacamos *You Can't Get Lost in Cape Town* (1987) e *David's Story* (2001), de Zoë Wicomb – retrata a difícil posição que ocupavam na sociedade e as dificuldades enfrentadas pela dupla exclusão. Zoë Wicomb, a partir de seu local de duplamente excluída, constrói narrativas fortes e bem articuladas, embora só tenha conseguido lançar seu primeiro livro após os anos de 1980, nos estertores da censura. Em seu primeiro romance, uma analogia entre a narradora anônima e a história de Jesus Cristo se desenrola, enquanto a protagonista está a caminho de uma casa de abortos, carregando em sua bolsa o dinheiro recebido do namorado branco para fazer o procedimento. A narrativa acontece em fluxo de consciência, retratando as relações raciais no país e as questões colocadas aos sul-africanos, entre elas os riscos trazidos pelo nascimento de uma criança mestiça em plena época do *apartheid*, prova inconteste da existência de vínculos proibidos por lei entre ela e seu namorado. Em *David's Story*, o protagonista, David, sai em busca de suas raízes e descobre ser descendente de Saartjie "Sarah" Baartman, uma *Venus hotentot*, nativa portadora de uma característica genética típica dos hotentotes, que lhe conferia quadris enormes. Sarah é uma figura histórica, levada para Londres durante o período colonial, onde serviu de objeto de curiosidade entre os ingleses.

Durante o *apartheid*, poucos escritores mestiços tiveram publicações aclamadas. Dentre eles, Alex La Guma, filho de um controverso comunista e ativista sul-africano.

Embora, para os padrões brasileiros, La Guma fosse considerado branco, na África do Sul era classificado como mestiço. Membro e presidente da *South African Coloured People Organisation*, um grupo que lutava pelos direitos dos *coloureds,* La Guma foi ativista político e ferrenho defensor do fim do *apartheid*. Escreveu obras como *A Walk in the Night* (1962), banida pela censura no mesmo ano de sua publicação, *The Stone Country* (1967), banida em 1970, e *In the Fog of the Season's End* (1972), banida em 1973. La Guma morreu em Cuba, em 1985, aos sessenta anos, no exílio. Em *In the Fog of the Season's End*, La Guma relata o dia a dia das prisões e as torturas ocorridas com homens que arriscavam a vida para opor-se ao governo. Ao contrário da grande maioria dos autores negros e mestiços, sua narrativa limpa, porém elaborada, reconstrói as ações sofridas por Elias, prendendo o leitor. Nessa passagem do romance, o autor retrata, vividamente, as dores do protagonista após uma passar pela câmara de tortura:

> A dor era como um demônio que se apoderou de seu corpo. [...] Era seu corpo, esgotado e machucado pelo cano da pistola, e em suas pernas, suas canelas esfoladas, que não segurariam o seu peso. Havia um gosto de dor em sua boca onde o sangue substituía a saliva. [...] tudo obscuro através de seus olhos inchados e, assim, ele sabia vagamente que estava vivo. Ele tentou ficar em pé reto, mas suas pernas foram perfuradas por pregos e ele se curvava novamente sobre as algemas. [...] a sala parecia se mover, as paredes se arqueavam e ondulavam, o piso se mexia como se estivesse sobre rolos. Ele estava com sede[15]. (p. 169 – tradução de Silvia Spitzner)

---

[15] *Pain was like a devil which had usurped his body. It was wrenching in his wrists and hands and the sockets of his shoulders as he dangled with all the weight on the handcuffs that shackled him to the staple in the wall. It was his body, battered and bruised by the pistol barrel, and in his legs, his skinned shins, which would not hold his weight. There was a taste of pain in his mouth where the blood had replaced saliva. His whole body was held together on a framework of pain and he was thirsty. His head dangled on his chest: he could see his torn shirt, his waistband – they had taken away his belt – all blurred through puffed wyes, so he knew vaguely that he was alive. He tried to stand up straight, but his legs were pierced by nails, and he sagged again on to the manacles. He was only dimly aware of the room, the grey walls, the stone floor, a cigarette butt flung aside and crushed like an insect, dead; but the room seemed to move, the walls bulged and undulated, the floor stirred as if on rollers. He was thirsty* (p. 169).

Nesta passagem, La Guma coloca seu personagem em uma cela, observando o próprio corpo e as sensações após sessões de tortura. Não há metáforas, parábolas, ou qualquer outro recurso linguístico nesse trecho que desvie a atenção do leitor do sofrimento de Elias e tampouco se pode detectar a ausência de poder narrativo descrito pela crítica nos autores não brancos. Talvez por essa razão, La Guma tenha alcançado destaque tanto na literatura local quanto internacionalmente.

Na passagem a seguir, o autor descreve os rostos dos policiais, deformados pela visão embaçada e pelos olhos inchados de Elias. Pode-se tecer relações entre a deformidade dos rostos e o caráter dos policiais, uma estratégia narrativa bastante elaborada para alguém cuja formação se deu, basicamente, nos pátios das fábricas, entre trabalhadores negros.

> A porta foi brutalmente aberta e os dois detetives desceram os degraus. Elias olhou pesadamente para cima e os viu como se fosse através de uma vidraça defeituosa: seus rostos inchados e contraídos, alongados e manchados. Eles não disseram nada e o detetive com o cabelo liso abriu as algemas que o seguravam aos pregos.[16] (p. 170 – tradução de Silvia Spitzner)

A história de Elias reflete as experiências vividas nas prisões por muitos mestiços e negros do país, onde a tortura era parte integrante das ações policiais, sendo tema frequente na arte sul-africana em geral.

Visando à manutenção de seu monopólio político, não houve discriminação por parte dos censores entre as literaturas negras e mestiças. Ambas eram suprimidas sempre que atacassem as instituições, o governo e o sistema. As políticas relativas ao espaço político, em intersecção com questões de identidade e pertencimento, no entanto, diferenciavam a produção literária, pois cada um buscava representar a realidade que o cercava, mas nem

---

[16] *The door crashed open and the two detectives came down the steps. Elias looked up heavily and saw them as through s defective windowpane: their aces swelled and contracted, elongated and blurred. They did not say anything and the one with the glossy hair unlocked the manacles which held him to the staples. They did not bother to hold him up and he felt his legs give with pain as the weight of his body came down on the floor. He fell on his face and tried to raise himself on his hands which were held in the second pair of handcuffs. After a struggle he was able to sit up* (p. 170).

todos conseguiam o mesmo direito de representar e ser representado. A separação entre negros e mestiços e a vivência dos *bantustans* (ou *homelands*) fez diferença para os artistas negros. Os mestiços, nascidos de um branco e um negro, tinham mais acesso à cultura das metrópoles, à língua e à cultura ocidentais, além de serem menos discriminados tanto pela sociedade como pelas leis governamentais. A existência dessa segregação até mesmo entre os já segregados levou a uma maior fragmentação dos debates, impondo aos autores negros um comprometimento que levou, muitas vezes, a reducionismos e simplificações das contradições e dos opostos, do tipo nós/eles, brancos/negros, bem/mal, pois além de ser essa a realidade em que viviam, careciam de conhecimentos estéticos que os auxiliassem na criação de representações mais complexas. Aqueles que haviam escapado à política educacional local e possuíam um conhecimento mais sólido eram obrigados a escrever em uma linguagem compreensível ao povo, usando os jargões da luta imposta pelos movimentos políticos. Além desse fator, por si só limitante, muitos intelectuais negros foram mortos ou exilados, tornando o debate político e as artes ainda mais empobrecidos. Entre os que ficaram e resistiram por meio da literatura, na maioria dos casos, até o fim do *apartheid*, a produção era de textos de pura denúncia que se sobrepunham à busca por uma estética literária mais elaborada.

Além de não terem acesso às discussões e questões estéticas europeias, as populações negras estavam ligadas à oratura[17] – i.e., produção das narrativas orais –, traço marcante das nações africanas e predominantemente desenvolvidas em línguas nativas. Em decorrência da baixa escolaridade e da tradição oral, as obras em línguas nativas só se tornaram realidade após o desenvolvimento de gramáticas e consequentes sistematizações ortográficas das línguas nativas, prática totalmente dependente dos missionários europeus, cujo pouco

[17] Oratura é a soma de literatura + oralidade, termo aceito atualmente entre os estudiosos das narrativas orais produzidas por povos ágrafos ou com forte tradição oral.

interesse pelo desenvolvimento desse segmento da população era mais que evidente[18]. Por não estarem inseridos na linguagem oficial e não terem um espaço e tempo para se tornarem visíveis dentro do sistema, os autores negros optaram por instruir seus contemporâneos e companheiros de luta em vez de buscar, na língua de seu opressor, as palavras e as estéticas mais perfeitas. Este "instruir" significou uma escrita mais referencial, calcada na realidade opressiva e na necessidade de restituir aos povos nativos a autoestima e o orgulho por suas peles negras.

Como consequência de existirem poucos membros alfabetizados nessas línguas nativas e da obrigatoriedade do afrikaans nas escolas durante o *apartheid*, os negros passaram a produzir uma literatura engajada também em língua inglesa, obtendo um público maior – mesmo que mais clandestino. O uso do inglês foi uma forma de resistência ao domínio africânder, além de possibilitar – embora não tenha sido essa a primeira motivação – a sua disseminação e reconhecimento em outros países. Desinteressados em alcançar leitores internacionais, esses escritores usaram o inglês para articular e representar a opressão em que viviam, buscando promover solidariedade entre os membros da resistência, enquanto denunciavam os abusos sofridos.

A literatura produzida por autores negros, usualmente menos intelectualizada do que a produzida por brancos de tradição inglesa, deu origem a uma escrita monotemática – até porque os temas ligados ao *apartheid* e à opressão eram obrigatórios, não sendo permitido ao artista voltar seu olhar para questões outras, não ligadas à política. A literatura nascida nos *homelands* e nos *townships*, como Soweto, Sophiatown e Shapperville, estavam firmemente fincadas na História e no relato, fator que contribuiu para o surgimento de outra forma de

---

[18] As primeiras publicações em Sotho e Xhosa foram a Bíblia e os textos evangelizadores. As primeiras iniciativas para sistematizar as línguas nativas partiram dos missionários, pois precisavam dominar as línguas faladas pelos povos negros para levar até eles as palavras do Evangelho. Em 1822, começaram a traduzir a Bíblia para o Xhosa e, em 1923, surgiram as primeiras sistematizações do idioma, com a publicação de gramáticas e dicionários em 1826. Em 1859, foi publicada a primeira Bíblia em Xhosa e, em 1868, o Novo Testamento foi traduzido para o Shoto, e o texto completo só foi publicado em 1878 (CHAPMAN, 2003).

censura, já nos anos de 1980, fundamentada no valor literário de uma obra. Essa forma de banir será analisada no Capítulo 3, "A Liberação de *Waiting for the Barbarians* e *Life & Times of Michael K*", ao abordarmos a era Van Rooyen.

Esse policiamento ideológico era uma constante tanto na crítica quanto na intelectualidade sul-africana. Nadine Gordimer, em uma entrevista concedida para a revista *Paris Review*, entre 1979 e 1980, afirmou que os movimentos para a liberação negra cobravam desses escritores um posicionamento e engajamento político cujo resultado os impossibilitava de construir qualquer personagem negra cuja conduta não enaltecesse e mostrasse o valor dos negros, enquanto, ao mesmo tempo, tornava reprovável uma personagem branca cujo comportamento pudesse ser considerado humanitário. Essa mordaça partidária tinha por finalidade, segundo ela, levar os jovens a tomar consciência política, exaltando sua negritude e execrando todo o resto, quase sempre com o uso de clichês e termos crus, sem um trabalho mais elaborado da linguagem.

Mesmo nascendo sob mordaças e restrições ideológicas – tanto das comunidades brancas quanto dos partidos negros –, certamente é um erro desmerecer a poesia ou a prosa surgida do sofrimento de milhões, cujo teor, elaborado ou não, deu voz aos oprimidos e colaborou na luta contra o *apartheid*. As restrições impostas, de fato, impediram o surgimento de uma literatura negra mais encorpada e menos panfletária, cuja finalidade não fosse exclusivamente servir de propaganda na luta contra o *apartheid*. Naquele momento e local, no entanto, ela foi imprescindível para a resistência. Essa literatura tinha um objetivo e uma função dentro das comunidades negras, sendo escrita em linguagem acessível aos homens simples dos *homelands.* Servia para denunciar as condições de vida de milhões de pessoas cujos direitos eram diariamente desrespeitados.

Conseguir publicação por editoras comerciais, no entanto, não era um trabalho fácil. Devido à escolaridade prejudicada, ao policiamento ideológico e ao fato de serem membros

de comunidades linguísticas com poucos leitores, as obras dos autores negros e mestiços sofriam a ausência de interesse corporativo. Estava formada, assim, a receita para a exclusão nas editoras e livrarias das obras por eles produzidas. A censura imposta pelas editoras evitava não só confrontos desagradáveis com o governo branco, mas também prejuízos financeiros causados pela publicação de edições que certamente sofreriam banimento ou teriam poucos leitores. Poucas, como a *Raven Press*, de Peter Randal, mencionada anteriormente, se arriscaram nessa empreitada. Essas dificuldades não impediram totalmente que autores negros tivessem acesso a editoras fora do país ou mesmo a possibilidade de publicarem suas obras de protesto em território nacional. Alguns poucos conseguiram, mas eram imediatamente banidos sob a alegação de que suas obras tinham por objetivo desestabilizar a ordem política e social, além de não possuírem qualquer valor literário. Dentre os poucos cujas obras foram publicadas, destacamos o artista, professor universitário e escritor Es'kia Mphahlele. Ele publicou, entre outras obras, a coletânea de contos *Man Must Live* (publicada em 1947 e não banida); uma coletânea de artigos políticos, *African Image* (lançada em 1962, banida no mesmo ano); e *In Corner B* (publicada e banida em 1974). Em 27 de janeiro de 2011, o escritor Martin Rubin, autor de *Sarah Gertrude Millin: A South African life* (1977), publicou um artigo no *The New York Times*[19] afirmando que, caso os africanos negros não tivessem sido levados à desnutrição cultural, Mphahlele poderia ter sido um escritor do mesmo gabarito de JM Coetzee e Nadine Gordimer. Banido de seu cargo de professor universitário após o início do *apartheid*, Mphahlele exilou-se em 1957 para poder trabalhar. Retornou posteriormente à África do Sul, onde faleceu em novembro de 2008.

Lewis Nkosi, da nação zulu, foi outro acadêmico e escritor que produziu no exílio. Até o fim do *apartheid*, Nkosi foi mais conhecido por suas obras políticas e de crítica literária, dentre as quais destacamos *Home and Exile* (publicada em 1965 e banida em 1967) e *Tasks*

---

[19] Disponível no site http://bookslive.co.za/blog/2011/02/01/eskia-mphahlele-the-literary-equivalent-of-nelson-mandela. Acessado em setembro de 2011.

and Masks: Themes and styles of African literature (1981). Ele foi um dos colaboradores da revista *Africa Drum*[20], lançada em 1951, majoritariamente dirigida a leitores negros, e veículo para poetas e escritores dos *townships*[21]. Nkosi lançou seu primeiro livro de ficção, *Mating Birds*, em 1983, e seus demais romances, *Underground People* (2002) e *Mandela's Ego* (2006), foram publicados somente após o fim do *apartheid*.

Em 1966, o poeta Mazisi Kunene, o músico e jornalista Todd Matshikiza e o escritor e jornalista William "Bloke" Modisane sofreram banimento pessoal, mas nessa época já viviam no exílio. Todos foram colaboradores da revista *Africa Drum*, especialmente durante as décadas de 1950 e 1960, quando publicava o trabalho dos artistas negros, denunciando as condições dos *townships*.

O governo trabalhou no sentido de calar essas vozes para quem a censura era somente mais uma dentre as muitas formas de dominação dos homens brancos, a ser contornada e combatida. A relação entre escritores negros e o governo sul-africano era tensa e desigual, uma vez que as vozes com conhecimento e condições para falar sobre a realidade dos negros recorriam ao exílio ou eram silenciadas. Frustrados política e profissionalmente, centenas de cidadãos sul-africanos negros deixaram o país por meios legais e ilegais, enquanto outros tantos foram deportados ou impedidos de retornar ao país. Dentre os que ficaram, o silêncio ou o confronto eram as únicas opções.

Nadine Gordimer, ganhadora do prêmio Nobel de 1991 e defensora ferrenha do fim da censura e do *apartheid*, afirmou que "[...] todos os escritores sul-africanos negros de algum

---

[20] A revista *Africa Drum* trazia relatos da vida nos *townships*, como Soweto e Sophiatown, bairros pobres destinados aos trabalhadores negros das áreas urbanas. Foi importante e atuou vigorosamente, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, período em que o ANC lançou a campanha contras as leis injustas do *apartheid* e também o "*Freedom Charter*", um documento contendo as demandas da sociedade negra por mais justiça e igualdade lançada após ampla pesquisa entre os moradores dos *townships*.

[21] "*Townships*" eram bairros negros próximos às cidades. Até o grande *apartheid*, milhares de famílias negras viviam nesses bairros para facilitar a mobilização dos empregados urbanos. Um dos episódios mais conhecidos ocorreu em Sophiatown. Os moradores de Sophiatown foram acordados, certa noite, por tratores e caminhões que os levariam para os *homelands*. Sem aviso prévio, foram removidas todas as famílias do bairro e suas casas foram destruídas para dar lugar a um bairro branco.

valor foram silenciados ou banidos [...][22]". Para Gordimer, na África do Sul os autores negros haviam se tornado somente nomes, pois suas obras haviam sido varridas do cenário do país, onde a intelectualidade e a literatura sofriam de inércia e apatia (MERRET, 1994, p. 63-64).

Dos autores que permaneceram, segundo Nkosi, os trabalhos produzidos pouco se distinguiam das notícias dos jornais ou das reportagens politicamente engajadas. O que os diferenciava era somente a imaginação do artista. Se medidas pelos padrões europeus – como Kafka, Joyce ou Dostoiesvisky – sequer seriam consideradas literatura. Tudo o que podiam fazer era carregar o peso da responsabilidade política, fazendo uso de enredos prontos sobre violência racial, o *apartheid* social e histórias de amor inter-racial (1965, p. 120).

Como consequência das ações governamentais e das restrições impostas às comunidades negras, o cânone sul-africano pouco se beneficiou dos poucos autores negros que conseguiram se libertar – mesmo que parcialmente – das limitações impostas por um governo autoritário e racista, que os via como inferiores. Quebrando os paradigmas do resto do continente, onde a literatura negra florescia, o cânone literário do país foi majoritariamente formado por obras de autores brancos, a maioria de origem africânder, escrevendo em afrikaans ou em inglês. Poucos romances escritos por africanos em suas línguas nativas – ou nas dos colonizadores – foram publicados na África do Sul até 1994. A própria crítica sul-africana aponta para a insipiência da literatura nativa. Lewis Nkosi chegou a afirmar que

> [...] mesmo com a maior boa vontade, é impossível detectar na ficção negra sul-africana qualquer talento significante e complexo que responda com vigor, imaginação e suficientes recursos técnicos aos problemas colocados pelas condições na África do Sul. (*apud* COETZEE, 1992, p. 344 – tradução nossa)

Ainda assim, poetas como Christopher van Wyk, autor de "*In Detention*", imprimiram à realidade um caráter literário e satírico-poético. Utilizando-se dos relatórios publicados

---

[22] Entrevista concedida ao jornal *Rand Daily Mail*, em 13 de agosto de 1996. O jornal era conhecido como uma publicação anti*apartheid*, tendo sido o primeiro a denunciar as verdadeiras causas da morte de Steve Biko e outros ativistas.

pelas autoridades para justificar as mortes na prisão, ele ao mesmo tempo revela e ironiza o dia a dia das prisões e a postura da polícia e do governo. Chris van Wyk nasceu em 1957, em Soweto, e tornou-se reconhecido após o levante ocorrido no local, em 1976. Após o episódio, houve um aumento considerável de autores negros preocupados com a conivência da sociedade branca sul-africana em relação às ocorrências nas prisões e às mortes causadas aos civis pela polícia. Wyk recebeu o prêmio Olive Schreiner por seu livro de poesias *It Is Time to Go Home* (1979), de onde o poema a seguir foi extraído:

He fell from the ninth floor
He hanged himself
He slipped on a piece of soap while washing
He hanged himself
He slipped on a piece of soap while washing
He fell from the ninth floor
He hanged himself while washing
He slipped from the ninth floor
He hung from the ninth floor
He slipped on the ninth floor while washing
He fell from a piece of soap while slipping
He hung from the ninth floor
He washed from the ninth floor while slipping
He hung from a piece of soap while washing

Atualmente, as literaturas escritas em sotho e zulu possuem um público leitor significativo. Das obras publicadas no início do século XX, muito poucos, como *Chaka* (1925), de Thomas Mofolo, em sotho, tiveram boa aceitação pela crítica tanto local como internacional, vencendo as barreiras e restrições impostas pelas gráficas controladas pelo governo branco, e até hoje é considerada uma referência literária.

Embora partindo de pontos de vistas e realidades históricas bastante diferenciadas, tanto escritores brancos quanto negros buscavam, dentre outros, um mesmo objetivo: o fim da censura e a consequente liberação para contar suas experiências e levar o debate cultural a um outro patamar. Para os negros, o fim da censura significaria denunciar abertamente sua condição de vida, podendo fazer oposição direta ao *apartheid*. Para os autores brancos,

significaria libertarem-se de um peso histórico, além de poderem, finalmente, voltar-se para outros temas e debates. Havia, contudo, um problema, conforme afirma Peter McDonald em *The Literature Police* (2009). Os interesses específicos compartilhados entre os autores brancos refletiam-se mais nos desentendimentos entre eles do que em algum consenso realmente alcançado. As desavenças giravam mais em torno do modo, da forma e do objeto a ser representado. Em comum – ou quase isso – havia a aversão à censura imposta pelo governo. Uma pequena parcela da comunidade dos escritores africânderes, no entanto, afirma McDonald, via os censores não como inimigos, mas como aliados. Esses autores faziam parte de uma elite nacionalista, defensora do modo de vida dos africânderes, que escreviam em afrikaans, e eram protegidos pelo governo. Até o banimento do romance *Kennis van die aand (Looking on Darkness*), de 1973, de André Brink, nenhuma obra de um escritor africânder havia sido banida.

Brink, juntamente com os poetas Breyten Breytenbach e Ingrid Jonker – todos africânderes escrevendo em afrikaans – eram membros do que ficou conhecido como *The Sestigers*, um grupo de escritores que usaram o afrikaans para denunciar o *apartheid*. Posteriormente, Brink passou a escrever em ambos os idiomas – inglês e afrikaans – sempre atuando como tradutor. Exilado em 1975, Breytenbach retornou à África do Sul clandestinamente para recrutar sabotadores para o CNA. Foi denunciado, preso e condenado por alta traição. O autor foi sentenciado a nove anos de encarceramento, mas, por causa da grande pressão internacional, foi libertado antes de cumprir sua pena. Suas memórias da prisão e suas experiências sob o regime do *apartheid* deram origem à trilogia autobiográfica *The True Confessions of an Albino Terrorist* (1983), *A Season in Paradise* (1980) e *Return to Paradise* (1992). Filha de um defensor do *apartheid* e da censura, Abraham Jonker, Ingrid Jonker escrevia poesia para uma revista de sua escola já aos dez anos. As rivalidades entre ela e seu pai tornaram-se tão memoráveis quanto insuperáveis. Enquanto ela ganhava prêmios e

fama por seus poemas, ele negava, inclusive, ser seu pai. Pouco antes de suicidar-se, em 1965, aos 32 anos, Ingrid presenciou uma criança negra ser morta, a tiros, nos braços de sua mãe, por um policial. Desse episódio nasceu um dos poemas prediletos de Nelson Mandela, "*The Child Who Was Shot Dead by Soldiers at Nyanga*" (1935), aqui em tradução de Jack Cope, amigo e amante de Ingrid.

The Child Who Was Shot Dead by Soldiers at Nyanga

The child is not dead
The child lifts his fist against his mother
Who shouts Afrika! Shouts the breath
Of freedom and the veld
In the locations of the cordoned heart.

The child lifts his fists against his father
In the march of the generations
Who shouts Afrika! Shouts the breath
Of righteousness and blood
In the streets of his embattled pride
The child is not dead,
Not at Langa nor at Nyanga
Not at Orlando nor at Shapperville
Not at the Police Station at Philippi
Where he lies with a bullet through his brain

The Child is the dark shadow of the soldiers
On guard with rifles Saracens and batons
The child is present at all assembles and law-givings
The child peers through the windows of the houses and into the hearts of mothers
The child who just wanted to play in the sun at Nyanga is everywhere
The child grown to a man treeks through all Africa
The child grown into a giant journeys through the whole world

Without a pass[23]

[23] Poema completo no site: http://tonymac04.hubpages.com/hub/What-can-be-gained-by-death---the-tragic--beautiful-life-of-Ingrid-Jonker. Para maiores informações sobre Ingrid Jonker, visitar o site http://www.sthp.saha.org.za/memorial/articles/troubled_and_inspired_by_troubles.htm.

Ingrid Jonker encarna, como poucos artistas sul-africanos, o peso – às vezes insuportável – da culpa carregada por alguns africânderes e o quanto um escritor esclarecido e sensível é afetado ao viver dentro de um sistema injusto e opressor.

Opondo-se a esses artistas, dentre os defensores do *apartheid*, há o dramaturgo e poeta africânder NP van Wyk Louw, nacionalista convicto, defensor do *volk* africânder e do direito destes manterem suas raízes e costumes apartados dos ingleses. Anticomunista ferrenho, na juventude, Louw foi admirador de Hitler, mas tornou-se um liberal nacionalista após o fim da Segunda Guerra Mundial. Louw era a favor do *apartheid*, mas contra ideólogos como Cronjé. Ele queria tirar qualquer cunho racial do discurso do *apartheid*, advogando o direito da manutenção da pureza cultural africânder. Era assombrado, porém, por questões éticas, como as injustiças contra o que ele chamava de "*fellow-volk*", ou seja, ingleses, negros, mestiços, e indianos. Ele queria, ingenuamente, acreditar na possibilidade de um *apartheid* com justiça para todos.

Para os demais escritores envolvidos na luta contra o *apartheid* e suas consequências, escrever exigia um grau maior de comprometimento e arrojo, pois colocavam-se frente a frente com o sistema e seus tentáculos. Dentre os autores que alcançaram projeção internacional, destacamos Nadine Gordimer, ganhadora do prêmio Nobel de 1991, e JM Coetzee, ganhador do prêmio Nobel de 2003. Gordimer é considerada uma das grandes autoras brancas sul-africanas produzindo em inglês, ao lado de André Brink, Breyten Breytenbach e JM Coetzee. Com exceção de JM Coetzee, todos os demais têm em comum a luta engajada refletida em seus escritos, em que se opunham abertamente ao *apartheid* e aos males sociais testemunhados durante o regime segregacionista.

Gordimer, de origem inglesa por parte de mãe, viu a versão em papel jornal, mais barata, de seu romance *World of Strangers* (1958) banida em 1962, tendo sido liberada a versão em capa dura. Seu segundo romance banido foi *The Late Bourgeois World*, publicado

e censurado no mesmo ano, 1966. O romance *The Conservationist* (1974) foi liberado sem restrições. *Burger's Daughter* (1979) foi banido no ano de sua publicação, mas Gordimer recorreu e conseguiu liberação na Suprema Corte no mesmo ano. Os romances de Gordimer foram banidos, principalmente, por transgredirem as leis contra representação de relação sexual entre raças e por atacarem a polícia e o *apartheid*. Gordimer é considerada pela crítica, até os dias de hoje, quase aos noventa anos, como a mais politicamente engajada entre os autores sul-africanos. Ela defende a ideia do artista como porta-voz da sociedade e da arte como meio de denúncia. Para ela, arte boa é arte útil, não havendo espaço, em um regime opressor como aquele da África do Sul, para outros temas e outras manifestações artísticas. Durante o período de segregação oficial, Gordimer juntou-se ao CNA – quando este foi oficialmente banido da arena política –, participando ativamente de movimentos anti*apartheid*. Ao comentar o banimento de seu segundo romance, ela afirmou, em seu livro *The Essential Gesture: Writing, politics & places* (1988), compreender a verdade por detrás da alegação e justificativa do banimento, i.e., que a obra minava a política racial tradicional da República (p. 59) perturbando a mente dos jovens. A verdade, diz Gordimer, é que a preocupação com as mentes jovens – que levavam ao banimento de livros em papel mais barato – esconde o medo de que esses jovens comecem a pensar e, estimulados por livros, questionem o modo de organização de suas vidas. Parecem crer, diz Gordimer, que as mentes daqueles que podem pagar 5 *shilings* por um livro são mais tenras e maleáveis do que aquelas que podem pagar 186 *shilings* por um livro de capa dura. Embora possa parecer ilógico, diz ela, esse raciocínio reforça a tese de que as pessoas mais afluentes – os brancos – estão vivendo muito facilmente para quererem ver qualquer mudança na "política racial tradicional da República", que faz com que os pobres – na sua maioria, negros – possam ser encorajados a pensar em outras possibilidades de organização social.

Apesar da luta empenhada por Gordimer, o líder de um dos *bantustans*, chefe Gatsha Buthelezi, afirmou que muitos autores e ativistas brancos apoiadores do movimento negro agiam como o homem que faz amizade com os crocodilos na esperança de ser o último a ser devorado (*ibidem*, p. 123). Apesar de não haver menção direta a alguém específico, essa fala mostra claramente as dificuldades enfrentadas por todos os setores da sociedade, pois a desconfiança mútua tornava difícil a convivência entre brancos e negros, favorecendo a segmentação dos debates.

Após a substituição, em 1974, do *Publications and Entertainement Act* pelo *Publications Act*, o sistema da censura passou a ter uma estrutura tripla. Uma diretoria de publicações ficou encarregada de coordenar todo o processo e os comitês, nomeados de acordo com indicações da diretoria, fariam o escrutínio das obras submetidas à censura. Haveria, também, um corpo jurídico, o *Appeal Board*, atuando como a última instância para a qual os escritores poderiam recorrer em casos de banimento. Apelar, no entanto, era oneroso e demorado, causando desânimo e desistências mesmo entre aqueles dispostos a defender sua obra na corte. Nadine Gordimer foi a primeira escritora a conseguir a liberação de um livro no *Appeal Board* após sofrer banimento pelo comitê. *The Burguer's Daughter* foi liberado pelo juiz responsável, Lammie Snyman, que afirmou haver liberado o romance de Gordimer por ser tão mal escrito que ninguém se daria ao trabalho de lê-lo. O romance, posteriormente, ganhou vários prêmios, vingando Gordimer pelo comentário do chefe supremo dos censores. O juiz van Rooyen substituiu Snyman, dando início a outra era, mas isso será visto com maiores detalhes no Capítulo 3, "A Liberação de *Waiting for the Barbarians* e *Life & Times of Michael K*".

Em *The Unkillable Word* (1988, p. 243-249), Gordimer afirma jamais ter considerado a censura algo sem sentido, pois ela pode, claramente, enxergar seu nexo: "A censura é a arma do controle de informação, controle do pensamento, controle das ideias e, acima de tudo, o

controle da dúvida e do questionamento saudáveis [...]". Esse foi apenas um dentre os muitos textos escritos por Gordimer em defesa do fim do *apartheid*, do fim da censura, e apoiando os movimentos de Consciência Negra. Nesse contexto de literatura engajada, palavras de ordem e enfrentamento ao sistema, a postura apolítica de JM Coetzee causava indignação em muitos setores da inteligência sul-africana. Escritor prolífico, até o momento publicou vinte e um livros, entre ficção, crítica literária e coletâneas de ensaios e entrevistas. Durante sua estada nos Estados Unidos, Coetzee viveu a época da Guerra do Vietnã, e suas observações resultaram em uma das duas histórias narradas em seu primeiro livro, *Dusklands* (1974). A segunda narrativa derivou-se de suas pesquisas sobre os primeiros colonizadores do sul da África, quando se deparou com os escritos de Jacobo Coetzee, um dos primeiros bôeres a se assentar nas novas terras africanas, e, segundo seu biógrafo, Professor JC Kannemeyer, um antepassado do autor. Coetzee publicou *Dusklands* quando já estava de volta à África do Sul, tendo sido bem recebido pela crítica local. Nessa época, no entanto, não obteve sucesso em publicar o livro fora do país, tendo sido recusado por várias editoras inglesas e americanas. Nesse período, Coetzee pode ser mais bem descrito como um observador do que como um participante ativo da sociedade. Ele provoca uma espécie de inquietação em seus leitores, pois constrói suas personagens dentro de sua visão – um tanto pessimista – do comportamento, das motivações e dos medos que movem – e, por vezes, paralisam – a alma humana.

Durante o *apartheid*, publicou *In the Heart of the Country* (1977), *Waiting for the Barbarians* (1980), *Life & Times of Michael K* (1983), *Foe* (1986), *White Writing: On the culture of letters in South Africa* (1988) e *Age of Iron* (1990), dos quais – até onde se sabe atualmente – somente os três primeiros passaram pelo escrutínio dos censores.

Após o fim do *apartheid*, Coetzee publicou *Doubling the Point: Essays and interviews* (1992), com vários ensaios e entrevistas concedidas pelo autor; *The Master of Petersburg* (1994), cujo protagonista é o escritor russo Fiodor Dostoievisky; *Giving Offense: Essays on*

censorship (1997), uma coletânea de artigos sobre a censura; *Boyhood: Scenes from provincial life* (1998), seu primeiro livro autobiográfico; *Disgrace* (1999), obra que lhe rendeu um *Booker Prize* e o prêmio Nobel de literatura; *The Lives of Animals* (1999), no qual defende o vegetarianismo, *Youth: Scenes from provincial life II* (2002), seu segundo livro considerado autobiográfico; *Stranger Shores: Literary essays 1986-1999* (2002) e *Elizabeth Costello* (2003), nos quais publicou vários ensaios e artigos sobre literatura e filosofia; *Slow Man* (2005) e *Diary of a Bad Year* (2007), dois de seus romances "australianos"; *Inner Workings* (2008), com ensaios filosóficos e literários; *Summertime* (2009), mais uma vez listado entre os finalistas do *Booker Prize*; e neste ano de 2013, *The Childhood of Jesus*.

Em *Doubling the Point* (COETZEE, 1992, p. 298), afirmou que os anos de 1960 até o fim dos anos de 1970 foram de censura dura, enquanto que o final dos anos de 1980 trouxeram um período de liberalização – opinião contestada por outros autores, como veremos no Capítulo 3, "A Liberação de *Waiting for the Barbarians* e *Life & Times of Michael K*". Nessa obra, Coetzee confessou ter sido pouco incomodado pelos censores ou pela polícia, o que não o impediu de ser contaminado pelo simples conhecimento da existência de ambos. Em oposição a essa afirmação, em *Giving Offense: Essays on the censorship* (1997), Coetzee diz que, se distinguirmos os efeitos práticos da censura de seus efeitos psicológicos – impostos por ela simplesmente por estar no ar, por existir como uma ameaça –, ele pouco sofreu. Nesse livro, Coetzee discorre sobre a autocensura, afirmando ser difícil para ele, enquanto autor, avaliar as interferências sofridas em sua obra durante o ápice da censura durante o *apartheid*. Na prática, Coetzee passou pela experiência da consignação de *In the Heart of the Country* pela alfândega e teve um poema seu banido, quando todo o material em que ele estava publicado (uma revista) foi banido, tendo sido essas duas experiências o máximo de transtorno que o autor admite ter sofrido nas mãos dos censores.

Ao contrário de outros autores, como André Brink, Athol Fugard, Nadine Gordimer ou Etienne Leroux, Coetzee jamais teve a atenção das autoridades voltada para seus escritos de forma muito assertiva. Segundo o próprio autor, essa foi uma honra jamais alcançada por ele e também não merecida. Além de ter começado tarde, diz ele, seus livros eram indiretos demais em suas abordagens, rarefeitos demais, para serem considerados perigosos ao governo. No contexto político do início dos anos de 1970 e nos anos de 1980, na África do Sul, com o recrudescimento da censura e o ápice da repressão institucional, Coetzee parece não ter encontrado outra alternativa, enquanto escritor, que não fosse o uso da atemporalidade e da alegoria em seus romances. Confrontado, por um lado, por uma sociedade geradora de um sistema que ele desprezava e, por outro, pela luta armada do ANC, Coetzee opta pela alegoria em *Waiting for the Barbarians* e pela atemporalidade em *Life & Times of Michael K*.

Além do confronto político, havia uma pressão por uma novela engajada. Não só os críticos literários, como outros escritores, seus colegas, o criticavam por não retratar diretamente os problemas da África do Sul em um estilo mais sociorrealista. Coetzee, no entanto, nunca desejou adotar tal estilo, preferindo, como em *In the Heart of the Country*, tornar indistinta a linha entre realidade e mundo imaginário, ou talvez fosse melhor dizermos, entre sanidade e insanidade, levando o leitor ao mundo da solteirona Magda. Esse romance, o segundo do autor, será objeto de análise no Capítulo 2, "A Força da Censura em *In the Heart of the Country*", juntamente com cartas trocadas entre o autor e seus editores, e o relatório dos censores. Essa obra foi a que mais causou apreensões ao autor, mostrando como a censura trabalha na mente do artista, levando-o a aceitar possibilidades que, de outra maneira, sequer seriam pensadas.

CAPÍTULO 2 – A FORÇA DA CENSURA EM *IN THE HEART OF THE COUNTRY*

A censura nunca acaba para aqueles que vivenciaram a experiência. É uma marca no imaginário que afeta o indivíduo que sofreu. É para sempre. (Noam Chomsky)

Autocensura

Em um Estado repressor, o escritor necessita encontrar um caminho próprio, um espaço mental protegido, impedindo esse leitor indesejado – o censor – de invadir sua mente. No entanto, uma vez ciente da possibilidade de censura, esse espaço não é tão facilmente encontrado. Todos nós possuímos instâncias responsáveis pela autoobservação e pela consciência moral, atuando como freio interno e social, e possibilitando o controle de nossos atos, palavras e até pensamentos. É esse controle que torna possível vivermos em sociedades relativamente organizadas. Tanto a autoobservação quanto a consciência moral, embora socialmente desejáveis, podem ser poderosas armas de coerção.

Autoobservar-se é, por princípio, vigiar-se para voluntariamente reprimir algo de seu próprio comportamento, palavras, ações e escritos. É rejeitar, conscientemente, alguma motivação ou desejo. É assumir como parâmetro a verdade de outra pessoa ou grupo de pessoas, aplicando-as a si próprio, independentemente de sua vontade original. É algo aprendido e adquirido, não inato ao homem, normalmente resultado de condicionamento social, repressão, crítica ou outra forma de coerção aplicada sobre o indivíduo. A consciência moral, por sua vez, nada mais é do que a capacidade do homem de exercer controle e crítica sobre seus próprios atos e palavras, autovigiando-se e dando origem a uma operação psíquica

que inibe conscientemente um afeto, ideia ou atitude considerado inadequado ou indesejável. É essa consciência moral que nos permite viver em grupos heterogêneos e acatar as regras da sociedade em que vivemos, além de inibir nossos impulsos mais primitivos.

Na literatura, essa consciência – atrelada ao medo – pode levar um autor a vigiar seus escritos na busca de ou burlar a vigilância do censor, ou retirar de sua obra aquilo que – ele imagina – possa servir de motivação para retaliações, autocensurando seu trabalho. No primeiro caso, o escritor lança mão de expressões e imagens cada vez mais herméticas, incompreensíveis para terceiros, tornando sua obra inócua por violar o princípio básico da comunicação, ou seja, impedindo que se complete o triângulo obra-leitor-significação. No segundo, transforma seu trabalho em algo apolítico e sem uso para movimentos de resistência, pois suas significações não desafiam verdades impostas ou situações desumanas, tornando-se inúteis enquanto instrumentos de luta em um regime de exceção. A situação histórica e social vivenciada envolve o escritor e seu trabalho em uma espécie de sombra, com contornos definidos não por ele, mas por aqueles que o vigiam e acabam definindo os padrões da produção e do consumo cultural do indivíduo e de toda uma coletividade.

Por essas características, a autocensura é, segundo Coetzee (1996), o pior acontecimento na vida de um escritor. Uma vez invadida, a mente do artista assume a função do censor, levando a uma das mais insidiosas formas de censura, aquela exercida pelo próprio escritor sobre sua obra, transformando espíritos desafiadores em pensadores automutilados. A autocensura, dessa forma, tira de cena o leitor ideal imaginado pelo escritor – seu público-alvo – e o substitui pelo leitor rígido e moralista – o censor –, cuja presença sub-reptícia na mente do autor tira dele a coragem para escrever sobre temas irritantes ao censor.

Coetzee (1996) afirma que a censura pode ocorrer quando um Estado fica paranoico e vê ameaças e "**códigos**" escondidos em todas as representações de si mesmo, cujo objetivo seria tramar sua destruição. A difusão dessa paranoia pela população é uma forma de controle

exercida, especialmente, por regimes ditatoriais, como foi o de Stalin, na União Soviética, quando todas as pessoas eram convidadas a espionarem umas às outras, a desconfiarem umas das outras, fragmentando o país em milhões de indivíduos vivendo em ilhas individuais de suspeita mútua. Autocensurar-se, para Coetzee, significa entrar nessa paranoia do poder, internalizando as leis e o olhar do censor, inclusive e especialmente sobre seus próprios escritos. Um dos casos analisados por ele é o do escritor cubano Reinaldo Arenas, que viveu em uma atmosfera de incessante ameaça oficial, cujo resultado foi um país "[...] não só de pessoas reprimidas, mas também autorrepressoras, não apenas vigiadas, mas vigiadas por si mesmas [...]" (1996, p. 35).

Coetzee afirma que, quando ações, escritos e até mesmo certos pensamentos se tornam clandestinos, significa que a paranoia do Estado está a meio caminho de ser reproduzida na psique do sujeito. Quando isso acontece, a supervisão da censura pode tranquilamente minguar, pois a sua função já foi privatizada e está a cargo do próprio sujeito observado. Assim, o tirano e seu guarda-costas, o censor, não são os únicos a entrarem em paranoia. Como a ideia do "pan-óptico" exposta por Foucault em *Vigiar e Punir,* o sentir-se e saber-se vigiado exclui a necessidade da vigilância permanente, pois esta se dá pelo próprio observado.

O escritor grego George Mangakis (Coetzee, 1996) foi igualmente influenciado quando sofreu a experiência de escrever na prisão, sob os olhos de seus guardas. Todos os dias, os guardas vasculhavam sua cela e levavam seus escritos, devolvendo aqueles que as autoridades da prisão – seus censores – consideravam permissíveis. Mangakis passou a sentir aversão por seus textos, pois percebeu que a censura estava destruindo quem ele era: "[...] o sistema é um instrumento diabólico para a aniquilação de sua própria alma. Eles querem que você veja seus pensamentos através dos olhos deles e os controle você mesmo, a partir do

ponto de vista deles[1] [...]" (MANGAKIS *apud* COETZEE, 1996, p. 30 – tradução nossa). Ao forçar o escritor a enxergar seus escritos através dos olhos do censor, a censura o obriga a adotar uma escrita contaminada pelo pensamento deste outro com poderes para definir as regras do que é permitido.

Um outro caso analisado por Coetzee em *Giving Offense: Essays on the censorship* (1996) é o do escritor sérvio Danilo Kis, nascido na antiga Iugoslávia, que diz:

> A batalha contra a autocensura é anônima, solitária e sem testemunhas, e faz seu objeto [o sujeito] sentir-se humilhado e envergonhado por colaborar. Significa ler seu próprio texto com os olhos de outra pessoa, a situação em que você se torna seu próprio juiz, mais severo e com mais suspeitas do que qualquer outra pessoa.
> O autonomeado censor é o alter-ego do escritor, um alter-ego que se inclina sobre seus ombros e mete o nariz em seu texto [...] é impossível ganhar desse censor, pois ele, como Deus – sabe e vê tudo, ele vem de sua própria mente, seus próprios medos, seus próprios pesadelos. (Kis, apud Coetzee, 1996:30 – tradução nossa).

De acordo com Coetzee (1996), há nas palavras utilizadas pelos escritores vitimados pela censura, especialmente os três mencionados anteriormente, um exagero linguístico que mais se aproxima de uma patologia. O autor afirma, em relação aos casos específicos dos exemplos dados, que o excesso na linguagem demonstra não uma forma figurativa de se expressar, mas que a paranoia está ali dentro, em suas palavras, em seus pensamentos. A invasão se deu de maneira íntima e profunda, atingindo o próprio estilo de ser e escrever do autor, causando uma doença da qual podem jamais se curar. Ao utilizar esta metáfora para mostrar como a censura é internalizada, comparando-a a uma patologia, ou seja, algo que não pertence ao escritor, mas foi adquirido em ambiente externo a ele, Coetzee parece inocentá-los totalmente por assumir em si mesmos, e para si mesmos, o papel de censor. Não há indicação alguma de que Coetzee considere a autocensura como uma fraqueza de caráter, mas

---

[1] [...] *The system is a diabolical device for annihilating your own soul. They want to make you see your thoughts through their eyes and control them yourself, from their point of view*. (COETZEE, 1996, p. 30)

a infecção por algo cuja presença e disseminação independem da vontade do escritor. Não importa o quanto ele possa lutar contra, fatalmente será dominado por essa condição patológica.

Em *Giving Offense: Essays on the censorship* (1996), Coetzee afirma que nem mesmo ele, enquanto escritor, escapou da contaminação trazida pela censura, detectando em sua própria linguagem a mesma patologia presente nos demais escritores. Em 30 de setembro de 1975, no entanto, em carta enviada a Peter Randal, editor da *Ravan Press*, sobre o andamento de seu segundo livro, *In the Heart of the Country*, Coetzee confessa: "Eu me vigio com cuidado para ver se percebo o notório olhar do censor por sobre meus ombros, descrito por várias pessoas, mas ainda não o tenho percebido"[2].

Essa autorreflexão sobre a percepção ou não de um censor em si mesmo, ou do impacto de se escrever sob as leis rígidas do *apartheid*, demonstrou claramente a presença do censor em sua mente durante todo o processo de escrita de *In the Heart of the Country*. Mesmo assumindo que a escrita se manteve não contaminada, como Coetzee parecia acreditar em 1975, a carta mostra que, o tempo todo, o autor estava consciente de escrever em uma sociedade onde o censor tinha total poder sobre sua obra. É o ponto de vista do censurado buscando escapar do olhar do censor. Nesse momento, Coetzee não está preocupado em lutar contra ou definir as origens do poder, mas em escapar dos resultados nefastos que poderia trazer a sua obra. Sua preocupação, segundo Herman Wittemberg (2008) expõe o risco de acontecer uma conciliação entre esses dois rivais, censor e escritor, onde eles se tornem cada vez menos distintos um do outro.

Tendo vivido no auge da censura na África do Sul e visto suas consequências não só na carreira de outros colegas escritores, mas na totalidade dos discursos públicos, Coetzee mais tarde assumiu sentir dentro de si alguns dos efeitos mais secretos e vergonhosos do

---

[2] "*I watch myself carefully to see whether I notice this notorious sense of the-censor-at-my-elbow that people write about, but I haven't it yet.*" (carta a Peter Randal, de 30 de setembro, 1975)

escrever sob censura, mesmo quando seus escritos não passavam pelo escrutínio dos censores. Ao escrever, ler e reler seus próprios textos, ele tinha a certeza de que aquilo que infectou Arenas, Mangakis e Kis, real ou não, o havia infectado também.

A metáfora da patologia torna-se mais interessante se a pensarmos em relação ao texto de Coetzee "O Problema do Mal" (2003), no qual o autor afirma crer que o mal vive escondido dentro de cada um de nós. Há, no entanto, mais elementos na mente de um escritor. Segundo sua análise em *Giving Offense: Essays on the censorship* (1996), não só o mal, mas toda uma gama de feras, vive alojada na mente do escritor. O "*self*", como o entendemos atualmente, não seria uma unidade, como se pensava ser no racionalismo clássico, mas múltiplo, como se fosse um zoológico onde uma multiplicidade de bestas tem residência, sobre os quais a racionalidade do guardador desse zoológico exercita um controle limitado.

Coetzee nomeia algumas dessas feras – figura da mãe, figura do pai, memórias e fragmentos de memória em formas transmutadas – cujos elos de ligação são os sentimentos. Ele cita o conceito de Freud sobre o artista como sendo alguém que consegue entrar no alojamento das feras com algum grau de autoconfiança e sair mais ou menos incólume. A criatividade, então, envolveria a capacidade de manejar e explorar partes primitivas do *self*. Esse movimento, segundo Coetzee delicado e perigoso, seria a própria definição da privacidade, ou de como o eu é consigo mesmo. Administrar os "eus interiores" e torná-los produtivos é, de acordo com Coetzee, um trabalho complexo de negociação, de satisfazer e agradar, de desafiar e extorquir, de acalentar e alimentar, e algumas vezes até matar as partes de si mesmo. Escrever, afirma ele, não é só trazer para fora do zoológico suas feras e bestas, mas também (re)colocar novos elementos lá dentro. Para ele, o censor atua como a figura paródica do pai irritado, que acaba destruindo o equilíbrio cuidadosamente construído pelo artista – de tal maneira que torna difícil o reparo. Atuaria, então, como um leitor intruso, que força sua entrada na intimidade das negociações levadas a cabo consigo mesmo pelo escritor,

expulsando a figura do leitor amado e cortejado – a quem Coetzee nomeia "*the beloved*" – e lendo suas palavras em tom desaprovador e com voz de censura.

Coetzee afirma estarem ambos – autor e censor – em esferas irreconciliáveis. De um lado, há o escritor, nascido naquele Estado como qualquer cidadão; do outro, um Estado que se impõe sobre uma comunidade a partir de onde, e em nome de quem, o autor escreve. A contaminação patológica, poderíamos deduzir a partir da colocação de Coetzee, seria algo como fornecer ao censor o controle sobre as negociações entre consciência e *self*, afetando as escolhas do escritor sobre quais bestas seriam trazidas para fora do zoológico e quais seriam lá colocadas. Nessa composição da ideia do alcance do censor, haveria interferência direta na própria criatividade do artista, deformando a obra antes mesmo de seu nascimento.

No entanto, deixar-se contaminar pode não significar, necessariamente, dar ao censor a chave para seu zoológico particular, permitindo interferências na intermediação entre autor e *self*, mas ceder à presença de um intermediário entre a sua mente criativa e aquilo por ela expressado – ou seja, o censor atuaria não na negociação do autor com seu próprio eu, mas entre sua produção e a sociedade de onde o escritor fala. O mundo particular do escritor pode ser protegido e não é, a princípio, o real objeto de interesse do censor. Para ele, basta alcançar ou o silêncio, ou a cooptação, ainda que falsa. *A priori*, não haveria a necessidade de destruir o universo particular do artista, mas controlar as manifestações deste. Assim, a temida figura do censor poderia ter seu acesso controlado – interferiria na produção, na expressão desse universo, mas não em suas memórias e vivências particulares – embora, talvez, seja mais fácil dizer do que fazer, se tomarmos por base os relatos citados.

Coetzee, no entanto, é um ser contraditório. Em uma carta escrita a Peter Randal datada de 26 de março de 1976, ele informa ao editor ter se inscrito para uma vaga de censor[3] e ter sido recusado. Esse é o mesmo documento em que Coetzee informa Randal do

[3] "*I have applied to become a one-day-a-week censor and have been rejected.*" (carta a Peter Randal, de 27 de março de 1976)

andamento de seu segundo romance e no qual pergunta qual seria a posição da empresa caso seu livro fosse banido. O fato, narrado no estilo bastante característico do autor, com poucas palavras e sem comentários adicionais, poderia passar despercebido, mas carrega em si várias contradições, especialmente se pensarmos as posições do autor sobre a censura e a figura do censor desenvolvida por ele posteriormente.

Em entrevista concedida ao seu biógrafo, professor JC Kannemeyer, em 19 de março de 2009, Coetzee comentou o episódio, justificando seu gesto. Segundo o autor, naquele ano, o Ministro do Interior, Dr. Connie Mulder, responsável pelo controle de publicações, enviou uma notificação à *University of Cape Town*, solicitando candidatos para trabalharem junto ao corpo diretor dos comitês da censura, desde que devidamente qualificados. Segundo esse comunicado, a intenção era facilitar e amenizar a censura. Coetzee afirmou que nem ele nem seus colegas da universidade deixaram-se enganar. Sabiam que o "devidamente qualificado" poderia ser traduzido como "compartilhando a visão de mundo do governo". O autor afirmou ao biógrafo estar testando o sistema, pois sabia que, sendo um falante do afrikaans e de mais três línguas europeias, seria um candidato altamente qualificado. No entanto, foi recusado, tendo recebido uma carta do Ministério na qual o órgão afirmava haver recebido tantas solicitações que se viram obrigados a declinar algumas (KANNEMEYER, 20012, p. 271-272).

Apesar de pensar o censor como alguém abjeto – o bufão que pensa ser rei – e um leitor-intruso dos escritos alheios, Coetzee afirma haver se perguntado na época como deveria agir um escritor frente à censura. Deveriam os escritores optar pela linha dura e manter-se distanciados de quaisquer pessoas ligadas ao sistema ou deveriam tentar mudar o sistema por dentro? A ideia expressada – de atuar como censor visando a quebrar o sistema por dentro, trazendo técnica às análises dos romances, conseguindo, dessa maneira, liberar obras que, de outra forma, seriam proibidas – pôde ser testada anos mais tarde, em 1982, quando o

Professor A. Coetzee, então diretor do controle de publicações, solicitou a Coetzee a leitura e um relatório com seu parecer sobre a obra *Cities of the Red Night*, de William Burroughs, sugerindo o banimento ou a liberação do romance. Em seu relatório, Coetzee analisa o livro, destacando as partes consideradas obscenas, como era costume entre os censores, mas o tom irônico de seu texto é inegável. No documento, ele satiriza os pareceres emitidos pelos censores nas décadas anteriores, inclusive a falta de conhecimento técnico de muitos deles, afirmando ser incapaz de resumir o conteúdo do romance, pois ele é narrado em uma forma moderna e *avant-garde*, não obedecendo a uma ordem linear de eventos (KANNEMEYER, 2012). Após enfaticamente considerar o livro *not-undesirable*, ele informa não ter preenchido o formulário relativo ao pagamento pelo trabalho por considerar o controle de publicações algo não desejável e – por não querer fazer parte dele – preferia não receber valor algum pela análise da obra.

Muitos anos depois, em 1996, preocupado em compreender não os mecanismos da censura, mas como os escritores responderam a ela, em *Giving Offense: Essays on the censorship*, Coetzee analisa, em doze ensaios, situações específicas de produção literária em Estados censores e também os pensamentos que deram origem ao *apartheid*. Dentre outros, escrutina os casos do escritor russo Osip Mandelstam e de Breyten Breytenbach, da África do Sul, o primeiro obrigado a escrever uma ode em homenagem a Stalin e o segundo, a escrever seus poemas na prisão, sob o olhar dos guardas da penitenciária. Mandelstam talvez possa nos ajudar a compreender melhor como um escritor pode proteger seu mundo interior. Após declamar para grupos de amigos um poema sobre Stalin, Mandelstam foi preso, interrogado, encarcerado e exilado para a cidade de Voronezh. Isolado, doente e sem conseguir trabalho, Mandelstam aceitou compor uma ode para Stalin, o que não o livrou de ser novamente preso e morrer, em 1938, exilado na Sibéria. Segundo Coetzee, a ordem para a composição da ode tinha por finalidade quebrar o espírito e o orgulho do escritor, tornando-o submisso ao grande

homem que Stalin se imaginava ser. Em carta escrita em 1937, Mandelstam afirma: "Tudo foi tirado de mim, meu direito à vida, ao trabalho e aos cuidados médicos. Fui colocado na posição de um cachorro [...], sou uma sombra. Eu não existo. Eu só tenho o direito de morrer. Minha esposa e eu estamos sendo levados ao suicídio." (MANDELSTAM *apud* COETZEE, 1996, p. 250 – tradução nossa[4]). Contundente, esse depoimento esclarece o estado de alma do poeta e como seu espírito estava alquebrado pelas dificuldades enfrentadas por opor-se a Stalin. Foi esse Mandelstam, deprimido e sofrido, o compositor da ode[5].

A autoria dessa ode jamais foi questionada, mas muito se falou sobre a sinceridade do autor ou sobre o estado de espírito deste ao escrevê-la, ao trair suas crenças e suas posições políticas. Teria o poeta se rendido a Stalin também em espírito, entregando a chave de seu zoológico particular ao censor? Nadezhda Mandelstam, esposa do poeta, defende o marido dizendo que a ode foi um trabalho escrito sob coerção, a voz de alguém levado à loucura. A decisão do autor de ceder, compor a ode e, com isso, garantir sua sobrevivência fez com que seus defensores buscassem razões fora da razão para justificar o poema. Coetzee, ao contrário, aponta para as forças atuando nesse caso: de um lado, uma censura estatal impedindo a publicação de obras não aprovadas previamente e, de outro, um aparato de segurança que tornava qualquer literatura de oposição perigosa. Não há, segundo Coetzee, sinais de zombaria ou traços de insinceridade no poema. Tampouco há sinais de loucura. Para Coetzee, o leitor deve olhar não para a representação de *Stalin*, mas para a *representação* de Stalin (grifos do autor), ou seja, para a representação do projeto de representar. (COETZEE, 1996, p. 107)

A análise de Coetzee conclui que Mandelstam se entregou à composição com sinceridade, tendo, inclusive, lido o trabalho em público diversas vezes, da mesma maneira

---

[4] "*Everything [has been] taken away from me: my right to life, to work, and to [medical] treatment. I [have been] put in the position of a dog [...] I am a shadow, I do not exist. I have only the right to die. My wife and I are being driven to suicide.*" (MANDELSTAM *apud* COETZEE ,1996, p. 250)

[5] A tradução para o inglês pode ser encontrada em *Osip Mandelstam, Complete Poetry* (1973).

como havia lido o primeiro poema, contra Stalin. O que o salvou, conclui Coetzee, não foi, como afirma sua esposa, um ato de loucura, mas conseguir manter-se fora de si mesmo, escrever um trabalho no qual sua alma não habitaria. Por isso, Coetzee (1996) afirma, seria um erro considerar a ode um insulto camuflado de tributo, contendo ironia invisível ao seu objeto, ou ainda um produto da loucura do poeta. Ela é sincera, traz mesmo arroubos inflamados, mas é o produto da alienação de si mesmo. A voz do poeta, diz ele, não está presente. Esse talvez tenha sido, ainda segundo Coetzee, o pior castigo imposto a um poeta nos anais da censura. Fazê-lo abrir mão de si para compor uma obra com valor literário e estético inegáveis. Para Coetzee, Mandelstam foi fiel a um único deus: a linguagem. Uma vez forçado a escrever a ode, Mandelstam decidiu investigar os modos possíveis de louvação e adulação sem, contudo, habitar o poema.

Essa análise de Coetzee nos remete à cena de seu romance *Disgrace*, em que a personagem Melanie é forçada a ter relações com o protagonista, David Lurie. O narrador conta como ela decide morrer em si mesma, como um coelho preso nas mandíbulas de um lobo, de tal maneira que o que lhe acontecia parecia vir de longe (COETZEE, 1999, p. 25). Coetzee parece ter se utilizado dessa percepção de distanciamento do espírito para suportar algo infligido ao corpo e à mente em sua própria personagem, pois a semelhança do estado de espírito de Mandelstam e Melanie – ela inclusive colabora com o agressor, levando muitos leitores a considerarem-na promíscua – é extraordinária. Segundo Coetzee, a relação de Mandelstam com a censura nos leva para além da figura do escritor-herói e do censor-tirano, revelando a batalha contra a escuridão do escritor que, para manter-se fiel à sua arte, luta contra seu próprio eu. Assim, a única saída encontrada por ele foi exilar-se de si mesmo, usando uma técnica sem alma, versos perfeitos, porém destituídos do verdadeiro eu do autor.

Apesar das peculiaridades vivenciadas por cada escritor estudado, a imagem do censor construída por Coetzee em *Giving Offense: Essays on the censorship*, como um monstro

patriarcal ou um burocrata, foi, ele mesmo reconhece, nem única nem nova, mas resultado da exposição constante à possibilidade de punição. Para ele, a figura do censor acabava por dominar a mente do censurado, mesmo quando já não estava mais ali.

Nadine Gordimer, no entanto, em *The Essential Gesture,* afirma categoricamente que nem a censura nem a autocensura significam a destruição da criatividade, mas somente um "congelamento" dela (GORDIMER, 1988, p. 105). Para ela, tudo o que um autor pode fazer é escrever a verdade como ele a vê, seja ela fruto de uma visão particular de um evento ou a descrição de acontecimentos vivenciados em seu dia a dia. A autora reconhece que a censura e o banimento de uma obra são fatos horríveis vivenciados por muitos autores que, a despeito deles, escreveram grandes obras. Thomas Mann, diz ela, sobreviveu a dez anos de exílio para escrever *Doctor Faustus*; Pasternak, após dez anos de silêncio, apareceu com *Doctor Zhivago*, Solzhenitsyn ressurgiu – com seu terrível mundo interior intacto – em *The Gulag Archipelago*.

Para Gordimer, a pior autocensura não é a da mente, mas a forçada por questões ideológicas, como a sofrida pelos autores negros sul-africanos obrigados a abrirem mão de suas visões e interpretações pessoais do mundo e da situação em que viviam para produzirem dentro de uma moldura política que lhes impunha não apenas escrever sobre nenhum outro tema senão o *apartheid* e a luta pela libertação, sempre de acordo com o gosto dos movimentos negros. Da mesma maneira, a linguagem deveria ser acessível para seus companheiros vivendo nos *homelands* e *townships,* retirando de cena quaisquer elaborações mais filosóficas ou moderadas. As palavras de ordem, ditadas pelos grupos organizados que faziam oposição ao sistema, eram o limite autorizado para sua criatividade e produção artística, não admitindo, por exemplo, a representação de brancos benevolentes e amigos, tampouco a de negros violentos e vingativos. Os escritores negros, segundo a autora, eram

obrigados a abrir mão de suas integridades para conformarem-se ao que se esperava que escrevessem, censurando seus próprios atos criativos.

Ao mesmo tempo, e embora pareça contraditório, Gordimer foi uma das mais poderosas vozes erguidas contra Coetzee, justamente acusando-o de não aderir à luta anti*apartheid*. Em seu ensaio *A Writer's Freedom* (1988, p. 107), ela advoga a favor da liberdade de expressão dos autores negros e sua liberdade de dizer a verdade como eles a veem, e não seguindo jargões ou palavras de ordem – sem serem acusados de traição por seus pares. Curiosamente, ao escrever uma crítica sobre *Life & Times of Michael K* para o *The New York Reviews of Books*, em 2 de fevereiro de 1984[6], Gordimer critica Coetzee, afirmando que o autor deseja manter-se distante dos eventos diários ocorridos na África do Sul, bem como de suas trágicas consequências, sob os quais, diz ela, estão todos – inclusive Coetzee – enterrados até o pescoço. Coetzee só é capaz de lidar com os horrores do *apartheid* e do colonialismo se estiverem projetados em outros tempos e lugares, critica Gordimer, na mesma resenha, ao mencionar *Waiting for the Barbarians*. Sobre *Life & Times of Michael K*, Gordimer reconhece a maestria da escrita, mas critica a passividade dos personagens, vítimas da História e não seus agentes. O fato de haver por todo o texto críticas políticas implícitas – implícitas demais para o seu paladar, afirma ela, – não altera o fato de que aos personagens falta agência. Nesse romance, ninguém, diz ela, tem qualquer noção do que seja agir de forma a determinar o curso [da História], ninguém mostra acreditar qual deveria ser este curso[7].

Anos mais tarde, ao escrever o prefácio para o livro *Critical Perpectives on JM Coetzee* (1996), organizado por Graham Huggan, Gordimer afirmou que *Life & Times of Michael K* é a vida e o tempo de milhões de negros sul-africanos. Michael K foi um deles e

---

[6] Disponível para leitura em: http://www.nybooks.com/articles/archives/1984/feb/02/the-idea-of-gardening/?pagination=false.

[7] "*No one in this novel has any sense of taking part in determining that course; no one is shown to believe he knows what that course should be. The sense is of the ultimate malaise: of destruction. Not even the oppressor really believes in what he is doing, anymore, let alone the revolutionary.*" (*The New York Reviews of Books*, de 2 de fevereiro de 1984)

todos eles, afirmou. Esse texto, no entanto, não é um elogio a Coetzee, mas é acima de tudo uma reflexão sobre o papel da crítica literária sem, contudo, deixar de trazer à baila questões que a incomodam e as quais criticou ao longo de sua vida. Sem tomar partido aparente, Gordimer afirma ser uma questão da crítica o fato de Coetzee ter – ou não – se distanciado da África do Sul. Cabe à crítica, segundo ela, decidir se a ficção construída por ele, ao evitar os temas fortes do *apartheid* com metáforas elegantes, tornou-se ou não parte do discurso colonial. Segundo nosso entendimento, Gordimer aproveitou-se da oportunidade para cobrar da crítica uma posição mais engajada e menos elogiosa em relação ao trabalho desenvolvido pelo autor, de quem demandava uma literatura mais ideologicamente comprometida com os problemas do país.

Embora Gordimer pareça contraditória ao criticar a posição político-literária de Coetzee enquanto defende o direito de expressar-se livremente do escritor negro sul-africano, se analisarmos de perto o discurso de ambos, perceberemos que permanecem fiéis às suas ideias do que seja o papel ou a função do escritor – no caso de Coetzee, a falta de um papel/função. Ambos remetem a situações bastante distintas. Enquanto Coetzee defende o direito de qualquer escritor de ficção à literatura-texto-ficção, a autora defende a necessidade de literatura-História-testemunho como a única escrita possível dentro de um regime como o *apartheid*. Para Gordimer, nenhuma outra escrita deveria ser possível em um momento como aquele em que viviam. Sua crítica a Coetzee, portanto, acontece a partir do que ela considera como o ponto de partida de qualquer literatura, o único papel aceitável para um escritor, um único caminho possível – do qual Coetzee, de acordo com Gordimer, desviou. Permeando a segunda situação, há um debate político e estético em que ela defende a liberdade dos escritores engajados – os únicos respeitados por ela – de representarem a realidade que os cerca da maneira como preferirem.

Dessa maneira, Coetzee vê como pior inimigo do escritor o cerceamento de sua liberdade criativa trazido pela consciência do olhar do censor, enquanto para Gordimer o inimigo é aquele escritor que não contribui para a causa, negando-se a encarar de frente a realidade em que vive. No caso dos escritores negros, os inimigos são seus colegas de luta e resistência mais radicais, ao demandarem de todos os artistas uma escrita contaminada por palavras de ordem e denúncia, sem deixar espaço para que o autor negro represente sua realidade como julgar melhor. O aliciamento ideológico é ruim, porém, pensa Gordimer. É menos reprovável do que a alienação ideológica, na qual o autor se nega à única literatura verdadeira e possível em um país onde uma parcela da população era diariamente massacrada. O embate entre os dois, um defendendo a narrativa ficcional enquanto história e o outro enquanto História, tratando ambas como opções excludentes em si mesmas, deixa de lado o debate sobre a escrita enquanto resposta a um silenciamento imposto sempre de fora para dentro, em que a autocensura acontece ora por um motivo, ora por outro.

Para Gordimer, o não engajamento explícito de Coetzee não joga luz à causa, tampouco esclarece ou incita seus leitores a mudanças. Para Coetzee, o papel do autor enquanto voz de uma sociedade está atrelado a uma visão romântica, em vários momentos satirizada por ele, do escritor como um guerreiro, guardião da verdade e da justiça, alguém dotado de um dom cujo objetivo é torná-lo porta-voz da sociedade, que fala em nome dos oprimidos. Essa discussão retira das sombras a atuação e o pensamento de duas ideologias que se veem independentes uma da outra, mas sincronicamente vigentes na África do Sul do *apartheid*, tendo, de um lado, os autores engajados, cujas obras estavam fortemente vinculadas à luta política anti*apartheid*; e de outro, os demais escritores brancos e negros cujos romances queriam ser apenas contação de história, ou, como Coetzee colocou ao falar da representação da tortura na África do Sul, autores cujo desejo maior era não entrar no dilema proposto pela Estado, era ou ignorar as obscenidades cometidas por ele, ou produzir

representações delas – estabelecendo sua própria autoridade, imaginando a tortura e a morte em seus próprios termos (COETZEE, 1992, p. 364).

A discussão de ambos engloba um outro aspecto – tratado indiretamente – em relação à responsabilidade sobre o dito. Muito embora a ideia de censurar seja, por princípio, abjeta a todos e o exercício de qualquer controle sobre o direito de expressão gere repúdio na maioria das pessoas, houve um juiz nos Estados Unidos cuja sentença dizia: "Liberdade de expressão não inclui a liberdade de gritar 'FOGO!!' em um teatro lotado[8]" (STAVANS, 2008, p. 128 – tradução nossa). A sentença desse juiz, Oliver Wendell Holmes, traça uma linha direta entre enunciado e responsabilidade do autor, trazendo à luz uma questão de que a literatura – e a crítica – parece preferir passar ao largo. O juiz julgou o autor responsável pelo proferido, limitando a liberdade de expressão ao respeito pela segurança e pela integridade do outro. Não se trata aqui de incensar a censura, mas de questionarmos a relação entre literatura, ética, política e moral, respeitando o direito à contrariedade e à oposição ao representado, sem que a crítica seja silenciada sob o argumento de que ela coloca em risco a liberdade de expressão ou leva, forçosamente, à censura.

O direito ou não de representar certos eventos já foi tema de vários artigos de JM Coetzee, sem que ele tenha – como é característico em sua obra – oferecido uma resposta ou um caminho seguro tanto para o escritor quanto para o leitor. Em "O Problema do Mal" (COETZEE, 2003), o autor aborda essa temática sob um ponto de vista filosófico, debatendo sobre temas cujos conteúdos não deveriam jamais ter sido escritos. Nesse artigo, Coetzee retrata a personagem considerada como seu alter-ego, Elizabeth Costello, perturbada pela leitura do romance *The Very Rich Hours of Count von Stauffenberg* (1980), de Paul West. A personagem está confusa e transtornada pela descrição de cenas que, segundo ela, não deveriam jamais ser trazidas à luz, pois tornam o discurso literário obsceno. Segundo

[8] "*Freedom of speech does not include the liberty to shout 'FIRE!' in a crowded theater.*"

Costello, certos eventos do universo do humano não deveriam jamais acontecer e, caso ocorram, não deveriam ser narrados, mas escondidos para sempre nas entranhas da terra.

A personagem vive o conflito interno em que se debate, de um lado, a pertinência de se retratar literariamente a violência degradante, situação em que o ser humano é esvaziado de sua humanidade e, de outro, o papel da literatura enquanto memória da humanidade. Seu temor é de que, ao representar o mal, o autor possa, ainda que involuntariamente, torná-lo atraente, fazendo mais mal do que bem à humanidade. Ao adentrar o universo do mal, argumenta, o escritor coloca em risco não só sua alma, mas também a do leitor. Contraditoriamente, ela reflete sobre a literatura que, ao representar os eventos que envergonham o homem, impede que estes caiam no esquecimento.

Em outro artigo, "*Into The Dark Chamber: The novelist and South Africa*" (COETZEE, 1992), Coetzee reflete sobre o fazer literário dos autores sul-africanos cujas obras têm como tema recorrente a representação da tortura ocorrida nas celas das prisões sul-africanas, afirmando que os artistas não têm outra alternativa a não ser representá-la. Por essa época, Coetzee já havia publicado *Age of Iron*, primeiro romance a abordar diretamente a África do Sul e o *apartheid* – em um momento em que a censura já havia liberado a maioria dos romances escritos por autores brancos. Adotando um posicionamento mais político e sensível à causa da dor infringida aos negros, já como escritor consagrado, Coetzee se permite um posicionamento mais abertamente crítico em relação ao *apartheid*. No artigo citado, o autor afirma que somente quando o olhar do escritor não estiver limitado a escolher entre um golpe desferido ou um olho arrancado, o romance poderá, uma vez mais, fazer uso dos temas do cotidiano (COETZEE, 1992, p. 369). Embora a declaração possa ser entendida como uma crítica à necessidade de escrever sobre as injustiças e a tortura na África do Sul, não se pode negar haver nessa afirmação o reconhecimento, pelo autor, do poder da realidade sul-africana na vida dos escritores do país – enquanto sua própria escrita foi considerada indireta e evasiva

em relação aos eventos ocorridos até quase o fim da hegemonia branca e inócua para a luta contra o *apartheid*.

Anos mais tarde, já na era do pós-*apartheid*, durante uma entrevista ocorrida em Johannesburg, em 2006[9], Nadine Gordimer foi questionada sobre a representação do estupro da personagem Lucy, de *Disgrace*, romance publicado em 2003 por Coetzee. Contrariando suas observações anteriores, em que dizia que o autor deve representar o mundo tal como o vê, Gordimer criticou duramente a representação, lamentando a posição do autor, dizendo sentir muito que seja essa a única verdade apreendida por ele na África do Sul pós-*apartheid*. (GORDIMER *apud* DONADIO, 2007). A crítica de Gordimer encontrou apoio em muitos segmentos da sociedade sul-africana, que entenderam *Disgrace* como uma ofensa ao povo negro e à nova sociedade que se consolidava. A visão negativa não só dos negros, mas da organização social que se seguiu à democracia, afirmaram seus detratores, espalhou-se mundo afora, endossada pela concessão do prêmio Nobel a Coetzee, em 2003. Apenas para citar algumas das muitas vozes que se uniram às críticas de Nadine Gordimer, mencionaremos Chris van Wyk[10], escritor e crítico, autor de *Shirley, Goodness and Mercy* (1999); Lucy Graham (2001)[11]; e Michael Marais (2001)[12].

Em abril de 2000, o CNA, partido no poder desde 1994, já na era pós-*apartheid*, condenou o romance e declarou à Comissão de Direitos Humanos formada na África do Sul que esse primeiro romance de JM Coetzee publicado após o fim do *apartheid* e

---

[9] Donadio, R. "*Out of South Africa*". Disponível no endereço: http://www.nytimes.com/2007/12/16/books/review/Donadio-t.html?scp=3&sq=donadio. Acessado em 12 de dezembro de 2007.

[10] Chris van Wyk afirmou que *Disgrace* "*was a racist book, [...] The white characters are fleshed out, the black evildoers are not*." (WYK *apud* DONADIO, 2007)

[11] Lucy Graham afirma que "*Coetzee's recent fiction presents a vision of the world in the absence of grace*". (GRAHAM, "'Yes, I am Giving up': Sacrificial responsibility and likeness with dogs in JM Coetzee's recent fiction." Symposium on *Disgrace*, 2001)

[12] Michale Marais, em seu artigo "*Very Morbid Phenomena: 'Liberal funk', the 'Lucy-syndrome' and JM Coetzee's Disgrace*" (2001), comenta a crítica jornalística do país, que considerou *Disgrace* "*as representative of a sub-genre of the South African novel that records liberal fear at the marginalization of whites in the post-apartheid period*"; e "*as a exemplifying whites acceptance of their peripherality in the 'new' South Africa*". Para Marais, *Disgrace* "*reduce heterogeneous political, social and literary position to the simplistic oppositions of race politics.*" (Symposium on *Disgrace*, 2001).

explicitamente contextualizado no país sugere aos brancos que estes deveriam abandonar a África do Sul"[13]. O porta-voz do governo sul-africano, Smuts Ngonyama, condenou o livro, chamando-o de racista[14], e sugeriu seu banimento das escolas e universidades do país. Posteriormente, foi obrigado a congratular o autor pelo prêmio Nobel recebido em 2003, sem, contudo, abrir mão das críticas feitas anteriormente ao livro. Ngonyama afirmou que o governo mantinha sua crítica, embora apreciasse a conquista do autor[15]".

Esse episódio apenas nos mostra a mobilidade e a mutabilidade das fronteiras entre o permitido e o proibido, e como elas dependem de uma ideologia que sustente as posições de quem censura. Os autores deveriam, segundo o posicionamento do novo governo sul-africano, autocensurar suas obras, respeitando os limites entre o direito de se expressar e o da outra parte, de ofender-se. Isso levanta questões importantes e de difíceis respostas, como a delimitação exata das fronteiras que separam o direito do escritor de representar e o do representado de se ofender ou retaliar essa representação, pois embora ambos compartilhem do mesmo momento histórico, possuem diferentes visões a respeito da mesma questão, assim como vivências distintas do mesmo.

Sabe-se que, em sociedades repressoras, escrever sobre a violência que cerca o autor e seus conflitos internos pode ser a única arma do artista para enfrentar seus fantasmas, divulgar suas crenças ou dar voz a um "outro" a quem se julga apto a falar por. Ao fazê-lo, no entanto, esse autor corre o risco de ver suas crenças e a representação que faz delas ofenderem ou causarem dano a segmentos da sociedade que, para protegerem-se e ao seu modo de vida, apoiarão a censura como um meio válido de calar esse discurso para eles perturbador. O sofrimento do outro e a indignação trazida pelo conhecimento desse sofrimento podem levar o

---

[13] Iafrica.com. DA, *ANC clash over Coetzee's Nobel prize*. Johannesburg Posted Fri, 03 Oct 2003. Disponível em: http://iafrica.com/news/sa/275456.htm. Acessado em 07/04/ 2006.

[14] Rory Carroll in Johannesburg. The Guardian. Friday October 3, 2003. Disponível em: http://books.guardian.co.uk/nobelprize/story/0,,1286602,00.html. Acessado em 22/05/2006.

[15] Iafrica.com. DA, ANC clash over Coetzee's Nobel prize. (http://iafrica.com/news/sa/275456.htm) JOHANNESBURG Posted Fri, 03 Oct 2003 – acessado em 07/04/ 2006

autor a criar uma representação em que haja tanto uma excessiva demonização de um lado como a beatificação do outro, marcando posições nas quais há divisões claras entre mocinhos e bandidos, sagrado e profano; em que só existam extremos, sem meios-termos, sem áreas cinzas. Encontrar a medida correta pode ser o maior desafio de um escritor que deseje escapar à caricatura e ao lugar-comum; representando seu modo de ver o mundo sem desrespeitar algo considerado intocável pelo outro, enquanto mostra seu ponto de vista a seus leitores.

Quando o tema é literatura, portanto, tentar traçar qualquer limite para o permitido e o proibido – ou indesejável – dará margem a debates sem fim, alguns defendendo o direito da literatura de dizer tudo, outros desejando – de acordo com seus interesses – impor algum tipo de censura ou limite para a representação do outro. Não se pode negar, no entanto, quão fundamental é a forma de representar o outro, pois a imagem criada pode influenciar a criação de empatia. Deveríamos nos perguntar se o autor pode, de fato, dizer tudo e qualquer coisa. A ausência de censura é vista pela maioria como um passaporte concedendo imunidade para representar tudo e todos, sem limites. O filósofo francês Jacques Derrida afirma que a literatura "[...] inscreve-se em convenções e instituições que [...] asseguram-lhe em princípio *o direito a dizer tudo*" (1992, p. 47). A literatura, para ele, habitaria o espaço da liberdade democrática, pois não há modo de haver democracia sem literatura e literatura sem democracia. Mesmo não a considerando um bem incondicional e um direito indispensável, é impossível – a qualquer regime – viver sem ela. Derrida ainda afirma que a cada vez que uma obra é censurada, a democracia corre perigo e ela recebe uma autorização da sociedade para fazer todas as perguntas, suspeitar de todos os dogmatismos, analisar todas as pressuposições, tanto éticas quanto das responsabilidades políticas. Essa autorização, no entanto, transforma o autor em autor não responsável tanto perante si mesmo quanto perante qualquer outro indivíduo.

O autor aponta para o paradoxo circundando a literatura e o autor, pois este se dá o direito de tudo dizer, mesmo vivendo em uma sociedade que vê o sujeito como alguém imputável e responsável, de quem se espera ouvir sempre a verdade perante a lei. Em entrevista publicada em 1992, Derrida afirma que a literatura é uma instituição que permite dizer tudo de todas as maneiras[16] e que o espaço da literatura é não somente da *ficção* instituída, mas também de uma *instituição fictícia* que, a princípio, permite dizer tudo[17]. Para ele, a literatura é uma instituição com suas regras e convenções, mas que – a princípio – se dá o direito de quebrar convenções, regras, deslocar, inventar ou suspeitar das diferenças entre natureza, instituições, convenções e história.

Perguntamos-nos, no entanto, se realmente existirá esse espaço de liberdade absoluta, que isenta o escritor da responsabilidade pelo dito, que o exime dos resultados de sua criação. Como, por outro lado, escapar do moralismo, do medo, e da censura que paralisa? Esse parece ser o difícil equilíbrio entre a visão que temos do mundo e a visão que o mundo tem de si mesmo. A esse respeito, Coetzee afirmou que, embora nem sempre concorde com escritores que testam os limites do pensamento e das sensações, das representações e da lei, e da própria oposição, não se pode defender a existência de censura e censores. A questão da responsabilidade, nos parece, foi parcialmente respondida em seu texto "O Problema do Mal", abordado anteriormente. No caso da censura, segundo o escritor, a cura oferecida contra esses abusos é pior do que a própria doença. As posições e opiniões do autor nos ajudaram a compreender seu segundo romance – e a história de sua publicação –, que tem muito a nos dizer sobre esses limites e nos mostra as difíceis escolhas que um regime de exceção impõe ao artista, especialmente a um escritor jovem em busca de consolidar uma carreira e fazer de seu livro uma realidade.

---

[16] "[...] *to the extend that literature seemed to me* [...] *to be the institution which allows one to say everything, in every way.*" (DERRIDA, 1992, p. 36)

[17] "*The space of literature is not only that of an instituted fiction but also a fictive institution which in principle allows one to say everything.*" (DERRIDA, 1992, p. 36)

O Processo de Publicação: Diálogo com as editoras

Segundo romance de JM Coetzee*, In the Heart of the Country* foi primeiramente publicado pela editora inglesa Secker & Warburg, alcançando fama internacional e, como consequência, abrindo caminho para torná-lo um dos autores vivos mais premiados e respeitados da atualidade, transcendendo, segundo Hermann Wittenberg, a estreita cultura nacional literária da África do Sul (2008, p. 133). Com a publicação dessa obra pela Secker & Warburg, uma editora de prestígio, ainda segundo Wittenberg, o autor fortaleceu sua posição como um importante escritor sul-africano cuja autoria surgiu em meio às tensões entre o local e o global (*idem*, p. 134). A partir daí, Coetzee se torna, como colocou o Professor Graham Huggan "[...] essencialmente, um romancista de primeiro mundo escrevendo da África do Sul [...]" (1996, p. 1).

A ênfase destacada, da tensão entre o local e o global, no entanto, não está presente na temática ou tampouco nas personagens, ou no espaço desse romance. Apesar do sucesso alcançado mundialmente, é importante ter em mente que as preocupações aparentes no enredo e na história da publicação dessa obra estão fortemente relacionadas a aspectos locais, como a relação entre africânderes e nativos negros, uma possível censura ao seu romance e os boatos de que a *Ravan Press*, editora de seu primeiro livro, *Dusklands*, estaria falindo em decorrência dos muitos banimentos sofridos por seus autores. Foram esses fatores bastante locais os determinantes para o destino de *In the Heart of the Country*. É inegável, porém, que a busca por novos caminhos editoriais, somada ao sucesso obtido no exterior, deu amplitude às personagens desse romance, a seu espaço e a seu enredo, levando a voz do autor do local para o global. Por outro lado, foi exatamente esse aspecto o que mais incomodou seus críticos, pois percebiam uma potente voz sul-africana espalhando-se pelo mundo, mas deixando de fora qualquer menção ao *apartheid* e aos muitos problemas do país, pelo menos explicitamente.

Embora o pano de fundo seja a África do Sul colonial, em *In the Heart of the Country* Coetzee preferiu explorar o mundo interior de Magda, uma solteirona africânder, morando com o pai viúvo em uma fazenda no *veld* africano, em vez de narrar diretamente e de forma clara as mazelas e incertezas que o cercavam diariamente, como desejavam os opositores ao sistema. A perspectiva é da solteirona Magda, protagonista-narradora em primeira pessoa, isolada do mundo, morando longe mesmo dos vizinhos mais próximos, mantendo raríssimos contatos com a civilização. Na fazenda, a família possui alguns poucos empregados negros, as únicas companhias além dos animais. Magda se ressente quando seu pai, viúvo desde seu nascimento, toma como amante uma africana nativa, esposa de Hendrik, serviçal da fazenda. Solitária, sem a presença materna, Magda passa a fazer anotações que não chegam a ser um diário, nas quais descreve como matou – cada vez de uma maneira diferente – o pai e sua amante, enquanto se revolta por jamais ter tido um homem para si. Aos poucos, nem Magda nem o leitor são capazes de dizer em que ponto termina a realidade e começam as fantasias. Além das várias versões para a morte do pai de quem, no final, ela cuida como a um bebê, Magda narra suas relações sexuais com Hendrik e como o serviçal Hendrik matou seu pai, ela [Magda] e sua esposa Anna, amante do pai de Magda.

Com um estilo vanguardista, a estrutura do livro se divide em 266 partes numeradas, sem qualquer ordem cronológica aparente, das quais não é possível dizer quais partes são verdadeiras e quais fantasiosas – em que a realidade da vida no campo, em toda a sua crueza, e a solidão extrema surgem como um dos fatores para a insana narrativa de Magda. A numeração, segundo o autor, permitiu criar um senso de continuidade a uma narrativa caótica, cujos eventos eram contados e depois contraditados, como imagens caleidoscópicas passando uma após a outra, mas permitindo tanto mudanças abruptas quanto transições suaves (KANNEMEYER, 2012, p. 275).

Embora não faça referência direta às divisões raciais presentes no país à época da escritura do romance, algumas questões do colonialismo estão presentes, como a facilidade com que o homem branco se apropria do corpo da mulher negra como se seu dono fosse, enquanto as mulheres brancas são preservadas da "contaminação" das relações com homens não brancos. Coetzee faz referências claras à situação das mulheres no período colonial: "Eu sou a que fica no quarto, lendo, escrevendo ou combatendo enxaqueca. As colônias estão cheias de moças assim, mas nenhuma, acredito, tão extremada quanto eu [...]" (p. 5), ou, ainda, "Mas acaso saberá da desolação da hora da sesta a badalar nas casas verdes, frias, de teto alto, onde as filhas das colônias ficam cismando deitadas e de olhos cerrados?" (p. 8). O plural em "colônias" amplia e extrapola o universo sul-africano, sendo verdadeiro a todas as colônias, onde as mulheres brancas viviam isoladas, perdidas em terras conquistadas, cheias de tédio, mas protegidas das relações entre raças.

A história da publicação dessa obra tem vários episódios, todos registrados nas cartas trocadas entre Coetzee e as editoras *Ravan Press* e, posteriormente, a Secker & Warburn, a maioria delas guardadas em bibliotecas sul-africanas (cujo acesso só é permitido com autorização expressa do autor e das próprias editoras). Essas cartas nos dão um rico panorama do estado de espírito de JM Coetzee, seus receios e passos para a viabilização do romance. Em carta datada de 27 de junho de 1975, Coetzee informa Peter Randal, editor da *Ravan Press*, estar trabalhando em um segundo romance, uma obra ficcional a qual, uma vez publicada, poderá sofrer banimento por prejudicar as boas relações raciais e por conter obscenidades[18].

Ciente da possibilidade de um banimento, Coetzee temia pelo destino de seu novo livro. Em sua correspondência com Peter Randal, o autor, em vários momentos, colocou questões que o preocupavam. Ele pergunta a Randall "[...] Se eles [os censores] solicitassem

[18] "*If published in South Africa, might conceivable be banned on one or both of the following grounds that (1) it impairs good racial relations, (2) it is obscene etc.*" (carta de Coetzee a Peter Randall, de 27 de junho de 1975)

cortes, o que você faria?[19]". As apreensões do autor em 1975, quando o romance encontrava-se em fase de elaboração, mostram claramente seu conhecimento do poder dos censores e dos riscos que uma transgressão poderia trazer. O olhar do censor, portanto, fazia parte – conscientemente ou não – da mente do escritor enquanto este desenvolvia as tramas de sua história. Foi também devido à consciência do poder do censor que Coetzee tomou a decisão de que o lançaria no mercado internacional. O leitor habituado às obras de Coetzee sabe das sutilezas do autor e de como se deve cavar um pouco mais fundo para se alcançar sentidos plenos. Em termos da censura, porém, os diálogos – em afrikaans, na versão original, – demonstrando o pouco respeito de Hendrik por seus senhores brancos e as relações sexuais inter-raciais são as únicas transgressões proibidas pelo governo visivelmente presentes no romance.

Por ter publicado *Dusklands*, a *Ravan Press* poderia vir a ser, de acordo com a correspondência pessoal do autor, a editora também do segundo romance quando este estivesse pronto. Coetzee, no entanto, deixa sempre bem clara sua posição frente à editora, ao fazer colocações como "Assumindo que a *Ravan Press* tenha interesse em publicar o livro e assumindo que eu não tenha objeções [...]" (carta de 27 de junho de 1975) e depois, ao expressá-la novamente, "[...] supondo que eu ofereça o livro à *Ravan Press*, e que a *Ravan Press* queira publicá-lo [...]" (carta de 26 de março de 1976). Talvez por já ter em mente a possibilidade de tentar a publicação fora da África do Sul, Coetzee, em todas as suas correspondências com Peter Randal, deixava claro que não havia acordo algum firmado com a editora e sobre quem publicaria *In the Heart of the Country.*

A *Ravan Press*[20] foi uma das mais proeminentes editoras de oposição ao governo e uma das poucas de vanguarda a desafiar as leis do *apartheid*. Ainda que se arriscasse à

---

[19] "*And IF they asked for cuts, what would you do?*" (carta de Coetzee a Peter Randall, de 8 de março de 1975)

[20] O nome *Ravan* veio de seus três líderes, Peter Randal, Danie van Zyl e Beyers Naudé, personagens importantes na história da luta contra o *apartheid* por apoiarem novos autores e escritas dissidentes. Uma das mais relevantes publicações da empresa foi a revista literária *Staffrider,* editada por Mike Kirkwood. A

bancarrota em decorrência da censura, publicava os autores negros e os radicais, dando voz aos silenciados, sujeitando-se, muitas vezes, a sanções governamentais e a perdas financeiras. Conforme disseram seus diretores, a *Ravan* era uma editora radical, preparada para assumir riscos e testar os limites da tolerância do estado do *apartheid* (WITTENBERG, 2008, p. 137). Apesar da boa vontade da *Ravan*, no entanto, *In the Heart of the Country* teve uma trajetória atribulada, cujo resultado culminou com uma versão do livro em inglês, primeiramente para os mercados internacionais inglês e americano, editada pela Secker & Warburg, na Inglaterra, e pela Harper & Row, nos Estados Unidos; e outra para o consumo da comunidade africânder, publicada pela *Ravan Press* um ano após a edição da Secker sair na Europa.

Muito antes de decidir-se pela Secker, Coetzee desejava saber se a *Ravan* estaria disposta a apresentar o manuscrito – previamente – à *Publications Control Board*, uma vez que esta era uma ação possível na época, para saber de sua viabilidade; ou se, em caso de se negar a recorrer à *Publications Control Board* e mesmo temendo vê-lo censurado, a *Ravan* iria até o fim e o publicaria.

A resposta de Peter Randal, em 21 de julho do mesmo ano, pode ter sido fundamental para a posterior decisão de Coetzee de tentar outras editoras fora da África do Sul. Peter

---

Staffrider, publicada majoritariamente em inglês, teve seu nome inspirado nos muitos sul-africanos negros viajando diariamente para o trabalho em transportes lotados, sentados ou caminhando sobre os vagões dos trens. Dando oportunidade a jovens escritores – não importando sua cor ou procedência –, a revista tinha como público-alvo não a elite do país, mas esses jovens destituídos lutando por melhores condições de vida, ensino e trabalho. Na forma de revista e, posteriormente, também no ramo editorial dos livros de baixo custo, a *Staffrider Series* aceitava trabalhos de poesia, romances, coletâneas etc., sem discriminar nenhum dos gêneros literários. No total, a *Staffrider Series* publicou um total de 28 obras. Em seus primeiros quatro anos de existência, o projeto quase naufragou devido à censura. Entre 1978 e 1982, onze das quinze obras publicadas passaram pelos censores, sendo oito censuradas. Em *The Literature Police* (2009), Peter McDonald conta que a censura não era prévia e ocorria após uma obra já ter sido publicada e estar no mercado, fator importante no momento de uma editora decidir se publicaria ou não uma determinada obra. Um dos muitos prejuízos da *Ravan* com a *Staffrider Series* foi a coletânea de contos *Call Me Not a Man,* de Mtutuzeli Matshoba. Inicialmente, foram lançados cinco mil cópias, rapidamente vendidas. Devido ao sucesso do livro, a *Ravan* soltou uma segunda edição, com mais cinco mil cópias, logo antes do livro ser banido, em novembro do mesmo ano. O banimento foi suspenso em 1985, ou seja, a *Ravan* demorou mais de oito anos para vender sua segunda tiragem. A terceira tiragem saiu somente em 1988, após o afrouxamento da censura. Outros romances da série são até hoje utilizados para o ensino nas universidades. *To Every Birth its Blood* (1981), de Mongane Wally Serote, e *Fools and Other Stories* (1983), de Njabulo Ndebele, são duas das obras publicadas na série cujo sucesso contínuo está bastante ligado ao mercado educacional.

afirmou haver na empresa uma política contrária a recorrerem ao *Publications Control Board*, não importando qual fosse a questão. Caso o livro tivesse méritos literários, disse ele, a *Ravan* o publicaria, independentemente da possibilidade de banimento, podendo, no entanto, optar por uma tiragem menor, reduzindo assim os riscos financeiros da empreitada. As negociações posteriores, levadas a cabo entre autor e editoras, levantam questões relevantes sobre como um escritor em início de carreira, sofrendo o risco de cerceamento pela censura, aceita o inaceitável para qualquer escritor: mutilar sua obra para torná-la viável.

Sempre ciente de seu local de enunciação, em 30 de setembro de 1975[21], JM Coetzee escreve novamente a Randal informando-o sobre o andamento do livro e a sua certeza de não estar sendo influenciado pelo olhar do censor. Embora já tenhamos mencionado essa passagem anteriormente, ela nos é particularmente interessante em relação a esse romance, pois somada a outros trechos de sua correspondência com a editora, conforme apontado anteriormente, nos mostra claramente como o autor estava consciente da existência de uma censura cujo olhar ele diz não o perturbar, mas sobre a qual demonstra extrema preocupação.

Para compreendermos a possível influência da figura do censor (negada por Coetzee), é preciso, uma vez mais, compreendermos o momento histórico em que *In the Heart of the Country* foi escrito e publicado e as tensões sociais pulsantes naquela década, pensando os acontecimentos em relação à obra em questão e às opções buscadas pelo autor. Os anos de 1970 foram especialmente violentos na África do Sul, tendo ocorrido – dentre tantas outras – a morte sob tortura do ativista negro Steve Biko (em 1977) e o levante em Soweto (em 1976) por melhor ensino nas escolas destinadas aos negros, em que estudantes desarmados foram mortos pela polícia. Esses eventos foram marcantes na história do país, mas não foram os únicos. A violência da polícia era algo rotineiro, fazendo parte do dia a dia das comunidades negras. No entanto, especialmente após Soweto, a violência tomou conta da sociedade sul-

[21] "*I watch myself carefully to see whether I notice this notorious sense of the censor-at-my-elbow that people write about, but I haven't found it yet*." (carta de Coetzee a Peter Randal, de 30 de setembro de 1975)

africana, e o CNA adotou a luta armada por meio da Lança da Nação, seu braço mais radical, liderado remotamente por Nelson Mandela, então prisioneiro político do governo sul-africano. Como consequência do enfraquecimento do Estado frente a uma população negra cada vez mais descontente e politicamente ativa, a censura tornou-se muito mais rígida e o governo endureceu as regras para o policiamento de comportamentos e discursos cujo conteúdo pudesse ameaçar-lhe a hegemonia. Nenhum desses temas está presente no romance e as referências ao estado das coisas no país – cifradas e/ou nebulosas – que possam ser extraídas de seu romance exigiriam do leitor não só muita imaginação, mas também muita boa vontade para com o escritor. *In the Heart of the Country* gira em torno de Magda e sua solidão, frustração, desejos reprimidos e carências. Não é um livro político, no sentido desejado por Gordimer, e embora contenha trechos em que a situação dos negros é mencionada, mostrando as injustiças da colonização, a obra confirma a postura mantida pelo autor desde a juventude de não marcar posição ou tomar partido. No romance, tanto Hendrik quanto Magda são vítimas de um estado de coisas cujo sentido não é construído ou dado por eles, um sistema preexistente, cujas origens datam da chegada do colonizador e dos embates entre estes e os povos nativos. Em uma dessas passagens, Hendrik, temendo ser acusado da morte de seu patrão, reconhece a fraqueza de sua posição de negro colonizado: "Quando começarem a dizer que eu o matei, quem há de acreditar em mim, um homem de cor?" (p. 107).

Há outras cenas em que questões como essa são levantadas, especialmente na parte 236, quando Magda devaneia sobre os acontecimentos posteriores à suposta morte de seu pai:

> O que sucederá a Hendrik? [...]
> Depois de localizá-los, pode ser que os tenham prendido e amarrado como bestas em algum lugar de justiça, [...] e pelas loucuras imperdoáveis das histórias que contam. Quiçá, sendo eu mulher, solteirona e fraca da cabeça, nada me tenham contado. [...]
> Ou quiçá deveras trouxeram Hendrik de volta à fazenda para acareá-lo comigo, e eu me esqueci. [...] e me apresentaram Hendrik, pulsos e tornozelos agrilhoados, e perguntaram, "É este o homem?", e esperaram minha resposta. Então nós nos encaramos

> pela última vez, e eu disse "Sim, esse mesmo", e ele proferiu as piores vilanias e cuspiu em mim, e bateram nele e o arrastaram para fora, e eu chorei. Talvez seja essa a história verdadeira, por mais que me desabone. (p. 158)[22]

Mesmo levando-se em conta a mente confusa de Magda e todas as expressões indicando dúvida, fica evidenciado que algo ocorreu na fazenda e Hendrik foi acusado por esse algo sem o merecer. Contar a verdade era irrelevante, pois aquelas pessoas ou não acreditariam na versão de Hendrik, ou não permitiriam que a história de uma mulher branca africânder, por mais inverossimilhanças que pudesse conter, fosse desacreditada pela fala de um homem negro. Esse é somente um dos sentidos construídos na sociedade, a de que a palavra de uma mulher (ou homem) branca(o) vale mais do que a de dois negros (Hendrik e Anna).

É importante para a compreensão do romance a questão do espaço, pois Coetzee não deixa dúvidas de falar a partir da África do Sul, em um tempo remoto não datado, mas, certamente, não o presente sul-africano. Um dos marcadores tanto de espaço quanto de tempo é o modo de vida dos hotentotes, observado por Magda. Originários do sul do continente, os hotentotes e os bosquímanos são mencionados mais de uma vez, auxiliando na caracterização do espaço e do tempo. Os *Khoisan*, designação de dois grupos formados por duas etnias, os *Sankhoi* (bosquímanos) e os *Khoi Khoi* (hotentotes), habitaram o sudoeste e o sul da África, tendo sido quase dizimados pelo colonizador branco. Também conhecidos como *bushmen* (literalmente, "homens dos arbustos"), são mencionados nos trechos: "Mesmo na menina deve ter transparecido a fisionomia da velha maluca, e aquela gente escura, que se esconde atrás dos arbustos e tudo sabe, deve ter-se rido de mim." (p. 12) e "Filhos e filhas dos hotentotes, eles jazem na poeira, com as moscas a ferver em suas feridas, e são embarcados em carroças e empilhados em valas." (p. 17). Magda refere-se, na primeira passagem, ao fato de que, no início da colonização, os *bushmen*, pequenos homenzinhos quase pigmeus,

[22] Tradução de Luiz Araujo.

andavam por todos os lugares e raramente eram vistos quando assim o queriam, percorrendo livremente o país; e no segundo, sem dúvidas, refere-se às muitas emboscadas armadas contra os pequenos hotentotes e seus dardos envenenados, especialmente nos séculos XVII e XVIII, levando-os à quase extinção, conforme narrado em *Dusklands,* em que Jacobus Coetzee matava hotentotes aos bandos. Esses elementos nos permitem afirmar que, em *In the Heart of the Country*, Coetzee optou pelo período do início da colonização do sul da África, deixando de lado o presente turbulento da África do Sul e do *apartheid*.

Embora o autor jamais tenha reconhecido haver exercido autocensura ao escrever esse romance e, muito ao contrário, tenha dito à época jamais ter percebido os efeitos da censura enquanto escrevia, não podemos deixar de questionar o fato de que ele sabia que as proibições à literatura na década de 1970 recaíam muito mais sobre temas políticos relativos ao *apartheid* e sobre ataques aos procedimentos e prisões efetuados pela polícia. Em carta escrita a Randal em 19 de julho de 1977, Coetzee pergunta e informa

> Eu mencionei a você que, no curso de minha correspondência com Rosenthal sobre censura, eu enviei o manuscrito para que o marido de Elsa Joubert o lesse? O nome dele é Steytler[23] [...] e ele é membro de um comitê da censura. A opinião dele é que o livro não será banido. Ele me informou que os ataques à tortura cometidas pela polícia são os correntes não não[24]. (tradução nossa)

Embora o autor mencione claramente que entregou o manuscrito – ou seja, o livro estava pronto e não sofreu influência da informação recebida –, é interessante cogitar – em vista da situação no país e da preocupação do autor em obter aval dos censores – até que ponto questões políticas foram propositadamente evitadas. Não teria ele, portanto, deixado de lado caracterizações mais próximas ao realismo, escapando assim de ter seu livro censurado?

---

[23] Coetzee está se referindo a Klaas Steytler, escritor, jornalista e editor do jornal *Huisgenoot*. Ele havia trabalhado anos antes como censor e conhecia bastante bem os meandros do sistema.

[24] "*Have I mentioned to you that, in the course of my correspondence with Rosenthal about censorship, I passed the MS to Elsa Joubert's husband to read? His name is Steytler, he is connected with Tafelberg, and he sits on a censorship committee. His opinion is that the book will not be banned. He reports that it is attacks on police torture etc. which are the current no-no.*" (carta a Peter Randal, de 19 de julho de 1977)

Um outro elemento é a carta escrita em 8 de junho de 1976 na qual o autor comenta estar ciente de que outros romances, como *An Instant in the Wind* (1976), de André Brink, com cenas de sexo inter-racial, haviam passado e eram vendidos livremente. Voltaremos a essa carta posteriormente, mas a mencionamos aqui como mais um argumento a favor da hipótese de autocensura.

O simples fato de buscar a opinião de um censor, algo que a *Ravan* não aceitou fazer, demonstra como o jovem Coetzee, ciente das dificuldades impostas pelo simples fato de ser sul-africano e morar no país, preocupava-se em não transgredir demais – não a ponto de ter uma obra sua banida. Pode, igualmente, significar o quão pouco os temas relativos ao *apartheid* o motivavam naquele período, ou ainda, e simplesmente, um desejo (já demonstrado desde a juventude) de manter-se afastado de qualquer uma das extremidades políticas de seu país. Compreensivelmente, por causa do recrudescimento do cerceamento mantido pelo governo, Coetzee estava cada vez mais apreensivo com o destino de sua obra e a possibilidade de vê-la censurada, o que significaria não só a perda do mercado sul-africano, mas também traria um agravamento à situação financeira da *Ravan*, pois os banimentos afetavam a saúde financeira da empresa, colocando em risco novos empreendimentos e complicando sua rentabilidade, com o agravante de ser, constantemente, alvo de boatos sobre uma possível falência – a importância da Ravan no cenário sul-africano é evidente e, embora Coetzee reconhecesse ser necessário mantê-la operando, mostrava-se receoso em relação aos riscos que correria com essa pequena editora local a desafiar um Estado rumo à deteriorização.

Ainda no início de sua carreira e administrando seu tempo entre a *University of Cape Town* e seus escritos, em 26 de março de 1976, um Coetzee apreensivo escreve a Peter Randal em várias ocasiões perguntando se a *Ravan* sobreviveria aos resultados financeiros decorrentes do banimento do livro em questão, pois boatos sobre o fechamento da editora

eram cada vez mais frequentes. O governo lançara medidas e perseguições contra o *staff* da empresa, culminando com o banimento pessoal de Peter Randal entre 1977 e 1981, fato que o tirou de cena, sendo substituído por Mark Kirkwood na edição de *In the Heart of the Country.* O cerco contra a *Ravan* apertava e Coetzee precisava tomar uma decisão. Ele estava ciente de que seu livro transgredia algumas das leis do *apartheid* ao retratar sua protagonista, Magda, não só mantendo relações com o empregado da fazenda, Hendrik, transpassando as barreiras raciais impostas pelo regime, mas também sendo humilhada e sexualmente rebaixada por ele. Além desse aspecto por si só já preocupante, as cenas nas quais ambos mantinham relações eram realisticamente representadas, o bastante para incomodar os censores e ter sua narrativa banida como obscena. Ligando-se a uma editora no exterior, Coetzee se colocaria fora do alcance do governo, pelo menos em relação às publicações fora do país.

Foi em 16 de junho de 1976, entre as primeiras correspondências com a *Ravan* sobre *In the Heart of the Country* e a publicação do romance, que aconteceu o levante de Soweto, mergulhando o país na maior crise do governo do *aparhteid*, espalhando violência por todo o local. Em 21 de maio de 1976, Coetzee escreve novamente a Randall solicitando submeter o manuscrito com os diálogos em inglês ao comitê do prêmio Mofolo-Plomer, mas não pôde fazê-lo por causa de restrições de idade para os concorrentes. Coetzee contava, então, com trinta e seis anos, ultrapassando a idade permitida. No ano seguinte, tendo sido eliminada a questão da idade, *In the Heart of the Country* foi submetido e levou o primeiro lugar. Esse prêmio era dado a obras em inglês e Coetzee produziu uma versão monolíngue para, primeiramente, poder participar da seleção. Como a versão original, bilíngue (inglês/afrikaans), não serviria ao mercado europeu, e considerando-se a carta enviada a Randal em julho do mesmo ano, a hipótese de que ele já pensava em editoras estrangeiras se reforça. Independentemente das intenções do autor, ele pergunta a Randal se a *Ravan* teria

interesse em também publicar a versão monolíngue da obra, ao que o editor responde afirmativamente.

Apesar dos contatos prévios, Peter Randal recebeu uma carta datada de 9 de julho de 1976 em que Coetzee o informou haver submetido o manuscrito à Secker & Warburg, que havia concordado em publicar *In the Heart of the Country* e também sobre o desejo da nova editora de manter os direitos sobre o mercado sul-africano. "Em algum momento, eu precisaria sair do mercado local e parece que se um alguém escreve romances para o gosto de uma minoria, terá que oferecer o mercado local como preço para publicar no exterior"[25], escreveu Coetzee.

A versão em inglês pode ter sido a primeira das concessões que o autor se disporia a fazer para ver seu segundo livro publicado. Diz ele a Randal: "As escolhas com que fui confrontado são essas: ou eu publico a versão original pela *Ravan* e (a menos que [o romance] se torne um sucesso comercial ou um escândalo) [...] renuncio publicar no exterior; ou eu publico a tradução no exterior e coloco de lado o original"[26].

Na versão original, os diálogos são todos em afrikaans e, embora o significado não fosse alterado significativamente na versão em inglês, certos termos usados pelo pai de Magda ao falar com a filha – somente utilizados em afrikaans entre os pais e seus filhos pequenos – se perderam. Detalhes da versão em afrikaans, segundo Andrew van der Vlies em *South African Textual Cultures: White, black*, *read all over* (2007), mostram como, a partir do uso de diminutivos e expressões exclusivamente usadas para dirigir-se às crianças, Magda era infantilizada e subestimada pelo pai. Essa infantilização é minimizada na versão para o inglês, sendo substituídas nos diálogos por "Daddy" e "child" (p. 54-56). Magda, já uma mulher

---

[25] "*At some moment or other I have to break out the local market, and it appears that if one writes minority-taste-novels one has to offer up the local market as the price for overseas publication.*", trecho de carta enviada por Coetzee a Peter Randal, em 9 de julho de 1976 (WITTEMBERG, 2008, p. 138).

[26] "*The choice I have been faced with is this: either I publish the original version through Ravan and (unless it becomes an obvious commercial success or a succés de scandales, both of which are unlikely) forgo overseas publication; or I publish the trabnslation overseas and put away the original.*"

adulta, era tratada pelo pai como uma criança e nutria pela figura paterna uma mistura de amor e ódio, algo edipiano, cujas consequências – a se colocar alguma possibilidade de verdade em seus devaneios – foi o brutal assassinato do pai, cometido, em sua mente, de diferentes maneiras.

Na mesma carta de julho de 1976, Coetzee informa a um muito provavelmente surpreso Peter Randal estar em negociações com a Secker para que a *Ravan* pudesse publicar uma versão com os diálogos em afrikaans, em uma versão separada, mas que esta não poderia sair antes de nove meses após a publicação da versão totalmente em inglês da Secker: "A única concessão que a Secker está preparada para oferecer", informa ele a Randal, "é permitir uma edição sul-africana separada, na condição de que ela surja não antes de nove meses após a publicação original, e a um preço que não mine o preço da Secker"[27]. Em seguida, Coetzee faz sua segunda e maior concessão. Ele afirma reconhecer a inviabilidade da proposta, mas sugere que, como não haveria certeza da comercialização da versão em inglês no país devido ao receio dos editores ingleses em relação a um possível banimento, uma versão com partes apagadas poderia compensar à *Ravan*. Ele escreve: "[...] neste caso, algum tipo de edição, mesmo com algumas páginas em branco, poderá valer a pena"[28].

A resposta de Randal, datada de 21 de julho de 1976, não deixa dúvidas de seu desapontamento: ele afirma não ter interesse em lançar uma versão do livro após a Secker comercializá-lo em inglês, mas informa que, caso a Secker desista do mercado sul-africano, ele teria prazer em lançar o romance. Ele também pede a Coetzee que mencione na contracapa ter sido a *Ravan* a editora de seu primeiro romance, *Dusklands*. A Secker, no entanto, não atende seu pedido.

---

[27] "*The one concession Secker is prepared to offer is to allow a separate South African edition on condition that it appears no earlier than nine months after original publication and at a price which does not undercut Secker´s price*." (carta de Coetzee a Peter Randal, em 9 de julho de 1976)

[28] "*The first is that the UK edition is not marked here because of banning or fear of banning; in such a case some kind of edition, even with occasional blank pages, might be worth while.*" (carta a Peter Randal em 9 de julho de 1976)

Em 14 de junho de 1977, Coetzee volta a escrever para Peter Randal, informando-o de que a Secker havia desistido da edição sul-africana; "Secker & Warburg', diz ele, "no último momento ficou com receio de tentar o mercado sul-africano. Até o momento, não desejam sequer arriscar. Não sei quais são as razões, mas podem, simplesmente, temer um banimento"[29].

Hermann Wittenberg relata um entrevista do autor a Stephen Watson, em 1978, em que ele diz simpatizar com pequenas editoras locais, como a *Ravan*, reconhecendo a dificuldade enfrentada por elas no mercado editorial, onde competem com empresas do primeiro mundo, em uma clara situação colonial.[30] Coetzee, com certeza, se referia ao modo como a Secker se portou em relação à *Ravan*, episódio em que a supremacia de uma editora da metrópole ficou bastante clara. O domínio da Secker e a falta de consideração e sensibilidade demonstrada por ela em relação à editora sul-africana elucida as forças atuantes no mercado editorial e o pouco poder das empresas que lutam pela sobrevivência em países com poucos leitores e um governo opressor.

Coetzee tenta, ainda, que a Secker passe o livro, em pré-aprovação, pelo comitê da censura, mas sem sucesso. O romance, então, corria o risco de perder seu público-alvo, os leitores sul-africanos. Aborrecido com a possibilidade, Coetzee escreve a Peter Randal depois de mais de um ano de silêncio, na tentativa, acreditamos, de a *Ravan* colocar uma proposta para o mercado sul-africano. Coetzee sugere a Randal publicarem uma versão "aguada" do livro, caso houvesse necessidade, com a supressão de algumas linhas, mais especificamente as partes 206, 209 e 221 do romance. O autor desejava, no entanto, que no lugar das linhas retiradas fossem deixados espaços em branco, cada espaço correspondendo ao número de

---

[29] "*Secker & Warburg [...] have at the last moment got cold feet about trying to market the book in South Africa. As matters stand, the don't even want to try. What their reasons are, I don't know. They say the are simply afraid of a ban; but there may be labyrinthine calculations behind the decision that I am too simple-minded to understand.*" (carta a Peter Randal, 14 de junho de 1977)

[30] "*Publishing-wise, you know, we're in a pure colonial situation in that, so to speak, our literary products are flown to the metropolitan centre and re-exported to us at a vastly increased price. And this goes for me, it goes for almost any writer in this country today*." (*ibidem)*

linhas suprimido de cada parte, deixando o leitor ciente da omissão. Coetzee e Peter Randal voltam a conversar e este sugere lançar a versão com os diálogos em afrikaans, mas pede que o escritor não coloque o livro para os censores. Randal tinha dois motivos para não desejar uma leitura prévia dos censores: o primeiro era que, se o livro fosse censurado, não haveria razões para publicá-lo; e o segundo, muito mais temido, era que uma vez liberado o romance, a Secker não teria mais motivos para não trazer suas cópias para o país. Devido às características da *Ravan*, Randal contava com uma rede informal de distribuidores que lhe garantiria algumas centenas de cópias vendidas antes que os censores pudessem colocar as mãos no livro. Por essa razão, ele desejava que *In the Heart of the Country* chegasse ao país sem grandes estardalhaços.

Segundo Herman Wittenberg, as várias tentativas feitas por Coetzee para manter uma edição de seu romance na versão original, enquanto negociava uma outra, totalmente em inglês, "[...] o tornam um autor cuja literatura está alerta e atenta ao local, mas cujo sentido é, ao mesmo tempo, independente dele"[31] (2008, p. 134), ou seja, ultrapassa as barreiras do país, tornando-se transnacional. O romance está, de fato, fortemente ligado ao seu local de origem, pois adquire sentidos e transgride somente por ter nascido em um país onde relações inter-raciais eram proibidas e por retratar o isolamento das fazendas, uma realidade para os milhares de africânderes colonizadores da região. Para além desses aspectos, a narrativa de Coetzee é uma forma de crítica aos idílicos romances pastorais sul-africanos, nos quais a representação da vida nas fazendas e da vida das mulheres africânderes pouca relação mantinha com a realidade vivida no país. Por outro lado, *In the Heart of the Country* fala também sobre amor e ódio, indiferença, inveja, ciúme, tédio, loucura – e outros tantos ingredientes das relações humanas –, tornando-se compreensível em qualquer parte do mundo

[31] "*[...] can be understood to have shaped Coetzee as a transnational author: a term whose meaning I take to describe a writer whose literature is alert to the local but whose meaning is independent of it.*" (WITTENBERG, 2008, p. 134)

por retratar sentimentos universais. Embora reconheçamos na narrativa a força de seu local de origem, o romance vai muito além, pois o tédio e a loucura trazidos pelo isolamento poderiam acontecer em qualquer outro espaço onde a situação se repetisse. Nesse aspecto, Coetzee transcende o local e fala também diretamente ao humano.

Após suas conversações com Coetzee, em 21 de junho de 1977, Randal escreve à Secker informando sua intenção de publicar a versão em afrikaans no mercado sul-africano, solicitando, para isso, a permissão da editora, o que lhe foi concedido no dia 28 do mesmo mês. Nem a *Ravan* nem a Secker desejavam enviar o livro para análise dos censores, causando frustração no autor. Ele, então, escreve novamente a Tom Rosenthal, editor da Secker, informando-o que o livro de André Brink, *An Instant in the Wind* (1976), que também representa uma relação amorosa entre uma mulher branca e um homem negro, pode ser comprada livremente no país. "Finalmente", diz Coetzee,

> Devo dizer que eu me encontrarei na inaceitável posição [...] em que o livro não está nem banido nem disponível no país, enquanto nenhum movimento ocorre em qualquer direção [...]. Se o livro não vai estar disponível no único país em que ele mantém seu completo significado, devo, ao menos, ter o conforto de saber que não será por minha culpa[32].

Tão logo soube da disposição da *Ravan* em lançar o romance na versão bilíngue na África do Sul, no entanto, a Secker decidiu enviar alguns volumes de sua versão em inglês para o país, sem consultar a *Publications Board*. Peter Randal escreve, então, para Tom Rosenthal solicitando que fosse adiada a remessa de suas cópias por algumas semanas, possibilitando o lançamento da versão em afrikaans antes que os censores pudessem avaliar a

---

[32] "*Finally, I must say I will find myself in an unacceptable position of a situation arises in which the book is neither banned nor available in this country, while no moves are occurring in any direction, i.e. a position of stalemate. If the book is not going to be available in the only country in which it really attains its full significance, I must at least have the comfort of knowing that I am not responsible.*" (carta a Tom Rosenthal, de 8 de junho de 1977)

obra[33]. Ao saber da decisão da Secker, Coetzee escreveu a Randal avisando-o que a editora inglesa havia decidido não colocar o livro para avaliação, mas tentaria vender cópias no país. Randal escreveu a Coetzee pedindo-lhe que intercedesse junto à Secker, mas recebeu uma carta de Rosenthal, em 12 de julho de 1977, em que este dizia que, após muitas considerações, e de acordo com a vontade do autor, já haviam remetido as cópias para a África do Sul. Para a *Ravan*, Rosenthal escreveu informando-o do envio de resenhas para os mais importantes jornais do país, lamentando não ser possível levar o romance para o mercado sul-africano em silêncio, como pretendia Peter Randal. Os receios de Randal se concretizaram e o livro, que entrou no país como "importado", sofreu embargo na alfândega, sendo enviado aos censores para parecer. Em 19 de julho de 1977, Tom Rosenthal escreveu a Coetzee informando que os "garotos da censura" haviam embargado o romance, não havendo mais nada a se fazer a não ser esperar pelo desenrolar dos fatos[34].

Uma Análise por Censores em Nada Bufões

Em vista da publicidade recebida, Randal escreve a Coetzee avisando-o para se preparar para o pior, ou seja, para submeterem aos censores uma versão amainada do texto, com passagens "*watered*". O autor sugere a Randal os caminhos mais aceitáveis para ele, sendo o primeiro consultar extraoficialmente os censores somente para a versão bilingue, como ele próprio já havia feito, deixando opções de mudança em aberto. Posteriormente, sugere novamente o autor, caso alguma ação seja de fato tomada contra o romance, ele

[33] A versão importada iria direto para o controle alfandegário e, por se tratar de livros, seria automaticamente enviada para leitura e controle; enquanto as cópias da *Ravan*, infiltradas por meio das redes informais de Randal, demorariam muito mais tempo para chegar às mãos dos censores.

[34] "*I am afraid that the censorship boys have already struck on 'In the Heart of the Country' and the book has been embargoed, so no one quite knows what will happen from now on. [...] So, I am afraid that we must just wait and see in the light of this by no means unexpected development. Such is life.*" (carta de Tom Rosenthal a Coetzee em 19 de julho de 1977)

consideraria a possibilidade de imprimir o livro com as partes 206, 209 e 221 apagadas, com a condição de que as linhas em branco relativas aos trechos mencionados fossem mantidas. A outra alternativa, diz ele, é não fazer nada e esperar pela decisão do comitê (leia-se censores)[35].

Os trechos a que Coetzee se refere são os relativos ao estupro de Magda por Hendrik. Nas três partes, o não consentimento é explicitado pela narradora-protagonista, cuja reação demonstra sua não cooperação com o ato.

> Parte 206
>
> Por trás de mim, Hendrik segue com sua algaravia, arremessando pesadas palavras negras, mas não posso dar ouvidos ao rancor de um homem possuído pela sensação de ter sido ludibriado. [...] surpreso, e me empurra contra a parede, jogando sobre mim todo o peso do corpo. O garfo cai. Seu pelve me aperta com força.
> — Não! – eu digo.
> — Sim! – grunhe ele a um centímetro do meu ouvido.
> — Sim!... Sim!...
> Começo a chorar. A situação é vergonhosa, não sei como sair dela, algo está falhando dentro de mim, alguma coisa está morrendo. [...]
> — Não, por favor, não, por favor, isso não, Hendrik, isso não, eu imploro, eu lhe darei o que você quiser, mas, por favor, não faça isso! [...]
> — Aqui não. No chão não, por favor, por favor!
> Seu ouvido está junto a meus lábios, só preciso sussurrar para ser ouvida. Ele me balança para a frente e para trás, para a frente e para trás, nas taboas do assoalho, sinto pequenas pancadas na cabeça a cada vez. Os odores me chegam claramente também, cabelos, cinzas.
> — Você está me machucando... por favor... por favor, pare...
> Afinal, é assim que fazem isso? Ele continua suspirando sem parar, geme em meu ouvido, as lágrimas me escorrem na garganta. [...]

[35] "*Since the financial risk is yours, you must make the decision. It seems to me that you have three courses open. You proceed to set up the text as it stands and have it proofread, thereby keeping options open to the last minute, perhaps taking what unofficial advice you can get to see below). If, by the time you have finished all this, no action has been taken against the S & W edition, you can surely assume everything is ok. If, on the other hand, some action has been taken (even an embargo), you can choose between a and b: a) to print with sections 206, 209, 221 blanked out; b) to submit these three sections omitted, making it clear that you are submitting a version different from the S & W edition.*" (carta a Peter Randall, 19 de julho de 1977)

> Está começando a escorrer este ácido fluxo, que deve ser seu sêmen, em minhas coxas, em minha roupa, até o chão. Como hei de lavar isso? Eu soluço, soluço, desesperada. (p. 137-138)

Neste trecho, Magda fala de sua vergonha, embora não deixe o leitor saber se esta se deve ao estupro de seu corpo, ao estupro de seu corpo por um homem negro ou, ainda, por seu próprio corpo magro. Magda vê a si mesma como uma mulher feia e sem atrativos, o que pode ter reforçado seu embaraço. A vergonha seria, então, motivada pela consciência de seu corpo pouco atraente. Para os censores, no entanto, feria a proibição de sexo entre raças diferentes.

> Parte 209
>
> Ao me puxar a calcinha, ele a rasga nos botões de meus sapatos: mais trabalho feminino à minha espera.
> — Abra-se – diz. São as primeiras palavras que me dirige; mas estou fria, sacudo a cabeça e me tranco, fecho-me por completo, nada tenho a lhe dar, estou além da persuasão, nem mesmo as lágrimas são capazes de abrir caminho entre estas pálpebras cerradas, terá que me arrombar, sou dura feito uma concha, não posso ajudá-lo. Ele me separa os joelhos à força, e eu os uno outra e outra e outra vez.
> Ele me levanta as pernas no ar. Enrijeço o corpo e grito de vergonha.
> — Não tenha medo – diz. [...]
> Ele se agacha entre minhas pernas, mantendo-as abertas, forçando.
> — Não vai doer – diz.
> Penetrou-me à força. Eu me debato e choro, mas ele é implacável,
> [...]
> — Todo mundo gosta disso – diz rudemente. [...]
> — Aguente firme!
> [...] Ele me suga a respiração dos pulmões, geme e rosna em meu ouvido, seus dentes machucam como pedras. "Todo mundo gosta disso"? "Todo mundo gosta disso"? As pessoas se deixam afetar tanto? Por isso? Um estremecimento o percorre da cabeça aos pés, eu o sinto claramente, mais claramente que qualquer outra coisa, deve ser o clímax do ato, eu sei, já o vi nos animais, é o mesmo em toda parte, indica o fim. (p. 139-140)

Nessa parte, para além da vergonha e do medo, há a violência explicitada – a humilhação da mulher branca, subjugada e abusada. Magda compara Hendrik aos animais da

fazenda – seu momento de prazer em nada se diferenciava, segundo ela, daqueles observados nas relações entre animais.

Parte 221

> Coloca-me de bruços e o faz por trás, como um animal. Tudo morre em mim quando tenho que erguer meu feio traseiro para ele. Estou humilhada; às vezes penso que é minha humilhação que ele quer. (p. 146)

Nesta parte, bastante condensada, ela caracteriza Hendrik – sem deixar dúvidas ao leitor – como um animal. Por outro lado, confirma que sua vergonha, além de por ter sido estuprada, está ligada ao seu corpo desajeitado, considerado por ela como algo feio e sem atrativos. Há um outro elemento perturbador se pensarmos as questões do desejo colonial levantados por Franz Fanon, a presença da necessidade da humilhação do branco pelo colonizado. Magda percebe o prazer de Hendrik em humilhá-la, não por ser mulher, mas por ser branca. Em comum nas três passagens, há o assédio, o sexo forçado, sem consentimento, e a humilhação de uma mulher branca por um homem negro, principais ingredientes transgressores aparentes. Apesar de a cena retratar um estupro, David Attwell (1993) entende que a repetição não somente coloca em foco o ato sexual, mas dá relevância às relações entre Magda e Hendrik, mostrando a posição da mulher, vítima do projeto colonial, no qual jamais atuou como sujeito.

David Attwell vê na repetição dos estupros uma negação do fato – do estupro –, representativa, na verdade, de uma fantasia colonial de Magda. Segundo ele, escrito no auge da violência pré-Soweto, o romance foca na incapacidade de Magda de transcender sua alienação, de criar relações em que existam justa troca e possibilidades para além das limitações impostas por seu universo restrito (ATTWELL, 1993, p. 66-67), de onde só consegue escapar em suas fantasias. A questão sexual é colocada em foco tanto na leitura de Attwell como nos comentários dos censores, como veremos a seguir, e será a partir das

temáticas relativas à representação da sexualidade (ou fantasias sexuais) de Magda – a relação sexual forçada, o sexo inter-racial, o incesto – que abordaremos o relatório emitido, sem deixar de lado outros temas relevantes para a compreensão e a análise da relação entre a obra e o permitido – e o proibido – no país. Em termos das leis que regulamentavam os pareceres dos censores, a questão do sexo inter-racial e o estupro de Magda ocupam posição de destaque, mesmo a narrativa tendo sido construída sem o uso de palavras obscenas ou pornografia explícita.

No romance como um todo, incluindo as passagens expostas, Coetzee não chega a apresentar ao leitor alguma novidade sobre o período colonial, suas dores e consequências. É a maneira caleidoscópica e surreal com que o representa que impacta o leitor. Como em *Dusklands*, nas relações de Magda e seu pai e de Magda e Hendrik, ele dá início à representação de algo que parece incomodá-lo, a interação senhor *versus* escravo, tema que será parte de seus romances posteriores escritos durante o *apartheid*, *Waiting for the Barbarians* (1980), *Life & Times of Michael K* (1983), *Foe* (1986) e *Age of Iron* (1990).

Em nossa análise, a impossibilidade de ligar a narrativa de Magda a qualquer tipo de realidade sul-africana da época da publicação do romance coloca em foco não os eventos em si, mas as inter-relações, as personagens e suas reações. A opção pela atemporalidade e a repetição de episódios, cada vez com detalhes diferentes, coloca em dúvida a própria condição de "verdade", embora jogue luz nas relações entre brancos e negros desde o período inicial da colonização. O comentário emitido pelo autor em seu texto "*The Novel Today*" talvez esclareça sua escolha por um modo narrativo não realista quando o realismo quase jornalístico era uma demanda da intelectualidade local:

> Em tempos de intensa pressão ideológica como o presente, quando o espaço em que romance e História normalmente coexistem como duas vacas no mesmo pasto, cada qual se preocupando com seus

> próprios assuntos, é espremido a quase nada, o romance, me parece, tem somente duas opções: complementaridade ou rivalidade[36].

O autor escolheu, sem dúvidas, a complementaridade.

O comitê selecionado para analisar o romance, no entanto, não fez jus à imagem do censor construída posteriormente por Coetzee. Usualmente, o comitê indicava um leitor e dois pareceristas, estes últimos com a função de apontar discrepâncias na leitura e na análise do primeiro. No caso de *In the Heart of the Country*, foram apontados três censores-leitores para comporem o comitê de análise: como presidente, Merwe Scholtz, professor de afrikaans e alemão na *University of Cape Town* – portanto, colega de JM Coetzee –; FC Fensham, Professor Emérito em Línguas Semitas na *University of Stellenbosch*; e AM Bassel, escritora mais conhecida como Anna M. Louw. Todos os três, ao contrário do ocorrido com os próximos romances de Coetzee, escreveram relatórios distintos, bastante extensos, com uma resolução final, em que apresentaram um consenso. Nenhum dos três apresentou leitura obtusa, demonstrando grande apreciação pelo romance, apontando sua alta qualidade literária e recomendando sua liberação.

Todos os três comentaram sobre as passagens descrevendo cenas de sexo transpassando as barreiras raciais, mas nenhum as considerou ofensivas o suficiente para censurar a obra. As passagens nas quais Magda é estuprada por Hendrik, embora tenham recebido interpretações diferentes de todos os três, foram as únicas que todos julgaram problemáticas, conforme previra Coetzee.

O primeiro relatório, de Scholtz, afirmou que o sexo representado no romance referia-se a um tempo passado, algo remoto, acontecido em tempos ancestrais e, portanto, uma vez que não estavam relacionados com o presente, não poderiam ser considerados contravenções.

---

[36] "*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, supplementarity or rivalry.*" (*The Novel Today*, primeiramente ouvido em uma palestra na *University of Cape Town*, em 1987, e posteriormente publicado em *Occasional Papers of the Doreen B. Townsend Center for the Humanities*. Berkerley, 1999 *apud* ATTRIDGE, 2004, p. 27).

Nessa leitura, o censor ignora os aspectos metafóricos de qualquer narrativa e a possibilidade de o romance remeter, ainda que de forma indireta e alegórica, aos problemas sociais do país. Essa leitura foi o primeiro indício de que poderia ter havido alguma autocensura também por parte dos censores. Scholtz possuía, à época, uma vivência acadêmica e profissional que torna difícil não pensarmos na possibilidade de autocensura na interpretação do romance. Scholtz também apontou a inacessibilidade da obra, afirmando que somente pessoas interessadas em artes e literatura – leia-se brancos cultos – poderiam se interessar pela narrativa – o que deixaria automaticamente de fora a população negra iletrada, maioria da população não branca. Escreveu Scholtz:

> Em muitos aspectos, é um romance obscuro, densamente entremeado e, portanto, um romance de acesso excepcionalmente difícil. De acordo com três leitores (experientes), é excepcional e mesmo marcante; de fato, de acordo com um deles, 'um dos poucos trabalhos de estatura na esfera dos livros sul-africanos de língua inglesa'. Cenas de sexo atravessando as linhas da cor existem, mas as personagens estão histórica e geograficamente situadas de forma a torná-las totalmente aceitáveis. Além disso, o sexo nunca é descrito de forma a ser estimulante, provocativo ou indutor de luxúria. No que nos interessa, o leitor nem sempre sabe onde estão as fronteiras entre a realidade e o mundo rico e atormentado da narradora solteirona. Em todo caso, conforme mencionado acima, é um trabalho difícil, obscuro, com muitas camadas, que será lido somente por intelectuais, que não irá mostrar facilmente mesmo a esses leitores todas suas camadas. O comitê, confiantemente, recomenda sua liberação[37].

Na análise de Scholtz, já é possível percebermos a noção do "*likely reader*", mais tarde melhor desenvolvida por Kobus van Rooyen, juiz do PAB, conforme veremos no

---

[37] "*In many respects a dark, densely woven and therefore exceptionaly difficult novel to Access. And according to three (experienced) readers exceptional and even outstanding; indeed, according to one of them, ' one of the few works of stature in the South African English book sphere'. Sex across the colour line does take place, but the characters historically-geografically so situated as to render it entirely acceptable. Besides, the sexual act is never described in such a way as to be stimulating, provocative or lust-inducting. For that matter, the reader does not always know where the boundary lies between reality and the rich, tormented fantasy world of the spinster-narrator. In any case, as mentioned above, a difficult, obscure, multi-leveled work that will be read only by intellectuals, that will even to them not easily deliver all its 'layers'. The Committee confidently recommends to allow.*" (relatório dos censores para *In the Heart of the Country*)

Capítulo 3, "A Liberação de *Waiting for the Barbarians* e *Life & Times of Michael K*". Os censores já começavam a pensar o leitor não como o cidadão médio – qualquer cidadão branco, letrado, cristão –, o "*reasonable reader*"", mas como um leitor possível e provável, com acesso ao livro não só fisicamente, mas também intelectualmente, ponderado, que verá o romance como objeto artístico, sem deixar-se levar por seu conteúdo.

Fensham também considerou as passagens com cenas de sexo problemáticas, mas sua maior preocupação concentrou-se na parte 259, por explorar aspectos religiosos que poderiam ofender alguns leitores que a considerariam blasfemas. No entanto, conclui o censor, o romance é tão bom e fortemente intelectualizado que somente intelectuais o leriam e apreciariam. De maneira curiosa e apresentando-se como um fator revelador de que muitas obras eram banidas sem uma leitura cuidadosa, ele sugere que o livro deva ser inteiramente lido por pelo menos um dos leitores pareceristas[38].

Em suas conclusões, após afirmar que a obra continha traços de literatura de protesto, Fensham justifica as cenas de sexo entre raças como algo decorrente de uma situação normal caso ocorresse em uma situação real. "As circunstâncias da solteirona apartada de todos os confortos da vida", diz ele, "vivendo isolada em uma fazenda, pode se desenvolver para uma situação em que o sexo entre as raças pode ocorrer. O mesmo poderia acontecer ao pai solitário de Magda"[39]. Na parte considerada problemática por Fensham – parte 259 –, uma Magda totalmente delirante fala da voz que lhe fala vinda do céu:

> Então, na noite passada, a voz não se deixou silenciar, falou e continuou falando... tanto que cheguei a me perguntar se não se tratava de um novo deus a falar, pairando acima de meu clamor de protesto. "Deixe-me em paz, quero dormir!" [...] *É certo que não venhamos a ser vítimas do assassino,* disse a voz, *que consintamos*

[38] "*This story has to be read in its entirety by those who want to evaluate it. I therefore suggest that at least one other reader will be asked to read the entire book.*" (relatório dos censores para *In the Heart of the Country*)

[39] "*The circumstance of the spinster who is cut off from all life's comforts, who sits alone on a farm, can develop into a situation when things across the colour-bar can occur. The same goes for Magda's lonely father.*" (relatório oficial dos censores para *In the Heart of the Country*)

> *em morrer se assassinos nos tornamos. Todo homem nascido na escravidão nasceu para a escravidão. O escravo perde todas as coisas em seus grilhões, inclusive o desejo de deles escapar. Deus não ama ninguém,* prosseguiu, *e a ninguém odeia, pois está livre das paixões e não sente prazer nem dor. Portanto, quem ama a Deus não pode pretender que Ele corresponda a esse amor; pois, ao desejá-lo, estaria desejando que Deus não fosse Deus. [...]*
> *Quando Deus realiza nos maus o que decretou em Suas secretas deliberações, os maus não são por isso perdoáveis. Aqueles a quem Deus exclui de sua escolha estão sendo também reprovados; e por nenhuma outra razão além de Sua vontade de excluí-los.* (itálicos do autor)

Nessa passagem, a imagem construída de deus difere daquela das escrituras sagradas respeitadas pelos africênderes, do Deus que tudo vê e ouve, julgando nossos atos; vingativo, muitas vezes. A arbitrariedade demonstrada pelo deus aqui descrito fere conceitos de justiça e bondade próprios ao conceito da Bíblia, mostrando-o como um ser arbitrário, cujos julgamentos têm por base somente Sua vontade. Face a uma sociedade extremamente religiosa, como foi e ainda é a africânder, não é difícil imaginar a indignação que essa passagem poderia causar. A indignação que por ventura pudesse trazer aos seus leitores, no entanto, não foi suficiente para a censura da obra, pois foram justificadas dentro do contexto da obra.

Também nas demais passagens consideradas problemáticas, não há unanimidade. Anna Louw considera Magda uma heroína, mas tanto ela quanto Scholtz veem sinais de incesto na parte 64, não percebida dessa maneira por Fensham:

> De seis em seis dias, quando coincidem nossos ciclos, o dele sendo de três, o meu de dois, somos levados à intimidade de aliviar os intestinos no balde-latrina atrás das figueiras, no mau cheiro das fezes frescas do outro, ou ele no meu fedor ou eu no dele. [...]
> Depois do esforço, limpamo-nos, cada um a seu diferente modo, com o papel higiênico comprado no armazém, marca de nossa elegância [...]. Mais tarde, é tarefa do Hendrik inspecionar o balde [...]. Não sei exatamente onde o balde é esvaziado, porém em algum recanto da fazenda há uma cova onde, enroladas em espirais uma na outra, a serpente vermelha do pai e a negra da filha se abraçam, dormem e dissolvem-se.

Anna Louw, impressionada pelo romance, escreveu – posteriormente – duas resenhas sobre ele e o indicou como melhor romance do ano de 1977 em sua lista de prediletos. Em uma de suas resenhas, intitulada "*In the Heart of the Country: A calvinist allegory?*" (1989), ela propõe uma leitura totalmente metafórica, uma alegoria calvinista, na qual o pai prefigura o Deus do Velho Testamento, amado e odiado. Para Louw, Magda se ressente da sexualidade descoberta no pai após a chegada da nova esposa e, depois, com o assédio à Anna, esposa de Hendrik. Sendo protestante, Magda, em seu desespero, teria se voltado para a realidade mítica como oposição ao seu dia a dia. No simbólico parricídio cometido por Magda por duas vezes, estaria, segundo Louw, o desejo de libertar-se da poderosa – e eterna – figura do pai criador, fortemente representada por seu pai. Para Peter McDonald, em *The Literature Police* (2009), houve uma grande identificação de Louw com a figura de Magda, a quem viu como uma heroína trágica. Em seu relatório, Anna Louw observa:

> Para vingar-se, humilhar Magda tanto quanto possível, Hendrik a estupra, a transforma em sua mulher cativa. Mesmo nesta ruína, Magda tenta resgatar um pouco da consideração perdida por tanto tempo em sua vida, assim como as recompensas espirituais para todos os três (ela mesma, e Anna, a jovem esposa de Hendrik) . Sem sucesso[40].

Os dois leitores do sexo masculino, Scholtz e Fensham, concordaram em praticamente todas as demais partes consideradas problemáticas, mostrando-se mais conservadores do que Anna Louw. Ambos listaram os pensamentos de Magda sobre seu próprio corpo e especulações sobre seu destino sexual:

> Sou a viúva-negra a pratear o que nunca desfrutei. [...] Sou um espaço que chora não ter sido preenchido. [...] Eu me penso como uma mulher de palha, um espantalho, não muito recheado, com uma carranca pintada na cara para afugentar os corvos e, no centro, um

[40] "*To avenge himself, to humiliate his former mistress as much as possible, Hendrik rapes her, makes her his kept woman. Even out of this ruin Magda tries to rescue a little of the regard she has had to forfeit for so long in her life, as well as spiritual rewards for all three of them. To no avail.*" (relatório de Anna Louw para *In the Heart of the Country*)

> vácuo, um espaço que os ratos poderiam ocupar se fossem mais inteligentes. [...] sou uma moça do campo que vive no tumulto da natureza, o mísero tumulto com que contamos no deserto, consciente inclusive de que há um buraco entre minhas pernas que jamais foi preenchido, o qual conduz a outro buraco jamais preenchido. [...] deixar-me cair na arapuca de conceder que me bastaria um bom homem que dormisse ao meu lado, que me emprenhasse, para que tudo estivesse bem [...]. (p. 87)

A descrição que Magda faz de si mesma reforça a ideia da vergonha como decorrente da imagem que fazia de seu corpo, da baixa autoestima – mas inteligente e consciente da sua posição naquela sociedade. Ambos os censores, igualmente, elencaram a parte 144 como passível de censura, quando Magda olha, admirada, para o pênis ereto de Hendrik:

> Hendrik está de quatro por cima da menina, no catre [...]
> Ainda de joelhos, Hendrik se apruma. Sorri para mim.
> No centro de seu corpo sobressai, exposto, o que suponho que seja seu órgão, se bem que grotescamente maior do que deveria ser, a menos que esteja equivocada. Ele diz:
> — A senhora decerto veio assistir. (p. 101)

Anotaram, igualmente, seus encontros sexuais após o estupro de Hendrik – menos violentos e, nem por isso, menos humilhantes e perturbadores, nas partes 217 a 222 e 228. Nesses encontros, Magda anseia pela atenção e pelo amor de Hendrik, a quem deseja em sua cama. Fensham também considerou problemáticas as descrições das relações do pai com Klein Anna, na parte 75:

> [...] Agora já passaram das adulações, dos mimos e dos gestos tímidos. [...]
> A menina tenta lhe afastar as mãos, assombra-a porém o que está para acontecer. Ele a despe e a estende no colchão de crina do criado. Está frouxa em seus braços. Ele se deita e com ela balança num ato que eu conheço o bastante para saber que também significa uma violação dos códigos. (p. 50)

Na passagem acima, não há palavras impróprias, mas adultério e sexo inter-racial. É interessante perceber como aqui, como ocorre com Melanie (personagem de *Disgrace*), a personagem feminina se ausenta, abandona-se à violência, como uma forma de proteger-se.

Parece que, para Coetzee, a única maneira de uma mulher lidar com o sexo forçado é ausentando-se de si mesma, tirando seu espírito de seu corpo, mantendo-se distante do que lhe acontece.

Um outro aspecto que incomodou Fensham foi a maneira como Hendrik tirou a roupa para Magda, na parte 196:

> [...]
> — Tire já essa roupa! – Não posso tolerar isso, ele está abusando de mim. – Eu disse que podia ficar com a roupa velha do *baas*, mas essa não é para você!
> [...]
> — Senhora! – É o rancor que finalmente detecto em sua voz? – Senhora, vamos, conte ao velho Hendrik: quer mesmo que eu tire a roupa do *baas*?
> [...]
> Hendrik começa a desafivelar a calça. Fecho os olhos e baixo a cabeça. Tenho que tomar cuidado, se tentar descer a escada de costas, certamente escorregarei e cairei.
> — Ei, olhe! Olhe, senhora, olhe! – o que ouço em sua voz só pode ser ódio. Por mais que aperte os olhos, as lágrimas me escorrem, quentes, na face. Eis meu castigo, chegou enfim, cabe-me suportar. – Vamos, não tenha medo, senhora, trata-se apenas de um homem!

O ódio de Hendrik, mas que a própria nudez, são elementos perturbadores. Os censores mostram-se cientes de viverem em uma sociedade onde o ódio pelo branco é algo com que têm que lidar, um medo reafirmado pelo Estado, motivo e causa das repressões vistas no país.

Scholtz, em seu relatório, chama atenção para as fantasia de Magda tendo sexo com Hendrik, na parte 167; para as imagens detalhadas do corpo em putrefação do pai, nas partes 157 e 182; e para a cena do enterro, na parte 182. Essas cenas são perturbadoras, ferem a lei contra sexo inter-racial, mas não apresentariam qualquer problema caso fossem, ambas as personagens, brancas. O restante das partes, embora fortes, nada contêm que impossibilite a circulação do romance, embora possa ter perturbado ao censor a ideia de um fazendeiro branco ser enterrado sem o devido respeito e cerimônias religiosas.

As únicas partes consideradas blasfemas foram a 248, mencionada por Scholtz, e a 259, por Fensahm – ambos comentando sobre a indiferença de Deus para com o sofrimento

humano, pois em ambas Magda fala de um deus que não chega a ser cruel, mas não se sensibiliza com as dores da humanidade. Ao ler os relatórios, fica a sensação de que os censores cumpriam seu dever de apontar as partes legalmente indesejáveis, apontando as partes que se esperava serem apontadas de acordo com a lei vigente, mas, e apesar de todas as anotações feitas das partes não desejáveis, não consideraram o livro "indesejável". Scholtz chega a afirmar que "*In the Heart of the Country* é uma contribuição excepcional para nossa literatura em prosa inglesa"[41], e Louw finaliza seu relatório afirmando que "[...] este produto de nosso próprio solo é um dos poucos trabalhos de estatura no mundo das letras sul-africanas[42]". Dez anos depois, Louw resenhou o livro para a *PN Review*, aclamando-o como "uma autêntica voz sul-africana".

Percebe-se nos relatórios uma franca admiração pelo romance, ao ponto de os censores aclamarem-no em seus relatórios como algo de valor excepcional, e sugerindo o não banimento. Um outro elemento a se considerar, mais sutil, é o fato de a obra ter sido analisada por professores universitários e uma escritora, que lidavam todos os dias com as limitações trazidas pela censura em suas próprias profissões. Seus pareceres podem ser lidos como um sinal do desejo de mudanças pairando sobre a sociedade inteligente e participativa sul-africana, pois quando esse romance foi publicado, as leis não haviam sofrido as mudanças trazidas posteriormente, quando Kobus van Rooyen assumiu o controle da censura.

Além dessas questões, é certo que Coetzee manteve-se apartado dos temas espinhosos do momento, além de ter escrito uma obra com inegáveis valores estéticos. Seus dois próximos romances a enfrentarem os censores, como veremos a seguir, surgiram em um momento de mudança de foco do governo, muito menos severo com os escritores do que havia sido até então.

---

[41] "*[...] exceptional contribution to our South African prose literature in English*". (relatório de Anna M Louw)
[42] "*This product of our own soil is one of the few works of stature in the world of South African English letters.*" (relatório de Anna M Louw)

CAPÍTULO 3 – A LIBERAÇÃO DE *WAITING FOR THE BARBARIANS* E *LIFE & TIMES OF MICHAEL K*

In a divided society, words cannot be
expected to carry the same value.
(Mafika Gwala)

Ideologias, Censores e o Conceito de Leitor

Durante as décadas do *apartheid*, foram tantas as leis, adendos e atos legais, tantas alterações no sistema, que registrar todas elas resultaria em um volumoso compêndio jurídico, fugindo ao objeto desta pesquisa. No entanto, essas leis refletiam os humores do governo e a reação deste às reivindicações dos segmentos da sociedade deixados à margem e silenciados, afetando os parâmetros usados na seleção dos membros dos *boards* e comitês, dos especialistas e também dos juízes responsáveis pelo tribunal de apelação aos banimentos, a última instância para a qual os escritores podiam – em alguns períodos – recorrer para a liberação de suas obras censuradas.

Os membros do corpo censor variavam, mas alguns nomes foram bastante constantes, como o casal Scholtz, que atuaram como censores por vários anos, mesmo quando houve mudanças nas leis e nas hierarquias de comando ligadas à censura. Havia, no entanto, um fator comum a todos: eles tinham que passar pela aprovação do governo na época de sua contratação. A escolha dos membros dos vários grupos operando ao longo dos anos dependeu de fatores diversos, pois os parâmetros sofriam a influência das pressões exercidas ora pela polícia ou membros do próprio governo, ora por instituições sociais, associações de escritores ou pela intelectualidade africânder – cujo intuito maior era manter protegida a literatura de

sua comunidade. As decisões eram igualmente influenciadas por eventos e ocorrências de cunho político, como as ações dos movimentos de conscientização negra e seus ativistas, bem como as dos grupos religiosos predominantes.

Em decorrência disso, o foco da censura, embora jamais tenha deixado de se ocupar dos discursos que compõem a nação, em especial o literário e o jornalístico, migrou do sujeito para a obra e da obra para o indivíduo, seguindo as tendências do momento e as ocorrências políticas de cada época. Nos primeiros anos, a censura se ocupava de banir o autor; posteriormente, o foco estava na obra e não em seu autor; nas instituições e não em seus membros. Dessa maneira, de acordo com Christopher Merrett, os anos de 1950, período em que Geoffrey Cronjé estava à frente da comissão que propôs novas leis, foram marcados pela censura ao indivíduo e por banimentos de organizações ou áreas. Houve, nesse período, uma certa liberdade de imprensa, fato comprovado, segundo Christopher Merrett, pelo farto acervo da época – mas, diz ele, as publicações importadas eram controladas com mãos de ferro (1994, p. 34). Esse tipo de censura centrada no sujeito significava tirar de circulação o cidadão, ou uma associação e seus membros, cujos discursos ou ações incomodassem o *status quo,* especialmente em relação às questões raciais. Era igualmente proibido – especialmente às populações não brancas – reunir-se, fazer assembleias ou qualquer demonstração pública de descontentamento. É importante lembrar que, oficialmente, o *apartheid* havia apenas começado e, portanto, convencer a todos que essa seria a melhor forma de organização social era de suma importância, e qualquer instituição ou pessoa se organizando para opor-se a ele deveria ser silenciada.

No final da década, no entanto, houve um significativo aumento na repressão da liberdade de imprensa, os mestiços perderam o direito ao voto e os nativos negros não poderiam mais ter representantes sentados na Assembleia ou no Senado. Ainda assim, havia uma relativa liberdade de expressão, embora assuntos de segurança da minoria branca fossem

temáticas dominantes no governo (MERRETT, 1995, p. 39-40), cuja maior preocupação era manter controle sobre a população negra, ainda estupefata e indignada com a instituição das leis que os tornaria uma legião de despossuídos. Após março de 1960, em decorrência do evento conhecido como o massacre de Shaperville e Langa[1], o governo anunciou "Estado de emergência", proibindo reuniões e autorizando a dispersão de agrupamentos pela força, o aprisionamento por tempo indeterminado, a supressão de organizações e a busca e apreensão de publicações cujos conteúdos fossem considerados subversivos.

Embora a censura já existisse, após as greves e manifestações que sucederam as mortes em Shaperville e Langa, as ações contra os dissidentes tornaram-se mais contundentes e absolutamente tudo era escrutinizado e verificado, tornando o controle mais acirrado, ocorrendo detenções, prisão domiciliar e até mesmo incêndios e bombas nas residências de ativistas anti*apartheid*. Por meio de decretos, durante cinco meses o governo pôde prender aleatoriamente e sem julgamento qualquer pessoa considerada insurgente. Foram tomadas medidas para cercear informações sobre os presos e mesmo os relatórios oficiais da época referiam-se a eles por números, jamais pelo nome. Até mesmo nomear os detentos sem permissão do Estado era considerado uma ofensa ao governo, não sendo permitido que as esposas dissessem aos amigos que seus maridos estavam detidos. A detenção das esposas junto com os acusados foi uma prática comum nesses meses, especialmente para evitar a propagação de informações e dados sobre a ação da polícia (MERRETT, 1995, p. 43). Os prisioneiros políticos libertados saíam com ordens de restrição ou banimento, significando que não poderiam falar, escrever, reunir-se ou comentar sobre seu período em cárcere com qualquer pessoa – quando não eram mandados para outras regiões, de onde não poderiam sair sem expressa autorização governamental (MURRAY, 1987, p. 13-40).

---

[1] Durante uma passeata em Shapperville pela abolição dos *passbooks*, a polícia atirou nos manifestantes, deixando 69 mortos e 180 feridos, todos negros. Não houve qualquer aviso precedendo os tiros e a maioria dos mortos e feridos foi alvejada pelas costas, quando tentava fugir.

Também em 1960, PW Botha, então Ministro do Interior, publicou o *Publications and Entertainment Bill*, tornando possível a censura prévia e a consulta aos censores para liberação de um trabalho, que logo substituído e complementado pelo *Press Code* e pelo *General Law Amendments*, que acabavam com a possibilidade de consulta prévia aos censores e proibiam, dentre outras coisas, a posse de "literatura comunista", o que, na prática, significava qualquer narrativa fazendo oposição às leis raciais ou sugerindo igualdade para todos.

Já nessa época, H van der Merwe Scholtz, um dos leitores de *In the Heart of the Country*, atuava como um consultor não oficial dos censores e, mais tarde, viria se tornar uma figura importante na nova burocracia surgida com a entrada em vigência do *Publications and Entertainment Act*, de 1963. Especialmente danoso à produção literária, o *Publications and Entertainment Act* foi uma resposta às dissensões que surgiam por todo o país, tornando a verificação das publicações ainda mais rígida, não importando se fossem locais ou importadas e permitindo, inclusive, limitar com maior rigor a liberdade de imprensa não nacionalista, já tão restrita. O governo justificava a nova lei como necessária ao combate da pornografia, da blasfêmia, do comunismo e da indecência, mas seus oponentes sabiam que o objetivo real era calar a dissidência e manter a ordem social em que viviam.

Essa lei proibia a exibição, a circulação, a publicação continuada, a impressão e a importação de títulos considerados indesejáveis, tornando possível também o banimento de todo o material de uma editora específica e de qualquer publicação tratando de assuntos proibidos pelo governo. Também foram proibidas as importações de quaisquer publicações que custassem menos de R$ 0,50 (cinquenta centavos à época), cujo resultado, na prática, impedia o acesso da população mais pobre a obras de baixo custo. Após essa lei, ficou também proibida a publicação, a impressão, a posse ou a distribuição de materiais indesejáveis produzidos tanto no país quanto no exterior, punindo a posse com multas severas

e prisão. Apesar de todas as precauções tomadas pelo Estado – ineficientes, se as pensarmos em relação aos resultados obtidos –, o governo continuou a usar sua máquina administrativa para calar a dissidência, especialmente a interna.

Essas foram, sem dúvidas, ações importantes para o isolamento intelectual das comunidades negras, pois, aliadas a um ensino precário, geraram um impedimento para a circulação de obras literárias de baixo custo, tornando a literatura estrangeira inacessível às populações mais pobres. Do mesmo modo, no mercado local havia restrições à publicação de versões baratas dos livros, conforme já comentado no Capítulo 1, "Tempos de Repressão", sempre com o intuito de limitar ao cesso à cultura pelas comunidades mais pobres.

A censura estendia-se, inclusive, para o âmbito dos estudos acadêmicos, não sendo permitida a pesquisa e a análise de obras e temas proibidos pelo Estado. Essa lei oferecia, em contrapartida, a possibilidade de o autor ou editor banido recorrer a instâncias superiores da Justiça em até trinta dias após o veredito do comitê solicitando suspensão do banimento. A grande mudança após 1963 foi que o tribunal de apelação passou a ser a Suprema Corte, e não mais uma mesa diretora apontada pelo governo. Embora essa Suprema Corte fosse mais independente do que o anterior *Board*, os juízes eram brancos e o processo continuava caro e demorado, desestimulando recursos. Raramente, no entanto, as editoras apelavam à Suprema Corte, tornando a sua possibilidade um tanto inócua. Segundo Peter McDonald (2009), na década de 1964 a 1974, quando mais de dez mil publicações foram banidas, menos de trinta processos de apelação foram registrados. Nesse período, houve vários protestos por parte do *PEN Centre*, o mais antigo clube de autores africânderes do país, dentre eles um manifesto/memorando de cerca de treze páginas no qual seus membros diziam que a nova lei era não só contra a literatura, mas também contra a liberdade de expressão e o pensamento criativo, afirmando que o governo deveria se preocupar somente em conter a indústria pornográfica. Os membros requeriam também a contratação de censores aptos a julgar

literatura, esperando, assim, a liberação – em especial – do material produzido por artistas africânderes (MCDONALD, 2009).

Nadine Gordimer fez ferrenha oposição ao *PEN*, advogando só haver uma maneira de encarar o *apartheid* e a censura, que seria a oposição frontal e total – e não ações paliativas como a requisição de censores entendidos em literatura. Ela afirmou ser a escrita o lar dos despossuídos e que a censura colocava uma cerca elétrica em torno deste local de expressão (GORDIMER, 1965) e deveria ser totalmente combatida. Contra toda e qualquer forma de conciliação entre autores e censores, alguns anos depois a autora uma vez mais condenou a presença de especialistas no corpo censor, acusando a associação (*PEN*) de conluio com o governo (GORDIMER, 1988), pois a participação de especialistas na avaliação de obras literárias teria acalmado a oposição, dando margem a debates mais conciliatórios entre escritores, intelectuais e censores. Esse artigo foi escrito quando o juiz Kobus von Rooyen estava à frente da censura, após 1980, e outras leis estavam em vigor, como veremos mais à frente.

Voltando ao período entre 1963 e 1974, as obras eram encaminhadas aos censores majoritariamente pela polícia e pelos agentes de segurança, mas era permitido aos cidadãos – ofendidos por alguma publicação ou livro – requererem o controle pós-publicação, eufemismo utilizado no lugar da palavra censura. *Magersfontein, O Magersfontein* (1976), de Etienne Leroux, é um exemplo de uma obra banida após processo público movido por grupos religiosos contrários à sua liberação.

Enquanto autores brancos negociavam concessões com o governo, os líderes negros eram levados à obscuridade e mantidos apartados uns dos outros. A África do Sul era um país onde o medo e o silenciamento estavam por debaixo da aparente superfície de calma e prosperidade, logo rachada pelas ações dos movimentos de conscientização iniciados dentro das comunidades negras e depois espalhadas por todo o país.

Até 1974, quando houve mudanças dramáticas na legislação aumentando ainda mais a pressão sobre escritores, intelectuais e dissidentes, os recursos e apelações deveriam ser novamente encaminhados a uma comissão extrajudicial, nomeada pelo governo, abolindo a possibilidade de recurso à Suprema Corte. Ao contrário do antigo *Board*, o novo comitê era mais autônomo e o fato de as leis serem vagas sobre o que seria considerado indesejável, deu a eles um enorme poder. Isso foi especialmente verdadeiro quando se abordava temas considerados imorais e passíveis de corromper a mente do leitor. Até esse momento, os censores trabalhavam com um conceito de "*reasonable reader*", ou seja, um leitor branco, cristão, africânder, afinado com as ideias do governo, da classe média – um representante do eleitor padrão sul-africano. Esse conceito surgiu de um outro, defendido pelo juiz inglês Patrick Devlin, do "*reasonable man*". Devlin (MCDONALD 2009) acreditava na ideia do cerceamento e da punição a tudo o que ameace a coesão social e seus fundamentos morais. Para esse juiz, a lei tem a obrigação de perceber os sentimentos de intolerância, indignação e desgosto de um homem razoável e deve agir para manter esse cidadão confortável em seu país e sociedade[2].

Embora nem os arquivos deixados pela censura nem os vários livros escritos sobre ela tragam quaisquer registros desse fato, lendo os relatórios deixados pelos censores e os livros banidos, chegamos à figura de um outro modelo de leitor – um segundo *reasonable reader* – na mente dos censores. Esse seria negro, pobre, semianalfabeto, cristão, revoltado com o governo e suas leis. Só assim poderemos justificar o banimento de revistas como *Staffrider* e *Africa Drum*, dos poetas negros de Soweto e de obras que denunciavam o *apartheid*, pois não afetavam diretamente a moral ou a vida confortável das comunidades brancas cujo voto

[2] O *Report of the Departmental Committee on Homosexual Offences and Prostitution*, mais conhecido como Relatório Wolfenden, foi publicado na Inglaterra, em 4 de setembro de 1957, após a condenação de Lord Montagu, Michael Pitt-Rivers e Peter Wildeblood por prática homossexual. Nesse relatório, o juiz Devlin desenvolve o conceito de "*reasonable man*", defendendo que a moralidade popular deveria influenciar as leis. Esse "*reasonable man*" seria aquele sujeito que incorpora os preceitos morais de sua época e local. Esse foi o modelo tomado por Snyman ao moldar o conceito do *reasonable reader*. (MCDONALD, 2009)

colocou no poder políticos a favor da segregação, mas poderia esclarecer a população negra, levando-a a ações cujo resultado poderia ser a perda do estilo e dos meios em que vivia a sociedade branca.

Os romances e poemas e as revistas e publicações escritos por artistas negros pouca ou nenhuma influência teriam sobre as mentes dos sul-africanos brancos – o *reasonable reader* apontado pelos censores – e certamente não os levaria a alterar seu modo de vida por meio da conscientização. Seria pouco provável haver identificação entre esses leitores e os escritores oriundos dos *homelands* ou *townships*. Fica evidente, portanto – e, para isso, basta uma breve análise quantitativa e qualitativa dos textos banidos –, que um segundo *reasonable reader* povoava as mentes dos censores, muito embora – como em tantas outras situações envolvendo membros das comunidades negras – sua existência não tenha sido jamais reconhecida oficialmente.

De qualquer maneira, há um modelo de leitor (ou modelos) permeando as decisões dos comitês. Esses modelos são construídos de acordo com a ideia que o censor possui do comportamento desses leitores frente às obras em análise. É impossível não remetermos ao fato de que, em uma sociedade heterogênea como a sul-africana, pensar em "modelo de leitor" ou "modelo de sujeito" é uma ação ambiciosa e falaciosa, uma vez que altamente impossível. Embora não tenha se firmado na época, em 1963 surgem os primeiros sinais de uma mudança desse modelo, somente completamente desenvolvido nos anos de 1980, o *likely reader*, ou leitor provável – uma outra ficção – em oposição ao leitor-modelo.

Peter McDonald (1999) aponta a crise gerada pela nova lei de 1963, mencionando carta enviada ao jornal *Die Burger* pelo poeta Wyk Louw na qual ele afirma que o governo estava estimulando que jovens autores africânderes passassem a escrever em inglês para tentarem publicar fora do país, o que, de fato, ocorreu a alguns deles, como André Brink e Ingrid Jonker – ambos escrevendo primeiramente em africânder e posteriormente em inglês.

No entanto, nem tudo era oposição no país. O *Writer's Circle*, instituição literária afinada com o governo, se opôs publicamente ao protesto de Wyk Louw. O autor não se deixou desanimar e continuou a protestar – primeiramente agindo individualmente, mas logo partindo para algo mais efetivo –, liderando uma petição assinada por mais de duzentos escritores sul-africanos – dentre eles, André Brink, Nadine Gordimer, Jack Cope, Etienne Leroux, James Mathews, Anna M. Louw e Stuart Cloete – em que condenavam o novo sistema instaurado. Embora ineficaz contra a lei, os solicitantes conseguiram do governo a promessa da nomeação de no mínimo seis especialistas em literatura ou língua/linguística dentre os nove membros do comitê a ser formado e influenciaram o governo na escolha do diretor do comitê, o crítico literário Gerrit Dekker, professor de afrikaans e alemão na *Christian Higher Education* e autor da obra *Afrikaans Literary History* (1935). Dekker era um experiente e respeitado crítico de literatura, especialmente entre intelectuais e escritores, mas sua atuação como defensor da literatura não foi nem consistente nem democrática.

Dekker trouxe sua bagagem cultural para o *Board* e, com o poder que lhe foi conferido, tornou-se um defensor da literatura *avant-garde* africânder, protegendo, como era o desejo de Louw, a produção do *volk*. Mostrando-se mais liberal do que previra Louw, tão logo assumiu a direção da censura Dekker afirmou "[...] nossa literatura sul-africana inglesa, africânder e *bantu* poderão agora seguir desimpedidas[3]" (MCDONALD, 2009, p. 39). Na prática, porém, a literatura negra sofreu maior vigilância e banimentos, mostrando que o real compromisso de Dekker era com a produção africânder, enquanto as obras em inglês ou dos autores negros continuavam a ser banidas, refletindo as demais ocorrências no país. De acordo com McDonald, no entanto, aos olhos do Primeiro Ministro Hendrik Verwoerd[4], a nomeação de Dekker era uma maneira de trazer legitimidade à censura sul-africana, escapando das

---

[3] "[...] *our English South African and our afrikaans, and our Bantu-literature can now continue unimpeded.*" (MCDONALD, 2009, p. 39)

[4] Hendrik Verwoerd foi Primeiro Ministro entre 1958 e 1966, ano de seu assassinato. Verwoerd foi um dos articuladores e implementadores do *apartheid*.

acusações de suprimir e reprimir escritores africânderes do movimento *avant-garde* e, ainda, cooptando-os para o sistema, diminuindo as tensões entre os intelectuais, escritores e governo.

Com a ajuda de Wyk Louw, defensor ferrenho da cultura africânder, Dekker obteve sucesso em trazer os ex-alunos e escritores simpáticos à liberação da literatura, TT Cloete[5], AP Grové[6], H. van der Merwe Scholtz, CJD Harvey[7], AH Murray[8] e TMH Endemann[9] para compor o comitê. A análise do que poderia ser nocivo à segurança, bem como às áreas administrativas, eram coordenadas por quatro outros membros, sendo dois juízes aposentados, AJ van Wyk e JG Sutton, e dois professores aposentados, NJ Le Roux e JP Theron. Além desses membros, os censores contavam ainda com leitores pareceristas encarregados da seleção e da primeira leitura de livros – especialmente os publicados em papel barato – e dos filmes. Dekker dividiu os comitês em subcomitês, um encarregado de literatura e outro de segurança, com o intuito de impedir que os censores encarregados dos assuntos de segurança interferissem nas questões da literatura. Dekker obteve algum sucesso em sua estratégia, tendo liberado romances cuja qualidade literária foi, na opinião do comitê, incontestável. Dentro do espaço permitido, ele protegeu autores e obras africânderes, mas ainda ficou aquém do esperado pelo governo.

Dekker manteve-se cinco anos no poder, de 1963 a 1968 e, apesar de sua óbvia tendência em liberar autores africânderes, desapontou às expectativas do governo em relação às obras escritas em inglês, pois sua gestão foi a que menos romances analisou em cinco anos e a que menos baniu. Seus comitês, no entanto, foram bastante eficientes em proteger a visão política vigente. No ano de 1965, por exemplo, cerca de 44% das 702 publicações banidas foram declaradas indesejáveis por ofenderem a moral, enquanto 33% o foram por razões

---

[5] Àquela época, professor na *University of Potchefstroom*.
[6] Grové e Scholtz eram professores da *University of Pretoria*.
[7] Então professor da *University of Stellenbosch*.
[8] Professor de filosofia política na *University of Cape Town*.
[9] Professor de línguas africanas na *'Bantu' University College of the North*.

políticas. A redução no número de banimentos, se comparada aos números dos anos anteriores e posteriores, se deu por vários motivos, não somente pela falta de empenho dos comitês. Nesses anos, a ação da polícia na busca de obras a serem escrutinizadas era desorganizada e, além desse fator, as editoras temiam mais e mais publicar material indesejável, enquanto as importações de livros foram consideravelmente reduzidas. Em 1968, Dekker chegou a contratar um inspetor para andar pelo país em busca de publicações a serem submetidas ao comitê, mas nem mesmo essa ação aumentou consideravelmente as obras indicadas para escrutínio dos censores.

Portanto, a alegada proteção à literatura anunciada pelo governo e por Dekker não foi politicamente neutra. Apesar de seu discurso liberal, as decisões do comitê diferiam consideravelmente de acordo com a língua em que foi escrita a obra. Nessa década, quando um grupo de jovens escritores africânderes se uniu para formar os *Sestinguers*, poucas obras em afrikaans foram submetidas aos censores e nenhuma foi banida. Tampouco há registros de romances em alguma das nove línguas nativas faladas no país. A maioria das obras escrutinizadas e banidas era escrita em inglês. A liberação de três romances de André Brink – *Lobola for Life* (1963), *The Embassador* (1964) e *Maybe Never* (1967) – e dois de Etienne Leroux – *Seven Days at the Silbersteins* (1962) e *The Third Eye* (1966) –, todos contendo algum elemento proibido pelo governo, mostra claramente a serviço de quem estavam os censores. Nos relatórios sobre os romances de Brink, há comentários sobre a qualidade literária do texto como elemento decisivo para o não banimento, enquanto, nos relatórios sobre os romances de Leroux, Dekker chega a afirmar que banir uma obra do autor "[...] traria grandes danos à literatura africânder e à vida intelectual do *volk*" (MCDONALD, 2009, p. 43). Entre os romances citados, o único a causar alguma inquietação foi *Maybe Never* (1967), de Brink, que dividiu os votos do comitê. Acusada de possuir sexo explícito e de ser profana e promíscua, a narrativa recebeu três votos pelo banimento e três pela liberação, cabendo a

Dekker resolver a questão, o que ele fez em um relatório de dez páginas. Seus argumentos creditavam pouco valor literário ao romance, por este não possuir a unidade – ou conceito unificador – que, segundo ele, é imprescindível a uma obra literária e fazer uso de um experimentalismo emprestado do exterior, segundo Dekker, com a finalidade de esconder a pouca profundidade da obra. Apesar de desqualificar o livro, Dekker votou a favor da liberação, pois acreditou que a narrativa de Brink não teria o poder de ofender ao leitor culto a quem se destinava. Além disso, disse ele, as cenas de sexo inter-racial ocorrem fora do território sul-africano, não incorrendo em crime contra as leis do país.

As narrativas em inglês, no entanto, não tiveram a mesma sorte. Dos 41 títulos em inglês examinados no mesmo período, 60% (24 títulos) foram banidos. Até mesmo autores americanos como, William Burroughs, Jack Kerouac e Henry Miller, não tiveram suas obras consideradas "literárias" o suficiente para obter um parecer favorável do comitê liderado por Dekker.

Apesar dessas inconsistências, o legado de Dekker em defesa da literatura *avant-guarde* produzida no país não foi rapidamente esquecido após sua saída. De acordo com Merrett (1994, p. 41-78), este foi o primeiro corpo oficial escrutinizando a literatura, o primeiro a ser chamado por Peter McDonald (2009) de "polícia da literatura", título de sua obra sobre os meandros da censura cultural sul-africana. Foram esse acadêmicos e professores os primeiros a tomarem para si a tarefa de decidirem o que seria ou não considerado literatura e o que seria liberado e proibido aos cidadãos sul-africanos.

Ao contrário de seu sucessor, Jannie J. Krugger, o período de Dekker, que se estendeu até 1968, pode ser considerado tranquilo em relação ao número de banimentos. Sob o comando de Krugger, tanto o número de reclamações e indicações quanto o de banimentos subiu enormemente, tendo chegado a 72% em 1973 (foram banidas 889 de 1.230 submissões), ano de maior movimento registrado. McDonald (2009, p. 52) afirma que, nesse período, o

governo tomou a frente nas operações de vigilância, melhorando a coordenação dos trabalhos entre a polícia, a alfândega e os censores, aumentando o volume de obras escrutinizadas e banidas. A simples nomeação de Krugger já apontava para mudanças, pois, ao contrário de Dekker, ele era um jornalista político, ligado ao jornal africânder ultranacionalista *Die Transvaler*, sendo bastante conhecido como um defensor da pureza cultural desejada também por Wyk Louw. Por outro lado, Krugger herdou os comitês formados por Dekker, significando que as mudanças não aconteceram bruscamente.

Com o passar dos anos, foram recrutados o professor JM Leighton, da *Rand Afrikaans University*; GS Nienaber, professor de afrikaans na *University of Natal*; RE Lighton, novelista e professor aposentado; AJ van Niekerk, servidor aposentado; e JP Jansen, professor de políticas africanas na *University of Stellenbosch*; todos afinados com o pensamento do governo, embora profissionais respeitados em suas áreas.

Ao contrário de Dekker, Krugger jamais alcançou o respeito dos acadêmicos, dos artistas e da imprensa, sendo constantemente ridicularizado pelos jornais não nacionalistas. Há dificuldades para analisarmos o período Krugger como um todo, uma vez que a maioria dos arquivos dessa época desapareceu. Peter McDonald encontrou alguns remanescentes em arquivos em Pretoria e Johhanesburg, analisados por ele em *Literature Police* (2009).

Mesmo sem o respaldo dos relatórios, analisando os jornais da época, podemos afirmar que as obras de Mary Benson, Myrna Blumberg, Jack Cope, CJ Driver, Alex La Guma, Es'kia Mphahlele e Tom Shaper, todos escrevendo em inglês, foram banidas por motivos políticos, pois tratavam de temas como os massacres de Shaperville e Langa, as mortes de Soweto, os "suicídios" ocorridos nas prisões e de protestos contra o estados das coisas no país.

Em 1974, ocorreu o banimento do primeiro romance escrito primeiramente em afrikaans: *Looking on Darkness* (1974), de André Brink, no qual um jovem ator negro

aguarda julgamento pela morte de seu amante branco, com cenas ardentes de sexo entre os dois. O relatório dos censores não sobreviveu, mas certamente o livro foi banido devido às cenas de sexo entre raças (descritos muito vividamente), e pelo protesto político, marca de suas obras. André Brink e Breyten Breytenbach passaram a ficar na mira dos censores, bem como Gordimer, Jonker e vários outros, tendo seus romances e poemas cuidadosamente escrutinizados. A partir do banimento de *Looking on Darkness*, a relação entre a polícia, a censura e os escritores sul-africanos passou por mudanças bastante acentuadas e as obras produzidas por africânderes já não tinham salvo-conduto garantido.

No início dos ano de 1970, o crescimento do movimento Consciência Negra e dos sindicatos dos nativos negros, somado à luta pela libertação em Moçambique e Angola, levaram o governo a fazer ajustes nas leis, tornando ainda mais rígido algo já tão restritivo. Merrett (1994) comenta que, internamente, nesse mesmo período, houve um crescimento dos movimentos ligados à igrejas cristãs africânderes, preocupados com a moral e a cultura cristãs, exigindo do governo atitudes mais firmes em relação à dissidência e às literaturas estrangeiras. Segundo McDonald (2009, p. 58), esses grupos fundamentalmente religiosos estavam preocupados com o posicionamento de alguns liberais dentro do corpo censor, que haviam liberado materiais considerados por eles perniciosos, como a revista *Scope*, uma publicação popular no país.

A partir de março de 1972, o então Primeiro Ministro BJ Voster respondeu a essas pressões internas e externas solicitando a revisão de algumas decisões anteriormente tomadas pelos censores e propondo ajustes às leis vigentes, iniciando uma revisão dos processos cujo resultado foi a criação de um novo sistema, muito mais repressor, de controle das publicações e de tudo aquilo relacionado com a esfera pública. Em 1974, a comissão responsável por elaborar um relatório com as novas leis e diretrizes ficou conhecida como Comissão Krugger, embora fosse formada por uma coalizão multipartidária. Esse documento, abertamente

político-partidário, tornou ainda mais dura a censura e propôs o fim da possibilidade de o autor ou editora recorrer ao Supremo Tribunal, enfatizando a necessidade de conter a conspiração comunista internacional, responsável, segundo eles, pela "[...] crescente superficialidade e o enfraquecimento da fibra moral da nação" (relatório elaborado pela *Commission of Inquiry*, parte do *Publications and Entertainment Bill*).

Como consequência da aceitação do relatório pelo governo, a lei de 1974 desmantelou o *Board*, instituindo uma *Directorate of Publications* e abolindo o direito de apelar à Suprema Corte. Nessa nova lei, os mestiços e indianos poderiam sugerir representantes para compor os comitês quando os assuntos fossem relacionados com suas comunidades. Aos nativos negros, no entanto, essa participação foi negada. Para resolver os pedidos de revisão colocados por escritores, artistas e editoras foi criado um corpo extrajudiciário, o *Publication Appeal Board* (PAB). Em teoria, o novo *Board* deveria agir de forma transparente, publicando suas decisões integralmente no jornal oficial e justificando suas decisões abertamente. Na prática, a censura tornou-se mais efetiva, uma vez que a decisão estaria nas mãos de burocratas em todas as instâncias possíveis.

Nessa nova hierarquia, havia um chefe dos censores, JL Pretorius, e o juiz JH Snyman, como presidente do PAB, cuja função era, conforme seu relatório sobre *The Down Comes Twice* (1969), determinar o indesejável para "o padrão e modelo na comunidade", representado pelo "sujeito médio, cidadão do bem, com espírito decente, moderno e esclarecido com os princípios cristãos" (relatório de apelação 144/76, com a decisão pelo banimento do romance *The Down Comes Twice*, de Jack Cope, publicado em 1975). Essa descrição do leitor-modelo cujos conceitos foram levados em consideração pelos censores esclarece os princípios morais, políticos e religiosos regendo a escolha do proibido e do permitido, uma vez que, na visão do governo, qualquer cidadão ou obra que fizesse oposição ao governo não se encaixaria em uma ou mais dessas categorias.

A presença de especialistas foi afastada, deixando claro qual seria o grau de tolerância com obras literárias cuja qualidade estética pudesse servir como argumento contra as ações dos comitês. Dessa forma, a já estreita porta conquistada por Dekker foi fechada, acabando com concessões por valor artístico. O novo presidente deixou claro que as nomeações dos novos censores incluiriam especialistas em educação e não em literatura (relatório de apelação 144/76, com a decisão pelo banimento do romance *The Down Comes Twice*, de Jack Cope, publicado em 1975).

Sempre combativa, Nadine Gordimer saiu a público contra a nova lei a que denominou "um polvo de controle do pensamento" (1982, p. 10). Ela opôs-se, igualmente, ao banimento do *Freedom Charter*, um documento elaborado e distribuído pelo CNA contendo uma lista de direitos demandados pelas comunidades negras, bem como o cerceamento às notícias sobre o levante de 1976.

O período de 1974 a 1980 foi o mais repressivo na história da censura sul-africana, sendo a maioria dos banimentos justificada por razões políticas. Em 1978, 2.520 obras foram escrutinizadas, tendo sido banidas 53% delas sob a alegação de colocarem em risco a segurança da nação. Nos demais anos, a média se manteve inalterada, colocando fora de circulação cerca de 60% de todo o material analisado. Os candidatos preenchiam formulários nos quais deveriam constar dados pessoais como cor, crença, afiliações políticas e experiência profissional. Van Rooyen, Cloete, Merwe Scholtz e sua esposa Rita, Murray e Jansen continuaram como membros dos comitês da censura. Professores e escritores candidataram-se para a posição novamente, dentre eles Anna Louw, SV Petersen, Reginald Lighton, muitos deles signatários do protesto organizado por Wyk Louw no início dos anos de 1960 (MCDONALD, 2009, p. 258-279). Muitos membros do *Krugger Board* eram parte dessa nova estrutura, incluindo o próprio Krugger, mas a palavra final ficava a cargo do juiz Snyman, homem de confiança do governo. Kobus van Rooyen, então um jovem professor de

direito criminal, foi membro dos comitês. Ele sucederia Snyman, implantando uma nova filosofia para a censura do país. Van Rooyen, conforme veremos adiante, vê a si mesmo como um moderador e inovador, mas, em seu começo de carreira na censura, ele endossou várias decisões de Snyman, incluindo o banimento de *The Down Comes Twice* (1969), de Jack Cope.

A parceria Pretorius-Snyman mostrou-se muito eficiente e a mais repressiva de todo o período do *apartheid*, sendo especialmente danosa à literatura sul-africana. O papel dos comitês, no entanto, foi relevante, pois eles eram responsáveis e independentes em suas decisões, podendo tomar partido ou seguir tendências próprias em seus relatórios. Após 1976 e 1977, anos de muitos protestos, a segurança estava majoritariamente preocupada com ações políticas e seu foco maior eram obras cuja conotação fosse abertamente revolucionária – dessa forma, outros romances, como *In the Heart of the Country*, conseguiram passar incólumes, pois não ofereciam perigo às políticas do governo. Ainda assim, caso discordasse do veredito dos comitês, o chefe da censura poderia recorrer da decisão, como ocorreu no caso do banimento de *A Sparrow Fall* (1977), de Wilbur Smith, sob a alegação de que o texto era obsceno. Pretorius recorreu alegando ser contra o relatório, pois a obra tinha méritos literários. No final, Snyman deu a última palavra, mantendo o banimento proposto pelo comitê. O mesmo ocorreu em relação ao relatório de *The Down Comes Twice* (1969), em que Merwe Scholtz e Anna Louw saíram em defesa do romance com base em seu valor literário, mas tanto Pretorius quanto Snyman mantiveram o banimento sob a alegação de que a obra ameaçava a segurança nacional.

Nem mesmo a literatura produzida pelos africânderes passou incólume. Entre 1975 e 1980, a maioria das obras de autores africânderes analisadas pela censura foi banida, causando danos a uma nova geração que surgiu nos anos de 1970 e começou a questionar o sistema e o futuro do *volk* africânder. A grande crise entre censura e sociedade africânder veio,

justamente, com o banimento do romance *Magersfontein O Magersfontein!* (1976), de Etienne Leroux, membro do *Sestingers* e filho de um respeitado ex-ministro nacionalista, parte da aristocracia bôer (BRINK *in* ROOYEN, 2011, p. 11). Os eventos relacionados ao banimento desse romance trouxeram muitas transformações nos métodos e parâmetros utilizados pela censura, pois Leroux era querido na comunidade africânder e a proibição de seu décimo romance despertou a ira da intelectualidade e dos jornalistas nacionalistas.

Magersfontein O Magersfontein retrata um episódio da guerra anglo-bôer, acontecida aos pés da montanha conhecida por Magersfontein, na madrugada de 11 de dezembro de 1899, quando o exército inglês, comandado pelo general Andrew Wauchope, foi surpreendido pelos bôeres camuflados em trincheiras no sopé da montanha, matando 902 soldados britânicos contra 236 bôeres e, entre os mortos, o próprio general. O romance, publicado quando Leroux já era um escritor consagrado, é uma sátira dessa batalha, fazendo uso abundante de hipérboles e ironias. Apesar de fazê-lo anacronicamente, os alvos de sua sátira são o *apartheid*, os acadêmicos, a guerra e os ingleses. O episódio todo foi crucial para o enfraquecimento das relações entre a censura e a literatura produzida pelos africânderes no final dos anos de 1970 e início dos de 1980, por colocar em foco a discórdia entre parte da sociedade africânder e a censura do *apartheid*. A sociedade como um todo passou a temer a censura quando esta passou a proibir a voz de seus membros mais ilustres. Houve uma longa batalha judicial que acabou com a liberação de *Magersfontein O Magersfontein!* e trouxe mudanças não só nas leis basilares da censura, como nas suas formas de aplicação.

Os conflitos e divisões antes ocultos foram desvelados desde o início do processo, primeiramente mostrando a separação entre um setor ultraconservador e religioso, de um lado, e uma juventude ávida por mais liberdade, de outro. Segundo Margreet Lange, em seu livro *The Muzzled Muse: Literature and censorship in South Africa* (1997), *Magersfontein O Magersfontein!* já havia sido analisado e liberado quando os membros de um grupo ligado à

preservação da moral africânder, o *Aktie Morele Standaarde* (Ação pelos Valores Morais), parcialmente responsável pelo endurecimento das leis em 1974 e por uma intensa queima de livros em 1975, iniciou uma campanha pelo banimento da obra. Em 24 de novembro de 1977, o presidente dessa associação, Eddie Van Zyl, declarou para o jornal *Hoofstad* que leu o livro por três vezes sem conseguir entender qual a sua finalidade, mas listou em sua petição todos os termos considerados por ele blasfemos ou ofensivos, e os enviou a 2.500 bôeres (majoritariamente pastores, cléricos, donas de casa e tradicionalistas), solicitando que assinassem o pedido de banimento. Os censores, cuja decisão prévia havia considerado que o valor literário da obra se sobrepunha à sua linguagem e às ofensas ao sistema, foram pressionados a voltar atrás, declarando o livro indesejado e banindo-o por ofender a moral e desrespeitar crenças religiosas do *volk* africânder. Chocado, Etienne Leroux declarou temer os efeitos desse banimento em sua produção como escritor, afirmando que pessoas sem o menor conhecimento literário teriam analisado seu livro (Coetzee, 1996, p. 190-191). Surpreendentemente, os jornais africânderes, que normalmente apoiavam as ações do governo nacionalista, saíram em defesa de *Magersfontein O Magersfontein!*. Dentre outros, o jornal *Beeld* afirmou que o banimento de uma obra desse valor sinalizava que a censura sul-africana havia se tornado um monstro a ser combatido. Após a decisão pelo banimento, Anna Louw e Merwe Scholtz se demitiram de seus cargos, pois acreditavam não mais poder cumprir seus papéis de defensores da literatura africânder – embora fossem a favor do banimento da obra de Breytenbach, a quem consideravam um dissidente cujo comportamento ultrapassou os limites do permitido mesmo entre os não conformistas sul-africanos. De acordo com McDonald (2009, p. 72), a editora de Leroux resolveu apelar para a Suprema Corte, mesmo não havendo mais qualquer vínculo entre ela e a censura, mas foi surpreendida pela manutenção do banimento. Na sentença, os juízes consideraram equivocada a adoção da figura do *reasonable reader* no julgamento de questões morais (em detrimento da análise do

leitor em potencial), mas a favor do *reasonable reader* como modelo para questões religiosas, pois a obra ofenderia a qualquer cristão.

O resultado do episódio foi trazer mudanças concretas à censura. Pressionado pela sociedade africânder e por uma delegação incluindo Anna Louw e Merwe Scholtz, bem como membros do *Afrikaans Writer's Circle* e do *Writer's Guild* (um grupo recém-formado de escritores), o governo introduziu vários adendos à lei de 1974 visando a proteger a literatura – em especial a africânder – da ação política dos censores, salvaguardando a "boa literatura" com base em seu valor literário. Garantiu ao *Publication Appeal Board* a possibilidade de contratar especialistas em literatura, devidamente aprovados pelo governo, para analisar as obras, dando-lhes poder para permitir liberação parcial de romances com restrições de idade ou limitações mercadológicas, o que significava esperarem poder controlar os locais de leitura e circulação dos trabalhos parcialmente liberados. Essas mudanças, segundo McDonald (2009), marcam o início do fim da era Pretorius-Snyman, trazendo inquietação e desencontros nos julgamentos, especialmente devido ao fato de Snyman não aceitar bem os pareceres emitidos pelos especialistas, pois uma vez obtido o *status* de "obra de arte", tornaria-se difícil suprimir qualquer romance sem levantar protestos da inteligência africânder. Como desdobramentos da nova postura, surgiram conflitos entre os próprios membros da censura. Por discordar da liberação do romance de André Brink, *Rumours of Rain* (1978), por dois comitês – segurança e literatura –, Pretorius, o chefe dos censores, levou a obra para o PAB, solicitando seu banimento. *Rumours of Rain* é considerado um dos melhores e mais políticos livros de Brink, no qual ele narra o desencanto de seu protagonista, Martin Mynhardt, com o sistema e a política sul-africana e seu pessimismo em relação ao futuro. Por orientação de seu advogado, Brink já havia suprimido uma passagem na qual o filho de seu protagonista narra um episódio em que um jovem ativista negro é afogado pela polícia do *apartheid* em Angola, onde buscara refúgio, mas fora encontrado e assassinado. Apesar dessa passagem suprimida,

para Petrorius a narrativa continuava a ser obscena e sediciosa, não devendo ser lida pelo cidadão comum. Anna Louw e Merwe Scholtz, recém-retornados ao sistema como especialistas em literatura, conseguiram a manutenção da liberação do romance usando como argumento o experimentalismo e o valor literário como suficientes para garantir sua circulação, alegando ainda que o leitor precisaria estar familiarizado com as teorias de Roland Barthes para compreender totalmente a história, não sendo, portanto, ameaçadora para a maioria da população. Uma vez mais, percebemos a presença do segundo *reasonable reader* fundamentando a argumentação dos censores. Por dedução, ao dizerem que somente pessoas cultas, familiarizadas com as teorias de Roland Barthes compreenderiam o romance, deixam implícita a presença desse outro leitor, incapaz de compreender a narrativa em seu pleno significado, ou seja, as populações mantidas à parte da cultura – que na África do Sul equivaliam às comunidades negras.

Posteriormente, como parte da nova política do novo Primeiro Ministro PW Botha e de seu desejo de dar uma aparência mais liberal ao seu governo, a maioria dos escritores brancos considerados progressistas teve seus trabalhos liberados – mesmo aqueles anteriormente banidos –, dentre eles os romances *A Dry White Season*, de Brink e *Burger's Daugther*, de Nadine Gordimer. Nem todos tiveram a mesma sorte, porém. *Call me Not a Man* (1979), de Mtutuzeli Matshoba, e *Muriel at Metropolitan* (1979), de Mirian Tlali, continuaram banidos apesar dos esforços para liberá-los. A manutenção do banimento demonstra claramente que a censura continuava tendenciosa e política e tinha em mente não o leitor de Gordimer e Brink – teoricamente mais culto e amante das artes –, mas as comunidades para quem essas narrativas pudessem desencadear ações e desejos de mudança, os leitores negros. Essas liberações e manutenções dos banimentos apontavam para a nova postura do governo, que passou a considerar os autores brancos – mesmo os mais engajados –

como inofensivos, enquanto continuava banindo os autores negros, especialmente por seus leitores serem, majoritariamente, jovens e militantes, engajados na luta pelo fim do *apartheid*.

Para compreendermos esse movimento subitamente liberador de parte da literatura produzida no país, é necessário analisarmos o peso dos outros meios de comunicação e dos movimentos sociais nas decisões do governo. Desde as mortes do levante de Soweto, em 1976, e da morte na prisão do líder do *Black Conciousness Movement*, Steve Biko[10], em 1977, as ações dos grupos antigoverno se tornaram muito mais violentas, com greves acontecendo em vários segmentos, especialmente decorresntes do fortalecimento dos sindicatos. Após Soweto, o governo precisou usar toda sua força policial para conter manifestantes e militantes e estava muito mais preocupado com o alcance da televisão, do rádio e dos movimentos dentro das igrejas – por serem meios que atingem as grandes massas – do que com a literatura.

O governo percebeu que deveria afrouxar o controle de parte da produção literária, demonstrando boa vontade com os intelectuais e artistas. Para concretizar essas mudanças, em 1980 o juiz Kobus van Rooyen, professor de direito criminal na *University of Pretoria*, assumiu como juiz do PAB. Controverso na época, não foi bem aceito pelos mais radicais, especialmente André Brink e Nadine Gordimer, que o combateram por meio de artigos e entrevistas. Gordimer, em especial, escreveu um artigo contundente, *The South African Censor: No change* (GORDIMER, 1980), no qual afirma que a liberação de alguns romances de autores conhecidos não poderia ser considerada uma vitória da liberdade de escrever enquanto escritores negros e mestiços continuavam a sofrer sob a censura, pois, segundo os analistas, suas obras não eram suficientemente literárias. Gordimer argumenta que os comitês eram compostos por nomes já há muito a serviço da censura e que mesmo os novos recrutados

[10] A jornalista Rykie van Reenen escreveu sobre a longa conversa tida com Biko, afirmando que o via mais como um construtor do que um demolidor, cujo desejo era levantar a moral dos povos negros por meio de serviços comunitários: "[...] É uma pena", disse ela, "que uma voz como esta tenha desaparecido do diálogo crítico em nosso país" (*Op Die Randakker*, Cape Town, Tafelberg, p. 87 – tradução de Ella van Tonder)

eram provenientes dos mesmos bolsões brancos. A inovação, diz ela, é encontrar novas formas de fazer a mesma coisa, esperando assim aplacar escritores brancos, em uma clara tentativa de dividir os interesses de autores brancos e não brancos (GORDIMER, 1980, p. 349). Corroborando as afirmações de Gordimer, o *Annual Literary Survay Series*, de 1980, aponta que na mesma semana em que *A Dry White Season*, de André Brink, foi liberado, *Call Me Not a Man*, de Mtutuzeli Matshoba, foi mantida fora de circulação sob a alegação de que representava violência policial em um de seus contos.

A Dry White Season conta a história de Ben Du Toit, um pacato professor africânder de História cujo desejo é saber o que de fato houve com Gordon, jardineiro da escola onde lecionava, morto na prisão por investigar a morte de seu filho durante o levante de Soweto. No início, como muitos sul-africanos brancos, Ben não queria se envolver nas questões raciais que dividiam o país, tratando as reivindicações de Gordon e suas queixas contra a minoria branca como exageradas e infundadas. Tudo muda quando Ben presencia a brutalidade de sua própria raça contra os negros, particularmente quando, no necrotério, ele vê os resultados de tortura no corpo de Gordon e após a esposa deste também ser morta em circunstâncias suspeitas. No final do romance, após ser ameaçado e pressionado por pessoas do governo e da polícia, Ben decide entregar as anotações relativas às suas descobertas sobre Gordon para um escritor, deixando claro que após a publicação do resultado de suas investigações ninguém mais poderia dizer que nada sabia sobre o que ocorria nas prisões sul-africanas. O romance retrata os brancos africânderes como alienados, vivendo em um país de faz de conta, enquanto pessoas eram mortas e torturadas visando à manutenção do poder e da qualidade de vida da minoria branca da população. Retrata, também, com fartura de detalhes, a violência do sistema e da polícia. Os contos de Matshoba também retratam a violência policial, embora, como é próprio dos contos, de forma mais direta e condensada – nem por isso menos contundente. Não se justifica, portanto, a alegação de que a obra de Matshoba não tenha sido

liberada por retratar ações violentas da polícia, uma vez que o romance de André Brink tem a mesma temática.

Além desses, *Store up the Anger*, de Wessel Ebersohn, e *A Separate Development*, de Christopher Hope, foram também liberados, enquanto *The Soweto I Love*, de Miriam Tlali, *A Ride on the Whirlwind*, de Sipho Sempala, e *Egoli*, de Matsemela Manaka, foram banidos, sendo os três últimos autores negros. Argumentos levando em conta a "literariedade" e "o valor estético" foram fartamente empregados nas justificativas do banimento desses romances e de outros mais, além dos óbvios e esperados julgamentos apontando perigo para a ordem pública e a política racial. Gordimer (1980 p. 340) aponta o caráter elitista e uma visão normativa de cultura presentes nesses relatórios, especialmente porque os censores se colocavam – ou pelo menos eram essas as alegações – como protetores da alta literatura e da alta cultura – sem considerar que eram eles os responsáveis por determinar aquilo que deveria ou não ser considerado alta literatura e suficientemente culto. Apesar da oposição de Gordimer, alguns progressos aconteceram. Sob a liderança de van Rooyen, os comitês foram orientados a não mais banir uma obra fundamentando a ação em partes consideradas obscenas e imorais, especialmente em relação às obras dos autores brancos africânderes e estrangeiras. Van Rooyen defendia a ideia do valor literário como justificativa, mas, como vimos anteriormente, esses parâmetros serviram, largamente, como uma nova forma de censurar.

Ao contrário dos demais censores, a grande maioria deles anônimos até a liberação dos relatórios, van Rooyen escreveu três obras sobre a censura, a última delas, *A South African Censor's Tale*, publicada em 2011. A análise das duas últimas obras facilitou nossa compreensão do processo que levou à liberação dos dois romances seguintes de JM Coetzee, *Waiting for the Barbarians* (1980) e *Life & Times of Michael K* (1983). As primeiras publicações de van Rooyen foram *Publications Control in South Africa* (1978) e *Censorship in South Africa* (1987), este último, segundo análise de Coetzee, em *Giving Offense*,

defendendo a atuação do censor como um árbitro que decide entre duas forças em oposição (COETZEE, 1996, p. 186). Van Rooyen julga o censor, portanto, como alguém neutro o suficiente para aplicar a lei de forma igual e justa para todos, uma falácia em todos os sentidos, uma vez que a atuação desses profissionais era guiada por suas posições, pré-aprovadas pelo governo. Não há, em um contexto como esse, como se esperar neutralidade ou imparcialidade. É também em *Censorship in South Africa* que o juiz elabora com maior detalhamento o conceito de *likely reader*, já parcialmente adotado por Dekker nos anos de 1960, e advoga em favor da permissão de uma dissidência interna como forma de controle social. Dessa forma, a liberação dos romances de autores brancos conhecidos atuaria como uma válvula de escape para a pressão social nessa sociedade prestes a explodir. Muitas liberações foram possíveis fundamentadas na ideia do leitor hipotético provável – o *likely reader* – e de como, ao interrogar esse leitor hipotético, o censor poderia ter uma ideia da aceitação deste em relação ao trabalho em questão. Esse questionamento também hipotético não levaria em conta a opinião do próprio censor ou da comunidade como um todo, uma vez que esse leitor seria aquele não só com acesso ao livro, mas capaz de compreendê-lo (ROOYEN, 1987, p. 9-10, 56-57).

Em seu artigo *The Work of the Censor: Censorship in South Africa*, Coetzee (1996, p. 185-214) desenvolve, dentre outras, a ideia de que o conceito do *reasonable reader* é ideológico, enquanto o do *likely reader* é sociológico. Acreditamos que essa diferenciação proposta por Coetzee vai ao encontro do conceito analisado no Capítulo 1, "Tempos de Repressão", de Ranciére, pois a figura ideologicamente construída de leitor proposta por Snyman (*reasonable reader*) leva em conta não só o desejo do governo, mas a manutenção dos discursos oficiais difundidos entre a população, estando fortemente vinculado à imagem e às crenças desejáveis para aquela sociedade – uma ficção, portanto –, em oposição ao leitor com acesso real à obra – o *likely reader* –, tirando de cena aqueles analfabetos ou

semianalfabetos, os cidadãos deixados à margem da cultura e da sociedade. Coetzee aponta para a ficcionalidade dos dois leitores, afirmando que ambos contêm implícitos leitores imaginários, uma vez que não havia qualquer pesquisa indicando quais temas, termos, imagens ou palavras eram considerados obscenos ou imorais tanto pelo homem cujos valores representassem a média da sociedade, quanto pelo leitor mais provável de ter acesso à obra. Coetzee argumenta que, no final, o único leitor real é o próprio censor, cujas obsessões e paranoias estariam presentes no momento da leitura e análise da obra (COETZEE, 1996, p. 189-190). O autor cita a afirmação do jurista sul-africano Gilbert Marcus, para quem o discurso liberal de van Rooyen é impressionante e sedutor, mas não encontra respaldo em suas decisões, mostrando-se frágil, não sendo a posição de quem leva em conta um *likely reader*, mas de um defensor da moral e das políticas públicas.

Segundo nosso entendimento, van Rooyen é bastante coerente ao fazer uso do conceito *do likely reader*, uma vez que este poderia ser culto, branco, amante das artes, ou negro, pobre, semiletrado. Ao banir as obras dos autores negros com linguagem acessível aos moradores dos *homelands* e *townships*, seu *likely reader* era membro das comunidades negras, a quem essas narrativas fariam sentido, podendo incitar o desejo de mudanças na ordem social. Assim, por detrás de questões de literalidade, está, na verdade, a necessidade de impedir o acesso a esses romances e poesias escritos para serem compreendidos pelos homens simples. Dentro dessa mentalidade, é compreensível a defesa de toda publicação cujo leitor provável fosse sofisticado, pois haveria poucas chances deste leitor ofender-se com material em que estivesse expresso o ódio contra as autoridades ou denúncias de maus-tratos policiais. Van Rooyen afirmou, em *Censorship in South Africa*, que essas publicações atuavam como válvulas de segurança para sentimentos e opiniões em uma situação em que seriam vistas não como um chamado para a violência, mas uma experiência literária (ROOYEN, 1987, p. 61).

Confirmando nossa teoria sobre a existência de parâmetros diferentes dependendo do público-alvo de uma publicação, mencionamos o parecer de van Rooyen sobre a série americana *Raízes* (*Roots*), baseada no romance *Roots: The saga of an American family* (1976), de Alex Haley, ambos (livro e série) banidos da África do Sul sob a alegação de que "[...] uma parcela substancial dos espectadores poderia se identificar com a causa dos escravos americanos oprimidos" (ROOYEN, 1987, p. 103). A premissa por detrás dessa alegação beira a crueldade, mas não deixa de ser também irônica. Van Rooyen reconhece, em um parágrafo, seu conhecimento da opressão sofrida pelos negros sul-africanos, dos quais tirava a oportunidade de esclarecimentos políticos que poderiam ser trazidos por meio dessa série, cuja luta pela liberdade anda junto com a opressão sofrida nas Américas pelos escravos levados da África por mercadores brancos. Colocado na posição de ajuizar a causa, ele escancara as posições da censura e do governo ao optar por defender os interesses do Estado em detrimento dos interesses da população negra, em uma clara tomada de posição política e ideologicamente guiada, em que os interesses da minoria branca foram preservados. Assim, e apesar da argumentação moderada adotada em seu segundo livro, as decisões e suas justificativas falam muito de suas tendências políticas.

Em sua última obra, *A South African Censor's Tale*, com prefácio de André Brink, van Rooyen adota uma visão quase heroica de si próprio, retratando-se como um defensor da liberdade de expressão e da igualdade entre os homens. Usualmente, as obras sobre a censura são publicadas pelas vítimas, ávidas por contar suas experiências e compartilhar as dores sofridas. Kobus van Rooyen, no entanto, desejoso de narrar seu lado da História que ajudou a construir, nos deixa vários indícios de dois movimentos ocorridos ao longo dos anos. O primeiro, pessoal, mostra as contradições e a força da tradição em alguém nascido dentro do *apartheid*, que cursou Direito em uma sociedade cujos direitos da maioria da população não era respeitada, e tentava, ao menos no discurso, tornar-se um liberal. O segundo, a

desintegração de uma estrutura social que fez com que de Klerk, acuado, não tivesse outra atitude a tomar a não ser libertar Mandela e propor eleições democráticas.

A ideologia expressa por van Rooyen pode ser detectada com maior clareza nos relatórios dos censores a partir dos anos de 1980 e certamente foi definitiva para a liberação dos romances *Waiting for the Barbarians e Life & Times of Michael K*, de JM Coetzee, conforme veremos a seguir. Antes, porém, e para fazer justiça a van Rooyen, gostaríamos de comentar o prefácio escrito por André Brink em *A South African Censor's Tale*, pois, apesar da oposição a van Rooyen, Brink hoje parece acreditar que o juiz teve, de fato, uma ação importante para o fim da censura. Diz ele

> Naquela época, não dei suporte incondicional a Kobus van Rooyen. Naqueles dias, eu favorecia, intransigentemente, a abordagem de confrontação direta. No entanto, van Rooyen, que trouxe para sua tarefa uma aguda mente legal e uma paixão pelas artes, acreditava que esta era uma guerra que poderia ser vencida apenas a partir de dentro, usando as armas que o próprio sistema havia colocado à sua disposição, juntamente com o peso formidável da lógica, do senso comum, da compreensão, do bom humor e persistência incansáveis. (BRINK *in* ROOYEN, 2011, p. 9)

A História e o tempo parecem validar a posição de van Rooyen como um liberal – ou alguém buscando livrar-se de suas origens moralistas –, cuja ação trouxe, de fato, mais abertura ao processo político. Algumas passagens em seu último livro, no entanto, mostram como é difícil livrar-se da cultura de seu local de origem. Ao comentar o banimento dos poemas de Breytenbach, por exemplo, ele afirma não compreender tal ação uma vez que os poemas teriam audiência limitada, não pondo em risco a ordem pública (2011, p. 33). Nessa linha de pensamento está explicitada a ideia do *likely reader* branco, culto, cristão, que tomaria os poemas como obra de arte, que não teria o poder de incitar mudanças nesses leitores. Ele também reconhece a existência de uma ordem social que não poderia ser ameaçada, uma vez que a justificativa foi não a liberdade de dizer, mas a ausência de efeitos causados pelo dito. Enquanto na página 62 van Rooyen defende o direito dos adultos de

escolher o que ler ou assistir, incluindo os protestos da maioria despossuída contra o governo de uma minoria, ele assume haver banido, na página 67, a peça *It's a Boy* por retratar relações entre uma jovem branca e seu namorado negro. Segundo ele, a decisão apenas seguia as leis vigentes, segundo as quais o sexo inter-racial estava proibido. No entanto, vale lembrar que o romance de André Brink com tema semelhante havia sido liberado. Passando ao largo das acusações feitas por Gordimer, van Rooyen relata como, corajosamente, levantou os banimentos de *Lady Chatterley's Lover*, de Lawrence; *Portnoy's Complaint*, de Philip Roth; *Rabbit is Rich*, de John Updike; *Lolita*, de Nabokov; dentre outros, alguns colocando restrições de idade. Seu argumento – defendido ao longo de sua obra – é o direito de os adultos poderem ler o que melhor lhes aprouver. Van Rooyen dedica o capítulo "*Security and the Voice of the Majority*" (p. 108-127) para discorrer sobre as liberações e banimentos de alguns jornais e revistas de oposição (dando especial enfoque às liberações), bem como de alguns romances – já no final da década de 1980 – de autores negros. Sobre os banimentos que receberam seu apoio, especialmente de peças e romances de autores negros ocorridos durante esse período de "liberação", ele se autojustifica como a "perda de perspectiva de alguém diariamente em contato com disputas e pressões".

Após duas viagens ao exterior – para a Inglaterra e os Estados Unidos –, ele voltou com a certeza de que o fim do *apartheid* estava próximo e, por isso, intensificou as liberações e começou a reunir-se com vozes da oposição. Toda a movimentação do juiz nessa época nos remete à fala do chefe zulu mencionada anteriormente sobre como alguns homens fazem amizade com os jacarés na esperança de serem os últimos a serem devorados.

Embora van Rooyen esteja a alguma distância do pensamento verdadeiramente liberal e democrático, ele sofreu severas ameaças em cartas nas quais era denunciado como comunista por defender padrões não cristãos e não nacionalistas de arte. Van Rooyen teve sua casa atacada, recebia ameaças de morte e passava outros constrangimentos por defender a

liberação de revistas contendo nus e romances com cenas de sexo e/ou violência. Sua alegação jamais foi a da igualdade para todos, mas sempre o direito do homem e da mulher adultos escolherem o que ler e ver. Defendia, por isso, a liberação com restrições de horário e idade, desde o que o autor fosse branco ou a obra fosse inacessível às massas.

Waiting for the Barbarians e *Life and Times of Michael K* surgiram justamente nesse período de valorização do *likely reader* e do incentivo à liberação dos autores brancos com alguma projeção, somados ao fato de que seu autor, JM Coetzee, nunca participou ativamente de protestos, da política ou de qualquer movimento que pudesse ser considerado subversivo. Cidadão pacato, profundo pensador, Coetzee nunca foi um homem de ação e jamais representou risco ao sistema.

Uma Resposta Patológica: *Waiting for the Barbarians* e *Life & Times of Michael K*

Waiting for the Barbarians e *Life & Times of Michael K* foram publicados, respectivamente, em 1980 e 1983, época de grandes turbulências, quando a polícia tentava conter os protestos e greves ocorrendo em todo o país com violência e repressão. Foi também um período em que houve abundante falsificação de laudos relativos aos prisioneiros mortos sob tortura e em que qualquer cidadão poderia ser preso – e mantido em cárcere – sem qualquer justificativa. Esses dois romances consolidaram a posição de Coetzee no exterior, tornando seus livros instantâneos *best-sellers*. Coetzee, que já havia conquistado o *CNA Prize* e o *Mofolo Prize* com *In the Heart of the Country*, recebeu outro *Mofolo* por *Waiting for the Barbarians*, além das premiações inglesas *Geoffrey Faber* e *James Tait Black Memorial* e de seu primeiro *Booker Prize* com *Life & Times of Michael K*.

Coetzee afirmou, em *Doubling the Point* (1992, p. 300) que tanto *Waiting for the Barbarians* quanto *Life & Times of Michael K* foram respostas patológicas à proibição de certos temas nas artes sul-africanas, em especial tortura e aprisionamento, e ao exercício do mal que todos sabiam ocorrer no que Coetzee chamou de "a câmara escura" (1992, p. 361-368), os cubículos onde os prisioneiros eram torturados. Especialmente *Waiting for the Barbarians*, publicado em 1980, mas escrito entre 1977 e 1979, anos particularmente difíceis e violentos na África do Sul, foi uma resposta às ocorrências no país às quais o autor respondeu da única maneira que sabia: escrevendo.

Como ocorreu com *In the Heart of the Country*, *Waiting for the Barbarians* e *Life & Times of Michael K* foram embargados quando chegaram à África do Sul via alfândega como importados, tendo sido submetidos aos censores por indicação dos oficiais alfandegários, sempre atentos às publicações recém-chegadas no país. Diferentemente de *In the Heart of the Country*, cujo relatório contém um total de quinze páginas e foi totalmente escrito em afrikaans, os relatórios desses dois romances foram redigidos em inglês e têm somente cerca de duas páginas manuscritas cada um. O uso do inglês em documentos oficiais em um governo ultranacionalista certamente sinaliza rachaduras dentro do próprio sistema ou, no mínimo, que seus autores não são defensores irracionais do sistema e das tradições do *volk* africânder[11]. Os comentários bastante sucintos, especialmente se pensarmos os relatórios da era Krugger – alguns com mais de cinquenta páginas – também apontam para um relaxamento do sistema, uma vez que ambos os romances são fortes o bastante para provocar uma leitura mais detalhada, caso houvesse interesse sincero em buscar as partes potencialmente problemáticas ao regime.

[11] Em um país onde se falavam – oficialmente – duas línguas (inglês e afrikaans), era normal a existência de documentos em ambos os idiomas. No entanto, nos anos de 1970, dentre os relatório pesquisados, a maioria estava em afrikaans, como os relativos a *The Soweto I Love* (1977), *The Sipho Sepamla* (1977) e *Magersfontein O Magersfontein!* (1977) ou mesmo o de *Forced Landing* (1988), de Mothobi Mutloatse, para os quais tanto os formulários quanto os relatórios foram redigidos 100% em afrikaans.

Embora não fosse essa a regra no final dos anos de 1980, ambas as obras foram analisadas por especialistas em literatura, tendo um leitor principal (o parecerista) e dois outros, somente corroborando em frases curtas a leitura do parecerista. Os dois leitores principais para os romances foram Reginald Lighton para *Waiting for the Barbarians* e Rita Scholtz para *Life & Times of Michael K*. Lighton era professor aposentado da University of Cape Town na área de educação e trabalhava no corpo de censores, tendo iniciado sua carreira como membro dos *Boards* e, depois, dos comitês nos anos de 1970, permanecendo ativo até os anos de 1980. Escrevia livros infantis e antologias literárias, sendo que o romance *Out of the Strong* (1957) e a antologia *Stories South African* (1969) eram utilizadas nas escolas secundárias, o equivalente ao nosso ensino médio, um sinal claro, segundo nossa interpretação, de uma posição pró-governo em seus escritos. Na análise de *Life & Times of Michael K*, Rita Scholtz atuou como primeira leitora e parecerista. Ela se tornara uma personagem importante nas engrenagens da censura, tomando parte de vários comitês literários. Em seu formulário de aplicação para a função de censora, Rita declarou-se "dona de casa", apesar de ter cursado faculdade de Letras e possuir um Mestrado em Literatura. Ela era casada com Merwe Choltz, figura influente do corpo censor e um dos leitores de *In the Heart of the Country*.

Tanto o idioma escolhido por ambos os censores como as análises feitas – levando-se em conta tanto o dito quanto o estrategicamente não dito – nos levam a crer que, ao contrário do que supunha JM Coetzee quando afirmou que a censura não atraía mentes sutis, colocando poder nas mãos de pessoas com perfil burocrático e preconceituoso (COETZEE, 1996, p. viii, 10), esses seus romances foram lidos e analisados por pessoas com um perfil às vezes contraditório – como o de Lighton –, mas que aproveitaram o período de relativa liberdade dos autores brancos para demonstrar seu apreço pelos romances, liberando-os para venda e leitura e fugindo um pouco da mente tacanha e limitada que, no imaginário de Coetzee,

preenchia o cargo de censor, conforme descrito em *Giving Offense: Essays on the censorship*. De acordo com Peter McDonald (2009), Lighton e Rita Scholtz são parte da intelectualidade africânder e não correspondem à imagem dos censores elaborada pelo autor. Entendemos, no entanto, que Coetzee não falava somente da capacidade intelectual dos censores, mesmo certo de que havia, de fato, muitos deles que se encaixariam perfeitamente nessa descrição de burocratas de mente estreita atuando nos comitês. Pensamos que a crítica vai muito além e está centrada também na capacidade de alguém, cujo intelecto e conhecimento lhe possibilitaram conhecer vários modos e campos de atuação, ainda assim aceitar ser aqueles cujo trabalho é cercear o conhecimento e a liberdade de expressão.

Não podemos nos esquecer de dois fatos sempre pesando em lados opostos da balança: de um dos lados, está o governo apontando para a possibilidade de liberação das obras dos autores mais conhecidos e, de outro, o fato de que esses mesmos censores são atores antigos da mesma peça, na qual até muito recentemente atuavam com mão de ferro na vigilância da literatura e da cultura do país. Em relação à liberação dos romances de Coetzee, McDonald afirma que, por um golpe do destino, os leitores de Coetzee determinados pelos comitês da censura foram considerados cultos, ligados às artes e com uma compreensão ampla das tradições literárias (MCDONALD, 2005, p. 46). Essa noção de que Coetzee passou incólume pela censura por um golpe de sorte é compartilhada por outros intelectuais sul-africanos. Em 2011, em correspondência pessoal com a autora deste trabalho, o poeta africânder Charl Pierre Naudé atribuiu à sorte o não banimento dos livros de Coetzee – sorte aliada à passagem do tempo, foi o fator apontado por Naudé, – opinião que parece corroborar a versão de McDonald de ter havido uma mão do destino na liberação de *Waiting for the Barbarians* e *Life & Times of Michael K*. Esses depoimentos deixam no ar a ideia de que se fossem outros os leitores, as obras teriam sido banidas. Pode ser. Nossa pesquisa, no entanto, revela que essas pessoas puderam sugerir o não banimento das obras por haver toda uma ideologia por

detrás das liberações, fundamentada e corroborada – senão originada – pelas declarações feitas nos dois últimos livros de Koobus van Rooyen e sua prática declarada de permitir alguma dissidência entre autores brancos – em especial no início dos anos de 1980 – para conter os ânimos dos intelectuais. Houve também, nos dois casos, leituras cuidadosas, mas cujas análises deixam de mencionar trechos potencialmente problemáticos, o que parece indicar uma certa premeditação analítica com o intuito de não banir.

Além dos fatores citados, os censores levavam em conta somente o leitor provável, o *likely reader*, capaz de compreender e ter acesso à obra. No caso das obras de Coetzee, certamente os sul-africanos cultos e brancos, jamais os membros das comunidades negras. Acrescente-se a isso, como dito anteriormente, o fato de que Coetzee não era, como ele mesmo reconhece em várias entrevistas, alvo da polícia ou dos guardiões do *apartheid*, especialmente por jamais haver participado de atividades políticas de posição ou oposição de ou qualquer outra atividade que pudesse ser considerada antagonista ao governo. O autor escolheu como modo de vida a discrição e a observação, sendo nada afeito a quaisquer movimentos bruscos ou violentos ou a manifestações público-partidárias de qualquer ordem, especialmente durante os anos duros do *apartheid*. Enquanto cidadão, não oferecia, portanto, riscos ao sistema, mas será que o mesmo poderia ser dito sobre seus romances à época do *apartheid*?

Como vimos no Capítulo 2, "A Força da Censura em *In the Heart of the Country*", há fortes indícios de que Coetzee praticou autocensura em *In the Heart of the Country*, mas nada indica que seus dois próximos romances tenham sido objeto de algum tipo de cerceamento interno ou externo, mas frutos de escolhas conscientes. Em *Doubling the Point* (1992), o autor afirmou "[...] em 1980, publiquei um romance (*Waiting for the Barbarians*) sobre o impacto da câmara de tortura na vida de um homem de consciência. A tortura tem exercido um

fascínio obscuro em muitos outros escritores sul-africanos"[12] (COETZEE, 1992, p. 363). Esta afirmação comprova a intenção do autor de retratar eventos que o incomodavam, mais especificamente as dores infringidas nas instalações da polícia sul-africana, colocando Coetzee como agente político, por mais que ele tenha – durante toda sua vida – se colocado à parte de movimentos e atividades consideradas ilegais. Para ele, o não visto, o apenas imaginado, os eventos que levavam à morte após espancamentos exerciam enorme poder. O autor explica que

> o fato de a câmara de tortura ser um local de experiências humanas extremas, acessível a ninguém mas somente aos seus participantes, é a segunda razão porque o romancista, em particular, é fascinado por ela. [...] É precisamente porque ele fica do lado de fora da porta escura, desejando entrar no quarto escuro mas impossibilitado de fazê-lo, porque ele é um romancista, que ele precisa imaginar o que acontece além desta porta. De fato, é somente aquela tensão direcionada ao quarto escuro que ele não pode adentrar que faz daquele quarto a fonte de toda a sua imaginação – o útero da arte. (1992, p. 363)

Quando Coetzee escreveu *Waiting for the Barbarians*, hoje temos certeza, estava respondendo especialmente ao destino de Steve Biko, morto sob tortura na prisão. Em 20 de setembro de 1977, mesmo dia em que iniciou o primeiro manuscrito do romance, havia enviado uma carta a sua amiga, Sheila Roberts[13], expressando seu desânimo e as suspeitas de que o governo tentaria encobrir os fatos relativos à morte do ativista negro.

> A morte de Biko lançou uma cortina de fumaça sobre todos. Parece que o patologista iria informar que ele foi assassinado; o meu palpite é que o governo vai acobertar tudo descaradamente – recusar-se a realizar um inquérito ou então ter algum tipo de encobrimento de baixo nível, como um inquérito policial interno, e

---

[12] "*In 1980 I published a novel (Waiting for the Barbarians) about the impact of the torture chamber on the life of a man of conscience. Torture has exerted a dark fascination on the life of many other South African writers*." (COETZEE, 1992, p. 363)

[13] Sheila Roberts é uma escritora sul-africana que residia nos Estados Unidos, autora do livro *He's my Brother* (1977), banido no mesmo ano.

> para o inferno o que as pessoas pensam.[14] (KANNEMEYER, 2012, p. 328-329 – tradução nossa)

A revolta de Coetzee em relação a esta e a outras mortes, como as de Ahmed Timol (em 1971) e Neil Aggett (em 1982) está evidenciada também nos artigos escritos nos anos de 1980, dentre eles "*In the Dark Chamber: The novelist in South Africa*" (1986) e "*Breytenbach and the Reader in the Mirror*" (1991), o primeiro republicado em *Doubling the Point* e o segundo, em *Giving Offense*. Apesar de terem sido escritos após o lançamento da obra, esses artigos são importantes para a compreensão de *Waiting for the Barbarians*, pois revelam como o quieto e supostamente apolítico Coetzee se sentia em relação aos acontecimentos em seu país e a repulsa pela violência diária cometida pela polícia e torturadores. Não há fortes indícios de que o autor tivesse, em algum momento, temido por esse seu romance. O único fator inquietante que poderia apontar para o receio de sofrer alguma represália pela publicação de *Waiting for the Barbarians* está na mudança do espaço da narrativa descrita por seu biógrafo. Segundo Kannemeyer, que teve acesso aos manuscritos da obra, na primeira versão a história se passaria na África do Sul, mais especificamente em Cape Town (KANNEMEYER, 2012, p. 334). Posteriormente, Coetzee deixou de lado o espaço familiar, optando por um lugar mais inespecífico, conforme veremos mais adiante. Embora não tenhamos qualquer outra base a não ser a opção do escritor por algo mais indefinido, essa parece ter sido uma ação fundamental para a liberação do censor – pois a aparente dessemelhança com seu país de origem foi um dos argumentos utilizado por Lighton para a liberação do romance.

Como todos nós, até recentemente Coetzee ignorava quem haviam sido os censores de suas obras. Recentemente, em 19 de abril de 2013, o autor deu uma palestra sobre censura na

---

[14] "*Biko's death has cast a pall over everyone. It would seem that the pathologist is going to report that he was murdered; my guess is that the government is then going to brazen it out – refuse to hold an inquiry or else hold some kind of low-level cover-up, such as an internal policy inquiry -and to hell what people think.*" (KANNEMEYER, 2012, p. 328-329)

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, na qual comentou sua surpresa ao descobrir que os censores de seus livros foram colegas de trabalho ou escritores respeitados (como Anna Louw), em nada parecidos à ideia que ele próprio fazia dos profissionais da censura. Sobre seu entendimento dos documentos deixados pelos censores, Coetzee nos deu, nessa ocasião, uma outra explicação possível para a liberação de *Waiting for the Barbarians*, cujo relatório analisaremos a seguir. Segundo o autor, partes do romance, para ele muito mais politicamente sensíveis, foram deixadas de fora da análise do censor, pois reconhecê-las seria admitir a veracidade e o conhecimento do que ali acontecia.

Antes de analisarmos essa possibilidade, no entanto, vamos ao relatório. Logo na primeira leitura, chama a atenção a descrição feita por Lighton do protagonista, o Magistrado, segundo ele uma personagem no estilo kafkaniano e um tanto quixotesco em sua visão de si mesmo. Nessa observação sucinta, ficam claros o conhecimento de Lighton de obras da literatura ocidental e sua capacidade de não só relacionar, mas comparar, os modos narrativos e de construção das personagens com a tradição europeia, colocando-o fora da lista de um simples burocrata obtuso a serviço do governo. Para a primeira parte do relatório, que consiste em um breve relato do enredo, Lighton faz uso, segundo McDonald (2009) de partes da chamada de capa da edição publicada na África do Sul e liberada pelo próprio Coetzee para a versão da Secker, sem acrescentar comentários adicionais. Posteriormente, ele comenta o espaço da narrativa, segundo ele "um local obscuro, uma espécie de oásis em uma região árida ao norte do Equador, onde os invernos são gelados". Lighton deixa claro que o espaço do romance não pode ser localizado em qualquer área próxima da África do Sul, não havendo qualquer paralelo com o país, embora se possa encontrar alguns símbolos – os quais ele não especifica. Lighton observa, igualmente, não haver população branca no espaço descrito – o que é ou um erro de interpretação, ou algo mais intencional, pois o vilarejo é cercado de

muros visando, justamente, à proteção da população branca – embora, até a chegada de Joll e seus soldados não houvesse qualquer indício de um ataque iminente.

O espaço não reconhecido pelo censor, cujas características o autor declarou serem de um lugar inventado, uma vez que ele não desejava criar relações diretas com qualquer lugar específico do planeta (COETZEE, 1992, p. 142-143), curiosamente possui em sua topografia elementos naturais encontráveis na África do Sul. Talvez inconscientemente – algo difícil de se crer em se tratando de JM Coetzee –, o autor tenha optado por elementos familiares presentes na topografia, construindo uma área fictícia contendo um lago salgado, montanhas, desertos e neve, todos acidentes geográficos e climáticos familiares aos sul-africanos. Após pesquisarmos o espaço sul-africano, ficou evidente o papel ou do subconsciente na mente do autor, ou de alguma intenção não revelada; pois o microcosmo construído para o romance contém a África do Sul, mesmo ele não tendo buscado por isso intencionalmente. O não reconhecimento dos acidentes geográficos e do clima, bem como a ênfase do censor na ausência de similaridades com os terrenos do país podem ser os primeiros indícios de que o entendimento de Coetzee das razões do não banimento de *Waiting for the Barbarians* – relatadas na palestra já mencionada – pode estar total ou ao menos parcialmente correta.

Waiting for the Barbarians é um romance escrito em primeira pessoa, tendo por protagonista um anônimo Magistrado, administrador sem nome de um posto remoto, na fronteira de um Império igualmente não nomeado, cuja rotina tranquila é interrompida pela chegada de um batalhão comandado por oficiais imperiais liderados pelo Coronel Joll, enviados para conter uma suposta rebelião dos "bárbaros" escuros do deserto, a quem os soldados pretendem dominar. O protagonista acolhe em sua casa uma nativa, com quem cria um vínculo de dependência, e decide levá-la de volta ao seu povo. A nativa ganhava a vida com prostituição e mendicância no vilarejo após ser deixada cega e deformada em sessões de

tortura promovidas pelo Coronel Joll. Por esse ato, o Magistrado é considerado traidor e retirado de seu posto, punido severamente, ridicularizado e depois esquecido, enquanto o vilarejo aguarda o retorno do batalhão enviado para combater os "bárbaros". O romance lida, dentre outros temas, com o medo, cuja presença foi uma constante na relação entre colonizador e colonizado, muitas vezes alimentado pelo próprio Estado, levando a crer que uma rebelião nativa significaria o fim das leis trazidas pelos europeus, que regulavam e orientavam as vidas dos povos brancos assentados nessas terras distantes. Até quase o final da narrativa, o vilarejo aguarda por dois eventos: o retorno do batalhão de soldados imperiais que saiu para combater e capturar os "bárbaros" e um suposto iminente ataque destes últimos, enquanto o Magistrado é barbaramente torturado e a cidade é saqueada pelos soldados que ficaram para defendê-los contra um ataque inesperado dos "bárbaros". Quem, afinal, são os bárbaros? Essa questão permeia o romance, e o narrador leva o leitor à reflexão sobre o que é ser incivilizado e sobre os papéis que os homens exercem na perpetração do mal. Coetzee levanta outras questões, como até que ponto pode-se olhar para o lado, fingindo não enxergar a violência que acontece ao "outro", sem perder sua humanidade e sem tornar-se cúmplice do mal perpetrado, em uma clara alusão à alienada sociedade sul-africana. Lighton, aparentemente, não vê relações entre esse enredo e o país onde vive, ou prefere omiti-las. Considera o Magistrado "[...] um homem compassivo e sincero, um solitário que se tornou meio-nativo (por hostilizar a polícia e as autoridades militares), revelando simpatia pelos bárbaros". Se olhássemos sob a óptica de Coetzee, no entanto, poderíamos afirmar que o censor evitou mencionar partes sensíveis do romance, que poderiam levar ao banimento ou – conforme sugeriu o autor – significariam reconhecer o que ali ocorria.

Ao final, Lighton considera *Waiting for the Barbarians* um livro sombrio e trágico, e cita uma frase intrigante para falar do protagonista: "[...] *bloody but always ubowed Magistrate heading the dispirited remnants of the populace waiting for the barbarians*".

Lembramos aqui, e será retomado mais à frente, o uso modificado, mas inconfundível, de um verso do poema *Invictus*, lido por Mandela durante seus 27 anos de prisão, presente na descrição. O verso em questão é "*My head is bloody, but unbowed*", tal como a do Magistrado descrito por Lighton: "*Bloody but always unbowed*". Lighton também lista as partes objetáveis segundo a seção 47, sobre imoralidades, do *Publications Act*, de 1974 – que ainda estava vigente na época de *Waiting for the Barbarians*, mas logo modificado –, especialmente as páginas em que o Magistrado ou está lavando e passando óleo no corpo nu da nativa, mantendo relações com outras mulheres do assentamento, ou debaixo da cama ouvindo a jovem da cozinha manter relações com um dos soldados. Ele, no entanto, considera as passagens quase sempre vagas e implícitas. Em relação à violência, ele marca o flagelo dos nativos pelo Coronel Joll (p. 103-108[15]) e as páginas nas quais Mandel ridiculariza e maltrata fisicamente o Magistrado (p. 115-116, 119-121). Lighton conta, ainda, oito ocorrências da palavra "*fuck*" e seis de "*shit*", colocando ênfase na fala dos soldados (p. 138), extremamente abusivas, segundo sua interpretação. Ele também marca como problemática a página 84 – página 82 em nossa edição –, na qual Mandel lê as acusações contra o Magistrado e este afirma saber que a lei será usada contra ele enquanto ela servir ao Império, e, mais adiante, a análise do Magistrado sobre o caráter de Mandel como o de alguém que poderia facilmente tanto ter caído na vida de crimes, quanto no serviço imperial, afirmação que o censor achou prejudicial à segurança do Estado, ao bem-estar geral, à paz e à boa ordem.

No geral, no entanto, ele se fixa, especialmente, nas questões morais e sexuais, embora mencionando a atuação dos "ideólogos do Estado", personagens abjetas, segundo sua avaliação. Lighton não faz, no entanto, relação entre essas personagens e indivíduos de seu

[15] Nessas referências, estamos respeitando a numeração de páginas citada pelo censor, embora na versão brasileira (*À Espera dos Bárbaros*, de 1996), e mesmo em nossa versão em inglês, 1999, as ocorrências estejam em posição diferente da edição de 1980, mencionada por Lighton. Apesar desse detalhe, por meio dos comentários feitos no relatório, é possível encontrar os trechos correspondentes.

país. Apesar de encontrar partes objetáveis segundo a lei, em sua avaliação, Lighton considerou *Waiting for the Barbarians* "*not undesirable*", porque

> [...] as poucas cenas de sexo cruzando as barreiras raciais são quase totalmente não explícitas e não provocativos de luxúria. O local é obscuro, e qualquer simbolismo mais ainda – à parte da tirania arrogante dos ideólogos do Estado – e sua ideologia oscilante e impiedosa. Outros simbolismos poderiam, com diligência, ser extraídos. Todos, porém, com valor no mundo inteiro, e não algo particularizado. Apesar de o livro ter considerável mérito literário, lhe falta apelo popular. O leitor provável será limitado largamente à inteligência, uma minoria. Há menos de uma dúzia de palavras ofensivas, e todas elas são lugares comuns e funcionais dentro do contexto. Nós consideramos não haver razões convincentes para declarar o livro indesejável[16].

Neste ponto, gostaríamos de retomar a compreensão de Coetzee sobre os relatórios deste censor. Coetzee arrancou risos da plateia ao mencionar o parecer de Lighton sobre a ausência de apelo popular em seu livro. Particularmente, acreditamos que Lighton está correto em sua análise, uma vez que – embora tenha vendido milhões de cópias pelo mundo e em várias línguas – Coetzee não é, de fato, um autor de fácil compreensão e sua erudição constrói muitas camadas interpretativas, nem sempre alcançadas pela maioria de seus leitores. Coetzee também afirmou – e concordamos com suas observações – que o censor não considerou problemática uma passagem cujo conteúdo seria muito mais contundente do que as mencionadas no relatório. Em sua palestra, Coetzee mencionou textualmente o seguinte diálogo:

> Quando vejo o Coronel Joll de novo, quando ele tem tempo, puxo o assunto tortura. "E se o prisioneiro estiver dizendo a verdade", pergunto, "mas descobre que não acreditam nele? Não é uma

[16] "*The few across the line sex incidents are almost entirely inesplicit & in no case lust-provoking. The locale is as obscure as Erewhon, and any symbolism more so – apart from the arrogant tyranny of State senior ideologists – their blinkered ideological outlook & ruthlessness. Further symbolism could with diligence be extracted. All is of world-wide significance, not particularized. Though the book has considerable literary merit, it quite lacks popular appeal. The likely readership will be limited largely to the intelligentsia, the discriminating minority. There are less than a dozen "offensive" words, and all are commonplace & functionally in context. We submit there is no convincing reason for declaring the book undesirable.*"

> situação terrível? Imagine: estar preparado para ceder, ceder, não ter mais nada a ceder, estar quebrado, e ser pressionado a ceder mais! E que responsabilidade para o interrogador! Como o sr. pode ter certeza de que um homem disse a verdade?"
> "Há um certo tom", Joll diz. "um certo tom que aparece na voz de um homem que está dizendo a verdade. Treino e experiência ensinam a reconhecer esse tom".
> "O tom da verdade! Dá para perceber esse tom na conversa de todo dia? O senhor consegue escutar quando eu estou dizendo a verdade?"
> É o momento mais íntimo que tivemos até agora, o qual ele afasta com um pequeno aceno de mão. "Não, o senhor está me entendendo mal. Estou falando de uma situação especial apenas, estou falando de uma situação em que estou procurando a verdade, em que tenho de exercer pressão para descobrir a verdade. Primeiro eu consigo mentiras, entende – é isso que acontece – primeiro mentiras, depois pressão, depois mais mentiras, depois mais pressão, depois a quebra, depois mais pressão, depois a verdade. É assim que se consegue a verdade".

O autor afirmou compreender que, caso Lighton reconhecesse nessa passagem qualquer semelhança com as ocorrências do país, revelaria saber dos procedimentos das prisões sul-africanas, tornando-se cúmplice do sistema. Para o autor, a ênfase do censor nas dessemelhanças dos elementos do romance com qualquer parte ou história sul-africanos demonstram claramente seu desejo em não comprometer-se ou, pelo menos, não trazer à luz seu conhecimento de como operavam o sistema policial e as câmaras de tortura do país. Apesar do ceticismo de Coetzee, talvez haja um elemento dissonante no relatório, cujo sentido oculto possa nos dizer mais sobre a posição do censor. Conforme mencionamos, Lighton faz uso de parte de um verso do poema *Invictus* (1888), do poeta vitoriano Willian Ernest Henley, ao referir-se ao Magistrado: "***bloody but*** *always* ***ubowed*** *Magistrate heading the dispirited remnants of the populace waiting for the barbarians*". Peter McDonald (2009), que também percebeu a similaridade dos versos, acredita não haver coincidência no uso dessa construção, facilmente reconhecida como um poema cujo sentido maior é a sobrevivência e a honra. Gostaríamos de dar um passo adiante em nossa interpretação, pois esse foi também o poema

lido diariamente por Nelson Mandela em seus 27 anos de prisão[17] como uma forma de resistência não só aos seus subjugadores, mas às suas próprias dores e sofrimento. Era a sua maneira de lembrar ao seu corpo cerceado e alquebrado a liberdade de sua alma, jamais dobrada e vergada ao peso da privação da liberdade ou aos castigos físicos sofridos. Acreditamos, igualmente, que o uso desse verso demonstra que o leitor censor, na verdade, reconhece no Magistrado a imagem de alguém que luta por justiça, um homem que não se dobra ao sofrimento e, para isso, faz referência direta ao poema cujo sentido maior é a sobrevivência da alma em um corpo alquebrado por punições físicas, algo tão frequente para os opositores do governo na África do Sul do *apartheid*. Talvez seja demasiadamente especulativo ligar o uso do verso à luta por justiça e igualdade travada por Nelson Mandela, uma vez que não podemos afirmar que Lighton tinha conhecimento do poder desse poema na vida do líder negro, mas não deixa de ser intrigante tal menção, mesmo que não feita intencionalmente.

É difícil, portanto, apontar um único fator para a liberação de *Waiting for the Barbarians*, uma vez que há indícios apontando para vários fatores, desde uma maior liberalidade até a consciência de um censor que se autocensura, mas segue deixando pistas de como reconhecia na personagem a História – ou pelo menos o caráter – de um dos maiores líderes que o mundo já teve o prazer de conhecer.

---

[17] "*Invictus – Out of the night that covers me/ Black as the Pit from pole to pole/ I thank whatever gods may be/ for my unconquerable soul// In the fell clutch of circunstances/ I have not winced nor cried aloud./ Under the bludgeonings of chance/ my head is bloody but unbowed. // Beyond this place of wrath and tears / Looms but the Horror of the shade, / and yet the menace of the years/ Finds, and shall find, me unafraid. // It matters not how strait the gate, / How charged with punishements the scroll. / I am the master of my fate: / I am the master of my soul.*" (WE Henley)

Jardineiros das Palavras: *Life & Times of Michael K*

Em 1982, Nadine Gordimer deu uma palestra no *New York Institute of the Humanities* na qual afirmou que vivia em um interregno. Após retratar o caos e a atmosfera de medo em Johhanesburg naqueles dias, disse sentir-se como vivendo em uma sociedade passando por mudanças revolucionárias. Não foi por acaso, disse ela, que escolhi uma citação de Gramsci como epígrafe de meu romance *July's People*: "O velho está morrendo e o novo ainda não pode nascer; neste interregno surge uma diversidade de sintomas mórbidos"[18] (GORDIMER, 1989, p. 262-263).

De fato, os anos de 1980 foram marcados pelo aumento de protestos dos nativos por vários motivos, mas especialmente devido à crise no sistema educacional voltado para os negros, à falta de uma presença negra no parlamento e à corrupção dos controladores dos órgãos que cuidavam das questões dos sul-africanos negros. Também esses foram os anos de maior atividade da Lança da Nação, braço armado do *African National Congress* (ANC), cujos alvos eram agentes do governo, traidores e delatores, bem como policiais negros. Especialmente após Soweto, mas com maior ênfase nos meados dos anos de 1980, o ANC decidiu tornar o país ingovernável por meio da intensificação das atividades de guerrilha. Greves, boicotes, incêndios a escolas e ataques a bomba proliferaram, com muitas casas de policiais negros sendo incendiadas. Informantes da polícia eram mortos com pneus cheios de gasolina colocados como colares em torno deles e incendiados. Sem conseguir conter a violência, o Primeiro Ministro PW Botha declarou Estado de emergência, primeiro em alguns locais, e, em 1986, em todo o país, garantindo ao governo poder ilimitado.

Segundo Kannemeyer (2012, p. 376), dados oficiais do governo reconheciam algo em torno de dezenove mil pessoas presas por acusações que variavam de incêndio, violência

[18] "*The old is dying and the new cannot be Born; in this interregnum there arises a great diversity of morbid symptoms*." (GORDIMER, 1989, p. 262-263)

pública e assassinato só no ano de 1985. A despeito do cerco da polícia, a situação saiu do controle e o governo já não continha a resistência, o que levou ao assassinato de centenas de pessoas vistas como inimigas do Estado, tendo havido vários esquadrões da morte (oficiais e extraoficiais) atuando em várias cidades do país.

Na mesma época, Desmond Tutu, ganhador do prêmio Nobel da paz em 1984, saiu a público internacionalmente pedindo boicotes e medidas extremas contra a África do Sul, cujo intuito seria forçar o governo a negociar suas posições. A partir do meio da década de 1980, sanções internacionais se intensificaram, bem como as campanhas para a libertação de Nelson Mandela e outros líderes presos. Nelson Mandela já havia se tornado um símbolo e uma lenda, tendo seu rosto estampado em camisetas, pôsteres e bandeiras espalhados por todo o país. JM Coetzee, fiel ao seu modo de ser, jamais saiu a público ou respondeu diretamente às políticas desses anos, embora fosse contra todas as formas de *apartheid*, conforme se percebe em sua correspondência pessoal e artigos acadêmicos. Até onde sabemos, até então o autor não havia ainda escrito diretamente sobre as greves, a violência ou as ações da Lança da Nação ou da polícia. Seu quarto romance, no entanto, *Life & Times of Michael K* em muitos sentidos reflete a situação do país. O Professor Kannemeyer (2012, p. 381) informa que Coetzee iniciou o romance em 31 de maio de 1980, tendo concluído a última revisão em 28 de fevereiro de 1983, retratando nele um cenário de caos social e das instituições, um estado de guerra racial.

Ao enviar o manuscrito de *Life & Times of Michael K* ao editor da Secker, Rosenthal, este o questionou o uso do "K" no nome da personagem principal, Michael K, alertando-o sobre a possibilidade de alguns críticos e resenhistas poderem ter objeções às prováveis ressonâncias com o personagem Joseph K, protagonista de Kafka em O *Processo* (1925), um personagem alienado, processado – em um processo complicado e surreal – por um crime jamais revelado. Coetzee foi também questionado por David Attwell (COETZEE, 1992, p.

199) sobre a relação do uso da letra "K" com Kafka. O autor não negou a influência de Kafka e a relação entre a alienação vivenciada por ambas as personagens. Apesar dos questionamentos, no entanto, Coetzee afirmou ao seu biógrafo jamais haver se arrependido do uso do "K", tendo o mantido a despeito de Rosenthal.

Life & Times of Michael K é dividido em três partes, a primeira e a terceira na terceira pessoa, com um narrador onisciente, e a segunda em primeira pessoa, cujo narrador é um farmacêutico transformado em médico do campo (p. 170)[19] que manifesta seus pensamentos e obsessões em relação a Michael K – daqui para frente somente Michael. Michael nasceu com lábio leporino e, para evitar as chacotas de outras crianças, sua mãe o levava ao trabalho, onde aprendeu, desde muito cedo, a permanecer em silêncio e quieto sobre um cobertor. Devido ao lábio leporino, que o impedia de mamar, Michael chorava de fome, e sua mãe, depois de várias tentativas, passou a alimentá-lo com uma colher de chá, instrumento presente novamente na última página do romance, como sendo suficiente para trazer a água que o manteria vivo. Há uma grande ironia na escolha da colher de chá para alimentar Michael, um negro ou mestiço africano, pois ela está relacionada a hábitos ingleses, historicamente uma das nações a colonizarem o Cabo e, segundo o entendimento de Coetzee, os únicos colonizadores[20] da África do Sul.

Segundo o narrador, devido à desfiguração labial e ao fato de sua mente não ser muito ágil, Michael foi retirado da escola cedo, sendo colocado em uma casa para "crianças desafortunadas", onde permaneceu até os quinze anos, quando entrou para a divisão de parques e jardins da cidade, tornando-se jardineiro. Em tudo o que faz, a vida ensina Michael

---

[19] "[...] E ali, à luz do dia, você finalmente se voltaria e olharia para mim, o farmacêutico transformado em oficial-médico improvisado, transformado em seguidor de pistas [...]" (p. 170)

[20] Os africânderes, incluindo Coetzee, desenvolveram um discurso autóctone, pois se consideram tão nativos quanto os negros sul-africanos. Em seu livro *Giving Offfense: Essays on the censorship*, Coetzee afirma que "*Settlers, in the idiom of white South Africa, are those British who took up land grants in Kenya and the Rhodesias, people who refused to put down roots in Africa, who sent their children abroad to be educated, and spoke of England as 'Home'. [...] To South Africans, white as well as black, a settler is a transient, no matter what the dictionary says.*" (COETZEE, 1996)

a ser um solitário. Quando Michael contava trinta e um anos, sua mãe, Anna K, adoeceu gravemente, e ele então abandonou o trabalho para cuidar dela na casa dos patrões ricos, onde ela morava em um quartinho debaixo da escada. A saga de Michael começa quando a violência da cidade os atinge e mãe e filho decidem voltar ao lugar que Anna julga ser sua terra natal, Prince Albert, no interior do país. Após tentar, sem sucesso, obter permissão para sair da cidade, Michael constrói um carrinho manual a partir das rodas de uma bicicleta, acomoda sua mãe e sai estrada afora o empurrando rumo a Prince Albert, driblando as barreiras e as dificuldades, até que sua mãe piora e morre no meio do caminho, em um hospital em Stellenbosch. Determinado a levar as cinzas de sua mãe ao seu destino, Michael continua sua jornada. Depois de alguns contratempos, Michael chega ao que supõe ser a fazenda onde sua mãe nascera. Rapidamente, aprende a viver da terra, plantando abóboras e caçando pássaros. No entanto, quando o neto dos donos da fazenda chega e passa a tratá-lo como um serviçal, foge para as montanhas, abandonando seu jardim de abóboras e passando por um longo período de privações. Malnutrido e doente, Michael encaminha-se para a cidade, onde é pego pela polícia e enviado ao campo novamente. Mais uma vez, ele escapa e retorna à fazenda – novamente abandonada –, onde constrói um abrigo em um espaço aberto, uma espécie de toca de onde cuida de seu jardim e vive no ritmo da natureza. Alguns rebeldes aparecem e Michael se mantém escondido enquanto vê os animais dos rebeldes comerem e pisotearem sua horta. Persistente, volta a plantar e vive de sua plantação até a polícia encontrá-lo pele e osso, doente e subnutrido, levando-o ao hospital do campo. Aqui começa a segunda parte do romance. Em uma narrativa em primeira pessoa, o médico do campo fala de seu fascínio por Michael e sua natureza simples. Michael está sendo injustamente acusado de abastecer os rebeldes e o médico o defende. Apesar de altamente desnutrido, o protagonista se nega a comer o alimento servido no hospital e a falar, mesmo ante as súplicas do médico.

Neste capítulo, o médico também se percebe mais prisioneiro do que Michael[21], pois este escapa dali assim que pode, enquanto ele é obrigado a permanecer ligado ao campo, à guerra e às obrigações assumidas enquanto Michael, ao tornar-se um solitário e não ter nada a perder, ao viver até mesmo sem alimentos, torna-se um homem livre. O médico é o único a perceber que Michael somente deseja viver em seus próprios termos, buscando a liberdade de poder cultivar seus próprios alimentos e de escolher os rumos de sua vida. Com o passar do tempo, o médico inveja a liberdade de Michael, fantasiando segui-lo[22]. A terceira parte, novamente com narrador em terceira pessoa, mostra como Michael, após escapar do hospital, encontra um grupo que o alimenta e o apresenta a uma mulher que o toca sexualmente. Fugindo do que as pessoas julgam ser caridade, mas que para ele é uma atenção sem sentido e insuportável, volta ao apartamento onde a mãe trabalhara, onde permanece deitado em uma cama de trapos, sonhando retornar para seu jardim em Prince Albert. Com um final aberto, Coetzee deixa ao leitor a função de imaginar o destino de Michael: se ficará deitado até a morte, se moldará à vida na cidade ou se tentará voltar à fazenda e à sua plantação, descobrindo novas formas de sobreviver. Para acabar com nossas angústias, atualmente se sabe que em 2 de dezembro de 1982, após ler o manuscrito, o editor da Secker, Rosenthal, escreveu a Coetzee dizendo-se muito perturbado pela leitura do romance, afirmando não se lembrar da última vez em que havia lido um trabalho que o tivesse perturbado tanto. A essa carta, Coetzee respondeu, em 8 de dezembro, dizendo que talvez ele se sentisse menos melancólico se Coetzee o inteirasse de um pequeno segredo: Michael K não morre (KANNEMEYER, 2012, p. 387-388).

---

[21] "Então [...], ao anoitecer, sem nada para fazer, a enfermaria às escuras, o sudeste começando a soprar lá fora [...], tive a intensa sensação de estar desperdiçando a vida, de estar a desperdiçá-la vivendo cada momento num estado de espera que, na verdade, me havia imposto como prisioneiro dessa guerra" (p. 166).

[22] "[...] A verdade é que a única chance que tive se perdeu, e se perdeu antes que eu me desse conta. Na noite em que Michael escapou, eu o devia ter seguido. [...] Nunca o teria perdido de vista" (p. 170)

"[...] Desde o momento em que você chegou, Michael [...] vi que não podia ficar dentro de campo algum. A princípio, confesso, que o achei ridículo. [...] Com o passar do tempo, entretanto, comecei lentamente a ver a originalidade da resistência que você oferecia." (p. 171)

"[...] Fui o único a ver que você era mais do que parecia ser." (p. 172)

Esse romance, perturbador até mesmo para leitores experimentados, levanta questões importantes sobre atos de sobrevivência da alma, da escolha entre manter o espírito vivo e livre ou alimentar um corpo que pertence somente parcialmente ao protagonista, uma vez que ele é levado e trazido, usado e aprisionado independentemente de sua vontade. O não aceitar o alimento do campo, a recusa em comer – ou do que comer – é a única forma de domínio que Michael possui sobre seu próprio corpo enquanto está prisioneiro. A fome, para ele, era também uma forma de escravidão, e ele desejava dominá-la. Não que Michael tivesse sido realmente livre em algum momento de sua vida. Mesmo quando sozinho na fazenda abandonada, vivendo em um buraco na terra e cuidando de sua querida horta, precisava esconder-se das pessoas, pois não era permitido a alguém como ele gozar de tal liberdade. Desde o início de sua vida, sai de um "buraco" para outro, metaforicamente representado no romance pelos quartos do orfanato, o quarto embaixo da escada de sua mãe, os campos, o esconderijo na terra, novamente o quarto de sua mãe – em todos, sendo tratado mais como animal do que como humano. O único local a oferecer-lhe caridade e cuidado levou-o ao silêncio – a caridade era, para ele, inaceitável, tanto a do médico, quanto a da moça da praia[23]. A ausência de opções na vida de Michael se torna, sob outro ângulo, libertadora, pois o livra de ter de saciar suas necessidades ou cumprir obrigações – de certa maneira, ele possui maior liberdade do que aquela usufruída pelo médico do campo ou os guardas que precisam guardar os prisioneiros dia e noite. Por outro lado, como veremos mais à frente, o plural utilizado pelo médico – Michaels – transforma Michael em parte de um todo por ele representado, todos os desafortunados cidadãos negros e mestiços vivendo naquele país em guerra.

---

[23] "Não consegue dormir. Contra sua vontade, retornava-lhe a lembrança daquele capacete de cabelos prateados inclinado sobre seu sexo [...]. Tornei-me objeto de caridade, pensou. Aonde quer que eu vá, há gente esperando para praticar sua forma de caridade em mim. Depois de todos esses anos, ainda carrego a aparência de um órfão." (p. 187)
[...] talvez seja uma grande proeza nos tempos presentes. Quantos sobraram que não estão presos nem montando guarda no portão? Consegui fugir dos campos: quem sabe, ficando deitado, consiga também escapar à caridade? (p. 188)

O romance mostra, entre outras coisas, como todos somos prisioneiros de algo – quase sempre também de nossas posições na sociedade que não nos permite simplesmente ir à praia em um dia de trabalho. Há sempre uma pessoa, instituição ou Estado nos dizendo até onde podermos ir sem sofrer consequências. Não há na vida esse espaço de liberdade absoluta, mas Michael havia se livrado de todas as restrições, vivendo a vida segundo seu próprio código. Para além das questões filosóficas presentes no romance, não há como um leitor minimamente informado com a realidade da África do Sul na época da publicação não construir pontes entre os infortúnios de Michael, as guerrilhas, as bombas, esse espaço onde o velho morre para que o novo possa um dia nascer, o espaço de interregno mencionado por Gordimer. Não há como não ver em Michael os milhões de negros sul-africanos, conforme apontado também por Nadine Gordimer no prefácio de *Critical Perpectives on JM Coetzee*, de Graham Huggan: Michael não poderia ser de nenhuma outra parte do planeta e sua vida é a vida de milhões de sul-africanos que foram removidos, despejados e tornados errantes. O próprio espaço, nominalmente Cape Town, Port Albert, Stellembochs, o Karoo e outros, é facilmente reconhecível como as cidades ou regiões do país, porém em alguma época não identificada, mas que poderia tanto referir-se a algum momento no futuro quanto ao presente, quando todo e qualquer controle social era feito com o uso da força.

Rita Scholtz, censora parecerista do romance, reconhece essa semelhança em seu relatório, afirmando que essa brilhante narrativa trata de questões políticas sensíveis na África do Sul do presente. Ela também reconhece haver referências depreciativas sobre as atividades do Estado e da polícia e sobre os métodos empregados por esta na cumprimento de suas funções.

O não banimento do romance seria inadmissível alguns anos antes, uma vez que ele descumpria a lei em vários pontos, mas especialmente por retratar a polícia como violenta e estúpida – sem falarmos da representação da (pouca) importância do negro sul-africano dentro

de um sistema criado para oprimi-lo. Não seria fácil, portanto, justificar a liberação dessa obra, não houvesse, percorrendo os canais da censura, uma ordem de afrouxamento da literatura escrita por autores brancos, especialmente se africânderes. Scholtz justifica o não banimento lançando mão de dois argumentos: o *likely reader* e a qualidade literária do romance. Assim como Lighton, Scholtz afirmou que o leitor provável desse romance seria sofisticado e discriminador, com interesse em literatura, experimentando essa obra como um trabalho de arte. Eles perceberão, continua Scholtz, que apesar de a trágica história de Michael estar situada na África do Sul, seu problema é universal e não limitado à África do Sul. O significado implícito no relatório de Rita Scholtz é de que o livro não era acessível aos nativos e estes não seriam capazes de compreender a representação que Coetzee constrói de seu país ou de verem ali retratadas suas próprias vidas em seus *homelands*, os campos de concentração criados para mantê-los exilados em seu próprio país. Não perceberiam, igualmente, a mensagem deixada por Michael, sugerindo a resistência pacífica como saída contra o sistema.

Caso a escrita de Coetzee fosse menos erudita, ou tivessem os nativos sul-africanos recebido educação igual à dos brancos, o livro poderia tornar-se uma arma ou, no mínimo, uma representação das vidas sofridas dos nativos, cujas imagens poderiam levar à reflexão, aumentando o desejo de mudanças e, talvez, de vingança. A manifestação clara da percepção da diferença entre o alcance obtido por uma obra erudita e outra, mais popular, demonstra não só profundo conhecimento do grupo social branco na África do Sul, tornado insensível às questões apresentadas pelo romance, como também coloca em foco o valor de manter toda uma camada da sociedade iletrada com o intuito de tirar deles a capacidade de, entre outras coisas, compreender textos complexos. Indiretamente, Scholtz reconhece as pressões na sociedade sul-africana e como manter o controle dos "menos afortunados" era a única maneira de garantir a sobrevivência da outra parte, que dessa ignorância se beneficiava.

Nada haveria a temer em *Life & Times of Michael K*, portanto, uma vez que os leitores negros passíveis de verem no romance motivação para seus desejos de mudança seriam tão raros que pouco ou nada lhes adiantariam a leitura. O romance estaria em um patamar inacessível para pessoas com pouca cultura ou mau gosto literário, não sendo objeto para consumo popular. Em parte, somos obrigados a concordar com Scholtz. A leitura de *Life & Times of Michael K*, caso o leitor desejasse chegar a um nível mais profundo de sentido, exigiria deste algum esforço interpretativo e um mergulho além do nível textual. Além desse aspecto, há muitas intertextualidades presentes na obra, como quando o médico compara Michael com um albatroz pendurado em seu pescoço, uma clara referência a *The Rime of the Ancient Mariner*, de Samuel Taylor Coleridge,

> Você jamais pediu alguma coisa, e mesmo assim você se tornou um albatroz em volta do meu pescoço. Seus braços esqueléticos estão entrelelaçados à parte de trás do meu pescoço; eu caminho vergado sob seu peso. (p. 146)[24]

Tudo o que o médico desejava era conhecer a história de Michael, compreendê-lo. A não compreensão da personalidade livre de Michael torna-se para ele um peso, uma maldição, tanto quanto a maldição do albatroz no marinheiro de Coleridge. Quanto mais ele se dá conta da liberdade de Michael em oposição a sua própria condição de funcionário do campo de concentração, mais forte se torna essa metáfora. O não conhecimento da obra de Coleridge tornaria inócua a referência à maldição do albatroz e traria estranhamento ao romance.

Rita Scholtz compreende que a narrativa pode ser lida em vários níveis – como uma fábula, como um comentário sobre a condição humana na África do Sul ou como um romance de protesto, no sentido de protestar contra a maneira como as pessoas são pegas em processos fora de seu controle. Ela vê Michael da mesma maneira que os narradores insistem em descrevê-lo, como um ser desprovido de inteligência e vontade, enquanto por todo o romance,

---

[24] "*You have never asked for anything, yet you have become an albatross around my neck. Your bony arms are knotted behind my head; I walk bowed under the weight of you.*" (p. 146)

dentro das condições possíveis apresentadas, é ele quem decide como deseja viver, quando e com quem falar, quando comer – sem jamais impor sua vontade de maneira fisicamente agressiva. Resiste através da não resistência. De toda a narrativa, ela seleciona o trecho em que o médico coisifica Michael para descrevê-lo:

> Ele é como uma pedra, um seixo que, tendo estado tranquilo em seu lugar desde o começo dos tempos, pensando somente no que era da sua conta, foi, agora, subitamente agarrado, e vem passando desordenadamente de mão em mão[25]. (p. 143)

Esse trecho da parte dois, em que o médico compara Michael a uma pedra – ancestral, assentada na terra e repentinamente jogada para cá e para lá, de um canto a outro do país –, a nosso ver, não faz jus ao personagem. Se ignorarmos a opinião que o narrador possui de Michael e que o médico tem de Michael até quase o final da segunda parte, e ouvirmos somente o que Michael diz, seus devaneios e pensamentos, observarmos como, apesar de tudo e de todos, ele é a pessoa mais lúcida do romance, reconhecendo sua posição e conseguindo escapar de todas as prisões em que tentaram prendê-lo – ele pode, aparentemente, ser como a pedra ancestral jogada passivamente de um lado a outro, mas certamente não é indiferente ao seu destino. Coetzee já havia utilizado esse artifício em *Waiting for the Barbarians*, quando os discursos oficiais e o medo da população não encontram respaldo na ação dos homens negros nômades do deserto, e o usou posteriormente em *Disgrace*, quando as ações da personagem Melanie são incompatíveis com a perspectiva de David, sendo necessário retirar as várias camadas do romance para se chegar a uma real compreensão das personagens. No caso de Michael, todos o rotulam de lento, retardado, pouco inteligente, passivo e outros adjetivos, enquanto suas ações o levam sempre a trilhar – ou tentar trilhar – seu próprio caminho, mesmo vivendo em uma sociedade que lhe cerceia todos os direitos e oportunidades.

---

[25] "*He is like a stone, a pebble that having lain ground minding its own business since the down of time, is suddenly picked up and tossed randomly from land to land*." (p. 143)

Sua boca defeituosa, sempre aberta, está em oposição ao seu silêncio. É outra metáfora interessante, apontando que seu corpo e suas ações falam aquilo que suas palavras não traduzem porque, na verdade, sempre que Michael tentava contar sua história, as pessoas não estavam verdadeiramente interessadas em ouvi-lo. O único a suplicar por ouvi-lo desperta nele aversão, pois fazia-o se sentir como objeto de caridade. "De mim", diz ele, "[...] queriam que abrisse o coração e lhes contasse a história de uma vida vivida em jaulas. Queriam saber de todas as jaulas em que vivi, como se eu fosse um periquito, um rato branco ou um macaco" (p. 187), "Ao passo que a verdade é que fui jardineiro, primeiramente para a municipalidade, depois para mim mesmo [...]a verdade, a verdade ao meu respeito. [...] Sou jardineiro [...]" (p. 188).

Somente no final da segunda parte o médico finalmente compreende a liberdade e as necessidades de Michael – apesar de seu silêncio opressor – e seu papel de jardineiro de si mesmo, que o motivou a fugir de todos os lugares onde tentavam retê-lo:

> "E agora, último tópico, a sua horta", eu diria ofegante. Deixe-me contar-lhe qual é o significado da horta sagrada e sedutora que floresce no coração do deserto e produz o alimento da vida. A horta à qual agora você se dirige não está em lugar algum e está em toda parte, exceto nos campos. É o outro nome do único lugar ao qual você pertence, Michaels, onde não se sente desabrigado. Está fora de todos os mapas, nenhuma estrada que seja meramente uma estrada chega lá, e só você conhece o caminho. (p. 175)

Esse local, que pode ser qualquer um fora do campo, é o local da liberdade, onde Michael pode ser um homem livre em um contexto em que, para ele e outros como ele, a liberdade é um luxo não permitido.

Em seu relatório, mais adiante, Scholtz prossegue mencionando que há palavras brutas no romance (*crude words*), especificando duas vezes as palavras "*fuck*" e "*pussy*". Segundo ela, no entanto, o uso de tais palavras no romance é totalmente funcional. Mesmo a descrição de sexo oral na última parte de *Life & Times of Michael K* serviu somente para mostrar como

Michael havia alcançado o último estágio como objeto de pena, sendo, portanto, também funcional. Scholtz ainda afirma que o leitor provável (branco, bem educado, amante da literatura) sentirá compaixão e simpatia por Michael quando ler essas duas páginas. As questões moralmente repugnantes, de fato, não são o centro nervoso de *Life & Times of Michael K*, e Rita Scholz se apercebe disso facilmente. Nesse romance, Coetzee mantém o foco na condição humana, no tratamento dado aos não brancos do país, nas possibilidades de resistência. Na parte dois, por exemplo, o médico é incapaz de chamar Michael de Michael, chamando-o e referindo-se a ele sempre por Michaels, no plural. Por várias vezes Michael o corrige, e ainda assim o médico insiste em chamá-lo no plural. Segundo nossa interpretação, o uso do plural pelo médico deixa explícito aquilo que foi também percebido por Nadine Gordimer, que ele é uma metonímia e está ali de forma metafórica.

Em nenhum momento, Coetzee nos informa diretamente que Michael é negro. Somente conhecendo os meandros do sistema legal, da obrigatoriedade dos passes para não brancos e da situação dos negros sul-africanos pode-se tecer a ponte necessária entre a personagem e sua etnia. A ausência de uma linguagem racializada pode ter sido útil para a censora, pois evitaria maiores explicações na liberação do romance. De acordo com Peter McDonald, também o antirrealismo apresentado por Coetzee obscureceu e dificultou a relação entre sua escrita e a África do Sul da época, levando Scholtz a ressalvar suas qualidades estéticas e literárias, deixando de lado outros aspecto mais políticos. Se pensarmos o significado do que disse a censora e foi corroborado por outras leituras, *Life & Times of Michael K*, embora pudesse despertar a compaixão e a simpatia de seus cultos leitores, não teria a força necessária para sensibilizar essa camada da população que se beneficiava largamente do sistema em que viviam, sendo inócuo enquanto romance de resistência.

Apesar da certeza demonstrada pelos censores de que o romance seria apreciado nos meios literários e intelectuais, e de certa maneira contrariando a resenha escrita anos depois

para *Critical Perspectives on JM Coetzee*, na época da publicação do romance, Nadine Gordimer resenhou o livro para o *African Communist* e afirmou que *Life & Times of Michael K* trouxe pouca luz para quem gostaria de saber mais sobre os acontecimentos presentes na África do Sul. Brian Bunting, ativista e editor, compartilhou da opinião de Gordimer. Na mesma publicação, ele afirmou que Michael não tinha ressentimentos, nem raiva, nem ambições ou esperança. "Era um chato". Percebe-se, então, haver um incômodo consenso entre leitores bem formados, porém ocupando posições opostas: o romance é inofensivo aos olhos do governo e inócuo para a oposição. Para quem, como Gordimer e Bunting, o realismo social era desejável e imperativo, o romance não apresentava utilidade por ser esgarçado demais em suas críticas e apresentar uma personagem sem desejos ou ambições. Para os demais leitores, causaria outros sentimentos, porém não um desejo de mudança. O consenso entre censores e inteligência é o baixo risco e a pouca utilidade representada pelo romance em questão em seu país de origem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos esta pesquisa confiantes de que, ao elencarmos e analisarmos os textos, as imagens e os temas dos romances em questão, acharíamos respostas às nossas perguntas, encontrando aí as razões pelo não banimento dos romances de Coetzee. A tarefa, no entanto, mostrou-se mais complexa, pois percebemos que havia outros fatores, extratextuais, que também contribuíram para a liberação dos romances, abrangendo desde mudanças nas leis até os papéis desempenhados pelos censores, pelas editoras e até mesmo pelos posicionamentos e escolhas do autor tanto em sua vida pessoal, como nas seleções que fez ao construir suas narrativas. Além dessas questões levantadas, a passagem inexorável da História, cuja dinâmica tornou mais permitido algo antes totalmente proibido, foi também relevante para a publicação das obras.

Dos censores, nada mais se poderia esperar além de censurarem, pois a execução dos trabalhos de análise e liberação ou banimento faz parte das funções por eles exercidas, e é intrínseca a um corpo de profissionais pagos para proteger o governo e serem guardiães de suas ideologias. Ao lermos os relatórios deixados pelos censores relativos a estes livros, no entanto, fomos surpreendidos, pois ficou evidente a ênfase dada a questões morais e sexuais em detrimento daquelas políticas e potencialmente subversivas.

Passamos a trabalhar, então, com uma segunda hipótese adicionada à primeira, conforme apontado por JM Coetzee na palestra já mencionada, proferida em abril de 2013, questionando se a leitura dos romances oferecida pelos censores deveu-se ao fardo insuportável colocado em seus ombros, pois deveriam – ao reconhecerem as cenas como de alguma maneira ligadas ao dia a dia do país – sair das sombras e declarar seu conhecimento das torturas, das mortes e de tudo de errado que lá acontecia.

Percebemos ser preciso, igualmente, levar em conta o estado de guerra permanente representado pelo *apartheid*, cujo único objetivo era manter o desequilíbrio garantidor do poder. Os censores, estando a serviço do Estado, não poderiam opor-se frontalmente, mas antes encontrar formas de liberar obras sem entrar em choque com o *status quo* – e esse feito só se torna possível a partir de leituras guiadas, premeditadas e até mesmo tendenciosas, que lhes garantiriam deixar passar um romance sem mostrarem-se cúmplices dos autores e dos opositores.

Mesmo levando-se em conta a maior condescendência e liberação de obras escritas por autores brancos a partir dos anos de 1980, a leitura oferecida pelos censores e registradas nos relatórios demonstra o não reconhecimento de similaridades com as ações da polícia e do governo da época. Menos perceptível em *In the Heart of the Country*, essa atitude de não reconhecimento pode ser melhor comprovada em *Waitinf for the Barbarians* e *Life & Times of Michael K*, pois em ambos o tema político está mais evidenciado, embora ao modo que Coetzee utilizava até então, ou seja, por meio de metáforas e alegorias.

Embora os três romances tenham surgido em momentos diferentes da história sul-africana, todos os censores fundamentaram seus relatórios em aspectos bastante similares. Nos três romances, leitores perspicazes e habituados à reflexão acadêmica – portanto, em nada leitores ingênuos – deixaram registradas análises que ignoram as semelhanças com eventos ocorridos no país, alegando representação anacrônica (em *In the Heart of the Country* e *Life & Times of Michael K*) ou ausência de similitudes espaciais (em *Waiting for the Barbarians*) para justificarem a liberação. A densidade estética das obras, cujo resultado limitava seu acesso pelos leitores menos letrados, e a qualidade textual das narrativas foram outros fatores comuns aos relatórios, comprovando a capacidade dos censores de reconhecer um bom texto ao se depararem com um, mas também se torna prova concreta de uma intenção por detrás das decisões.

Dos três romances, julgamos ser o relatório relativo a *Waiting for the Barbarians* aquele que deixou mais evidente a existência de autocensura por parte dos censores, porém em todos encontramos sinais de omissões interpretativas, apontando a ausência de um viés mais voltado para a proteção do Estado. Os sinais de autocensura praticada pelos censores são claros – e totalmente conscientes –, especialmente por ignorarem os paralelos existentes entre o narrado e a realidade do país. É importante percebermos, no entanto, que a censura não tomou essa forma mais branda em relação aos novelistas e poetas negros escrevendo em inglês, cujos romances e poesias, muitas vezes com temas e imagens bastante similares às representadas nos romances de Coetzee, porém esteticamente muito mais ligados ao realismo social e à linguagem referencial, foram banidos por incitarem a rebelião e ações contra o governo. Indiscutivelmente relevante, portanto, é a opção por uma crítica mais indireta escolhida por Coetzee.

Além dos fatores anteriormente apontados, tanto a crítica quanto os censores perceberam os limites dessas narrativas para causar mudanças no mundo real, especialmente em decorrência de sua erudição. Eles apostaram na pouca possibilidade de as obras se transformarem em leituras úteis para a parcela menos favorecida do país, embora também existam fortes indícios de que ambos os leitores pareceristas de *Waiting for the Barbarians* e *Life & Times of Michael K* ofereceram uma leitura seletiva, favorecendo a liberação por terem, ambos, tendo sido positivamente influenciados pela qualidade dos romances.

Todos os pareceristas reconheceram, indiretamente, a existência de grupos deixados à margem da sociedade. Ao concluírem que os romances não alcançariam esses grupos por incapacidade destes em compreendê-los em seu sentido mais completo, atestam – ainda que involuntária e inconscientemente – que teria sido necessário excluir do sistema toda a segregação e todas as diferenças na qualidade da educação e das oportunidades – utopia até hoje não alcançada no país – para que esta parcela da população alcançasse o significado

pleno dessas obras. A não capacitação desses leitores gerou – e ainda gera – um dilema comum a todos os escritores engajados sul-africanos – e a todos vivendo em igual situação –: quase sempre seus leitores não eram aqueles a quem desejavam defender, mas outros iguais a eles.

Os censores, portanto, liberavam também dentro de parâmetros elitistas, permitindo as leituras que seriam consideradas obras de arte, mas não aquelas que tivessem, segundo o entendimento dos censores, o poder de gerar movimentos indesejáveis em determinadas camadas da sociedade. Essa interferência na possibilidade de o leitor gerar significados foi a base da ação da censura, cujos relatórios relativos a esses três romances tratam o leitor pobre e pouco letrado como incapaz de desvendar os segredos neles escondidos pela erudição. É inegável, no entanto, que as leituras dos pareceristas deixam de lado questões políticas importantes, buscando ressaltar as qualidades das obras e não apontando os potenciais políticos que continham.

Em relação ao papel desempenhado pelas editoras sul-africanas – e mesmo as editoras estrangeiras publicando autores do país – durante o período de censura, fica evidenciado que essas não desejavam correr o risco de publicarem obras para logo vê-las banidas, arcando com todo o prejuízo financeiro. Esse receio levou à prática da autocensura por parte das empresas do ramo, cuja seleção inclinava-se para obras menos sujeitas ao banimento, levando autores do país a buscarem outras alternativas – como as editoras europeias. Mesmo levando-se em conta a coragem dos editores e proprietários da *Ravan Press*, os prejuízos à sociedade, aos estudantes e aos intelectuais foram incalculáveis. JM Coetzee foi somente um dos muitos escritores que buscaram burlar a censura levando suas obras para editoras de fora do país, fazendo o percurso inverso, levando seus romances de volta ao país como artigos importados. A atuação das editoras, portanto, foi também fator determinante para cercear autores locais e estrangeiros.

A temática do segundo romance de Coetzee, somada às cartas trocadas entre o autor e suas editoras, bem como toda a história da publicação de *In the Heart of the Country*, obra surgida em um momento em que a censura atuava com firmeza, aponta para uma possível autocensura de Coetzee, que escolheu não abordar temas políticos diretamente e centrar sua narrativa no deslocamento identitário sofrido por Magda, cuja causa – pano de fundo do romance – é o isolamento das mulheres brancas em uma sociedade colonial que mantinha linhas claras separando brancos e negros. O romance transpassa essas linhas, havendo momentos de inversão de papéis em que Hendrik é quem detém poder. Nas cartas mencionadas no Capítulo 2, "A Força da Censura em *In the Heart of the Country*", Coetzee demonstra estar ciente de que outras obras retratando sexo inter-racial já estavam circulando, e esse conhecimento pode tê-lo influenciado, ainda que inconscientemente, a transgredir em terreno permitido, reduzindo os riscos de banimento.

A preocupação de Coetzee demonstrada em vários momentos de sua correspondência com a *Ravan* e a Seckler aponta – inconscientemente ou não – para a escolha de uma forma de narrar e de uma temática já não mais no centro das preocupações do governo, muito mais preocupado com representações de tortura e violência – abordados no terceiro romance, *Waiting for the Barbarians*.

A própria opção feita pelo autor de, caso fosse necessário, publicar uma versão censurada desde seu nascimento concreto, com linhas em branco no lugar dos textos problemáticos, mostra como ele estava disposto a fazer concessões necessárias ao contexto em que vivia – opção também feita por André Brink ao seguir a orientação de seu advogado e retirar de seu romance *Rumours of Rain* uma cena especialmente violenta, na qual policiais afogavam um jovem negro. A autocensura tornou-se, dessa forma, um silenciamento sobre temas proibidos com o objetivo de fazer chegar a obra até seus leitores.

Em *In the Heart of the Country*, o menos político dos três romances, as críticas são construídas de forma rarefeita e indireta – tão indiretas que foram consideradas inofensivas tanto pelos censores quanto por outros escritores mais engajados na luta contra o *apartheid*. Os dois outros romances, *Waiting for the Barbarians* e *Life & Times of Michael K,* surgiram em um contexto de maior liberação de alguns setores da literatura e foram escritos por alguém inserido nos novos parâmetros para liberação: branco, conhecido, com praticamente nenhuma ação política contra o sistema vigente e africânder.

Não podemos ignorar, da mesma forma, a questão do espaço em *Waiting for the Barbarians*, apontada pelo biógrafo de Coetzee, Professor Kannemeyer. Embora não seja determinante para afirmarmos a prática de autocensura, nos perguntamos quais teriam sido os motivos que levaram Coetzee a escrever a primeira versão em Cape Town para, em seguida, mudar o espaço da narrativa para algo inespecífico geograficamente – embora tenhamos reconhecido os elementos climáticos e geográficos como pertencentes ao país.

Concluímos que, ao optar por um espaço fora da África do Sul, o autor também colocou-se fora do alcance dos censores, uma vez que estes se preocupavam com representações mais direta e concretamente ligadas à situação do país, mais realistas no sentido de fazerem as conexões entre obra e realidade de maneira mais clara, sem o uso de subterfúgios estéticos. Caso houvesse banimento, o autor poderia obter liberação, alegando falar de outro local e não do país em que vivia.

Não acreditamos, portanto, que os romances tenham sido liberados por um golpe de sorte, como acreditam McDonald e Naldé, mas, sim, em resposta a uma conjunção de fatores, incluindo as estratégias narrativas e razões sociais e políticas que permitiram aos censores demonstrarem apreço pelas obras, mesmo vendo nelas sinais de protesto e infrações às leis da época.

Gostaríamos de finalizar apontando para uma das ideias discutidas no Capítulo 1, "Tempos de Repressão", da censura como uma ação que leva a mudanças na sociedade – e, portanto, atuando de forma antropológica – fartamente comprovada em nossa pesquisa, pois a ação do Estado censor, em muitos aspectos, levou autores, editoras e os próprios censores a se vigiarem mutuamente e a si próprios, presos a uma armadilha montada pelo Estado. Seus trabalhos jamais foram o que teriam sido em um Estado livre e igualitário e com livre direito de expressão. Estavam todos, de alguma maneira, fortemente influenciados pelo mundo que os cercava, respondendo a ele mesmo quando julgavam ter escapado dele.

Os censores encontraram meios de, dentro de suas atribuições, burlar o sistema – muito embora o simples fato de precisarem encontrar esse caminho alternativo já denuncie o efeito desse em suas vidas e em seus trabalhos. As editoras, mesmo aquelas dispostas a enfrentar as leis do país, viam-se obrigadas a escolher entre falir e publicar autores permitidos, edições limitadas e outras escolhas difíceis, cerceando, dessa maneira, a circulação de ideias e limitando o fluxo de conhecimento.

Os autores, mesmo os que optaram pelo enfrentamento direto, tiveram suas vidas cerceadas de várias maneiras, começando pela proibição de suas obras até prisão e exílio – impedidos que foram de falar livremente.

Apesar de Coetzee ter optado por uma estética menos realista, não há como negar as relações entre sua obra e a África do Sul, e, muito provavelmente, suas opções estéticas foram, conscientemente ou não, ditadas pela urgência e pela necessidade de fazer suas ideias circularem. Os silenciamentos presentes nos romances – especialmente da nativa em *Waitinfg for the Barbarians* e de Michael em *Life & Times of Michael K* – são reflexos dos silenciamentos impostos ao autor, que – de uma forma ou outra – moldaram sua forma de narrar. Vemos as opções por alegorias e metáforas, atemporalidade e espaço inespecífico como reflexos do silenciamento trazido pela censura e estratégias para burlar seu escrutínio.

Autocensura em várias esferas, mudanças nas leis, o passar da História, a maestria estética de Coetzee, sua cultura e vasta leitura somadas à ignorância involuntária imposta aos negros levaram à liberação de seus romances. Não há, portanto, um motivo único, mas uma conjunção de fatores que, somados, culminaram com a publicação de *In the Heart of the Country*, *Waiting for the Barbarians* e *Life & Times of Michael K.*

REFERÊNCIAS

ABRAHAMS, P. **Mine boy**. vol. 6. Heinemann: East African Publishers, 1946.

ABRAHAMS, P. **A night of their own**. Heinemann/UK: Knopf, 1965.

ACHEBE, C.; LINDFORS, B. **Conversations with Chinua Achebe**. University Press of Mississippi, 1997.

ADORNO, T.; THEODOR, W. Sartre e Brecht, engajamento na literatura. **Cadernos de Opinião**, v. 2, 1974.

AGAMBEN, G.; ASSMANN, S. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

AMUTA, C. **The theory of African literature: implications for practical criticism**. Zed Books [com] Institute for African Alternatives, 1989.

ANDERSON, B. **Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism**. Londres: Verso Books, 2006.

ANDERSON, P.; PENCHEL, M. As o*rigens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ANDREUCCI, A.G.A.; OLIVEIRA, V.G. de. **Cultura amordaçada: intelectuais e músicos sob a vigilância do DEOPS – Módulo VI – Comunistas**. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial, 2002.

ARENDT, H. **Da violência**. [tradução: Maria Claudia Drummont Trindade]. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.

SOUKI, N. **Hannah Arendt e a banalidade do mal**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H.; eds. **The post-colonial studies reader**. London/New York: Routledge, 1995.

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. **The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures**. London/New York: Routledge, 2002.

ATTRIDGE, D. **JM Coetzee & the ethics of reading: literature in the event**. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

ATTRIDGE, D.; JOLLY, R.; eds. **Writing South Africa: literature, apartheid, and democracy, 1970-1995**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

ATTWELL, D. The problem of history in the fiction of JM Coetzee. In: TRUMP, M.; ed. **Rendering things visible: essays on South African literary culture**. Athens: Ohio University Press, 1990.

ATTWELL, D. **JM Coetzee: South Africa and the politics of writing**. Los Angeles: University of California Press, 1993.

ATWELL, D. **Rewriting modernity: studies in black South African literary history**. Pietermaritzburg: University of KwaZulu-Natal Press. 2005.

BERTHOUD, J. Writing under apartheid. **Current Writing: Text and Reception in Southern Africa**, ano 1, n. 1, 1989, p. 77-87.

BONNICI, T.; ed. **Resistência e intervenção: nas literaturas pós-coloniais**. Maringá: EDUEM, 2009.

BRINK, A. (1976) **An instant in the wind**. Chicago: Sourcebooks, 2008.

BRINK, A. (1979) **A dry white season**. New York: Harper Perenial, 2006.

BRINK, A. **Literatuur in die Strydperk**. Cape Town: Human and Rousseau, 1985.

BRINK, A. **Mapmakers**. London: Faber & Faber, 1983.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8.ed. São Paulo: TA Queiroz, 2000.
CARDOSO, M.R. O superego: em busca de uma nova abordagem. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**. n. 2, 2000, p. 26-41. Disponível em: http://www.fundamentalpsychopathology.org/art/jun0/2.pdf. Acessado em: 16 de março de 2011.

CARNEIRO, M.L.T. **Livros proibidos, idéias malditas: o DEOPS e as minorias silenciadas**. São Paulo: Ateliê, 2002.

CASTILLO, D.A. The composition of the self in Coetzee's Waiting for the Barbarians. **Critique: Studies in Contemporary Fiction**. n. 27, v. 2, 1986, p. 78-90.

CHAPMAN, M. (1996) **Southern African literatures**. (1996). Pietermaritzburg: University of Natal Press, 2003.

CHAUI, M. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1995.

COETZEE, J.M. (1977) **The Master of Petersburg**. New Jersey: Penguim, 1995.

COETZEE, J.M.; ATTWELL, D.; eds. **Doubling the point: essays and interviews**. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

COETZEE, J.M. (1980) **Waiting for the Barbarians**. New York: Penguin Books, 1999.

AN INTERVIEW with JM Coetzee. **World Literature Today**: a literary quarterly of the University of Oklahoma, vol. 70, n. 1, 1996, p. 107-10.

COETZEE, J.M. (2003) **Elizabeth Costello**. New York: Penguin, 2004.

COETZEE, J.M. (1986) **Foe**. New York: Penguin, 1987.

COETZEE, J.M. (1999) **Desonra**. [tradução: José Rubens Siqueira]. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

COETZEE, J.M. (2001) **Strange shores: literary essays**. New York: Penguin Books, 2002.

COETZEE, J.M. (2002) **Juventude**. [tradução: José Rubens Siqueira]. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

COETZEE, J.M. (1980) **À espera dos bárbaros**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

COETZEE, J.M. (1990) **A idade do ferro**. São Paulo: Siciliano, 1992.

COETZEE, J.M. **A infância de Jesus**. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

COETZEE, J.M. **A vida dos animais**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

COETZEE, J.M. **Age of iron**. New York/London: Penguin Books, 1990.

COETZEE, J.M. (1974) **Dusklands**. Oklahoma: Oak Tree Press, 1996.

COETZEE, J.M. **Elizabeth Costelo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

COETZEE, J.M. **Giving offense: esssays on censorhip**. Chicago: Chicago University Press, 1996.

COETZEE, J.M. (2005) **Homem lento**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

COETZEE, J.M. (1977) **In the heart of the country**. London: Penguin Books, 1982.

COETZEE, J.M. **Inner workings literary essays, 2000-2005**. London: Penguin Books, 2007.

COETZEE, J.M. **No coração do país**. São Paulo: Best-Seller, 1997.

COETZEE, J.M. (1983) **O cio da terra**. São Paulo: Best-Seller, 2000.

COETZEE, J.M. (1982) **Terras das sombras**. São Paulo: Best-Seller, 1997.

COETZEE, J.M. **White writing: on the culture of letters in South Africa**. London: Yale University Press, 1988.

COETZEE, J.M. (1983) **Life & times of Michael K**. New York: Vicking Penguin, 1985.

COETZEE, J.M. (2007) **Diary of a bad year**. New York: Vicking Penguin, 2008.

COETZEE, J.M. (1999) **Disgrace**. New York: Penguin, 2000.

COETZEE, J.M. **Boyhood: scenes from provincial life**. London: Secker & Warburg, 1997.

COETZEE, J.M. **Slow man**. New York: Vicking Penguin, 2005.

BEGAM, R. **An interview with JM Coetzee**. Contemporary Literature, vol. 30, n. 3, 1992, p. 419-431.

COLOMER, T. (2002) **A formação do leitor literário**. São Paulo: Global, 2011.

DALCASTAGNÉ, R. **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.

DAY, V.; TELLES, L.; ZORATTO, P. Violência doméstica e suas diferentes manifestações. **Psiquiatria**. abril 2003, (suplemento 1), p. 9-21. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rprs/v25s1/a03v25s1. Acessado em: 16 de julho de 2012.

DAYLY, J.E. **The anatomy of censorship**. New York: Marcel Dekker, 1973.
DERRIDA, J. (1967) **A escritura e a diferença**. 3.ed. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2002.
DERRIDA, J. **Acts of literature**. New York/London: Routledge, 1992.

DIAZ-BORDENAVE, J.; CARVALHO, H.M. de. (1979) **Comunicação e planejamento**. Coleção Educação e Comunicação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

DONADIO, R. **Out of South Africa**. Disponível em: http://www.nytimes.com/2007/12/16/books/review/Donadio-t.html?scp=3&sq=donadio. Acessado em: 12 de dezembro de 2007.

FANON, F. (1961) **The wretched of the Earth**. New York: Grove Press, 1963.

FEINBERG, B. **Poets to the people: South African freedom poems**. Heinemann: George Allen & Unwin, 1980.

FISH, S. **Is there a text in this class**? 8.ed. Cambridge/Massachusetts: Havard University Press, 1994.

FOUCAULT, M. (1979) **Microfísica do poder** [edição com base em textos de M. Foucault, organizado e traduzido por Roberto Machado]. São Paulo: Graal, 2004.

FOUCAULT, M. (1987) **Vigiar e punir**. 20.ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

FRASER, R. **Lifting the sentence: a poetics of postcolonial fiction**. New York. Manchester University Press, 2000.

FREDRICKSON, G.M. **White supremacy: a comparative study in American and South African history**. Oxford: Oxford University Press, 1982.

GALLAGHER, S.V.Z. **A story of South Africa: JM Coetzee's fiction in context**. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

GIDDENS, A. **O Estado-nação e a violência: segundo volume de uma crítica contemporânea ao materialismo histórico**. São Paulo: Edusp, 2001.

GITZEN, J. The voice of history in the novels of JM Coetzee. **Critique: Studies in Contemporary Fiction**. n. 35, v. 1, 1993, p. 3-15.

GORDIMER, N. (1958) **A world of strangers**. New York: Penguin Books, 1983.

GORDIMER, N. Censored, bound, gagged: letter from Johanesburg. **Encounter**, n. 20, 1963, p. 60.

GORDIMER, N. Censorship and the artist. **Staffrider**, n. 7, 1988, p. 13.

GORDIMER, N. (1991) **Jump and other stories**. New York: Penguin Books, 1992.

GORDIMER, N. **No place like: selected stories**. London: Penguin Books, 1975.

GORDIMER, N. No protection. **Index on censorship**, 1982, p. 10.

GORDIMER, N. (1974) **The conservationist**. London: Penguin Books, 1978.

GORDIMER, N. **The essential gesture: writing, politics and places**. London: Cape, 1988.

GORDIMER, N. The South African censor: no change. **Critical Arts: a Journal for Media Students**, vol. 1, n. 2, junho 1980.

GORDIMER, N. **Writing and being**. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. [tradução: Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro]. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HEAD, D. (1997) **JM Coetzee**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

HEAD, D. **The Cambridge introduction to JM Coetzee**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HEINE, H. **Almonsor** [peça teatral]. 1821. Disponível em: http://www.filesonic.com/file/1206399881/heine__heinrich_-_almansor.rar.html.

HUGGAN, G.; WATSON, S. **Critical perspectives on JM Coetzee**. New York: St. Martin Press, 1996.

BEIER, U.; ed. **Introduction to African literature: an anthology of critical writing**. Virginia: Longman, 1979.

JACQUARD, A. **Elogio da diferença**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

JOFFE, P. The Naming of Michael K: JM Coetzee's Life & Times of Michael K. **Nomina Africana: Journal of the Names Society of Southern Africa Tydskrif van die Naamkundevereniging van Suider Afri**, abril 1990.

JOLLY, R. Territorial metaphor in Coetzee's Waiting for the Barbarians. **Ariel**, abril 1989.

KANNEMEYER, J.C. **JM Coetzee, a life in writing**. Johannesburg/Cape Town: Jonathan Ball Publishers, 2012.

KIEROP, K. Mythical interpretation of JM Coetzee's Life & Times of Michael K. **Commonwealth Essays and Studies**, 1986.

KOSSEW, S. **A post-colonial reading of JM Coetzee and André Brink**. Amsterdam: Rodopi, 1996.

KROG, A. **Country of my skull**. New York: Three Rivers Press, 1999.

LA GUMA, Alex. **In the fog of season's end**. Johannesburg: Heinmann Publishers Limited, 1972.

LANGE, M. **The muzzled muse: literature and censorship in South Africa**. Utrecht Publications in General and Comparative Literature. n. 32. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997.

LAWRENCE, D.H. **Sex, literature and censorship**. Melbourne/London/Toronto: William Heinemann, 1955.

LEROUX, E. (Afrikaans – 1976) **Magersfontein, O Magersfontein!** South Africa: Hutchinson Group, 1983.

LEROUX, E. **One for the devil**. London: WH Allen, 1969.

LEVY, J. (2000) **Entrevista com François Laplantine: antropologias laterais**. São Paulo: Terceira Margem, 2003.

LIMA, L.C. (1979) **A literatura e o leitor**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
LINS, R.L. **Violência e literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
LOUW, A.M. In the heart of the country: a calvinist allegory? **PEN Review**, 1987, p. 50-52.

MARTIN, R. Narrative, history, ideology: a study of "Waiting for the barbarians" and "Burguer's daughter". **Ariel**, vol. 17, n. 3, 1986.

McDONALD, P.D. **The literature police: apartheid censorhisp and its cultural consequences**. *New York:* Oxford University Press, 2009.

MEMMI, A. (1957) **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

MERRETT, C. **A culture of censorship: secrecy and intellectual repression in South Africa**. Cape Town: David Philip, 1994.
MIRANDA, O. de. **Ensaios sobre a identidade e i Invenção do indivíduo**. São Paulo: Terceira Margem/Plêiade, 2001.

MOLEAH, A.T. The apartheid fraud: the so called new constitutional dispensations. In: **The International Organization for the Elimination of All Forms of Racios Discrimination (EAFORD)**. London, 1984.

MOSES, M.V. The mark of empire: writing, history, and torture in Coetzee's Waiting for the barbarians. **The Kenyon Review**, 1993.

MOSLUND, S.P. **Making use of History in New South African fiction: historical perspectives in three post-apartheid novels**. Copenhagem: Museum Tusculanum Press, 2003.
MPHAHLELE, E. (1967) **Voices in the Whirlwind and other essays**. New York: Hill & Wang, 1972.
MURRAY, M. (1978) **South Africa: time of agony, time of destiny – the upsurge of popular protest**. London: Verso, 1987.
NATALI, M.P. **A política da nostalgia: um estudo das formas do passado**. São Paulo: Nankin Editorial, 2006.

NEUMANN, A.A. Escaping the "time of History"? Present tense and the occasion of narration in JM Coetzee's Waiting for the barbarians. **Journal of Narrative Technique**, 1990.

NKOSI, L. **Home and exile**. London: Longman, 1965.

NKOSI, L. **Tasks and masks: themes and styles of African Literature**. London: Longman, 1981.

OLSEN, L. The presence of absence: Coetzee's "Waiting for the barbarians". **Ariel**, v. 16, n. 2, 1985.

MAFFEI, M. Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

OWOMOYELA, O. **A history of Twentieth Century African Literatures**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993.

OZ, A. (2002) **Contra o fanatismo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

PATON, A. (1948) **Cry the beloved country**. London: Penguin Books, 1980.

PATON, A. **Too late the phalerope**. New York: Simon & Schuster, 1953.

PELLEGRINI, T. **Gavetas vazias: ficção e política nos 70**. São Carlos: UFSCar, 1996.

PENNER, D. Sight, blindness and double thought in JM Coetzee's Waiting for the Barbarians. **World Literature Written in English**, v. 26, n. 1, 1996, p. 34-45.

PEREIRA, F.J. **Apartheid: o horror branco na África do Sul**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEREIRA, J. **Violência: uma análise do "Homo brutalis"**. São Paulo: Alfa-Omega, 1975.

FROBENIUS, L.; FOX, D. **A gênese africana: contos, mitos e lendas da África**. São Paulo: Landy, 2005.
RANCIÉRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: ed. 34, 2009.

RICH, P. *Apartheid and the decline of the civilization idea: an essay on Nadine Gordimer's July's People and JM Coetzee's Waiting for the Barbarians.* **Critique: Studies in Contemporary Fiction**, 1984.

ROOYEN, K. van. **A South African censor's tale**. Pretoria: Protea Book House, 2011.

SAID, E. (1993) **Cultura e imperialismo**. [tradução: Denise Bottman]. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

SAID, E. **Orientalism**. London: Routledge, 1978.

SARLO, B. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SILVA, D. da. (1984) **Nos bastidores da censura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

STOCKHOLM International Peace Research Institute. **Southern Africa: the escalation of a conflict**. New York/London: Praeger Publishers, 1976.

STAVANS, I. **Knowledge and censorship**. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

CARROLL, R. Nobel prize for JM Coetzee: secretive author who made the outsider his art form. **The Guardian**, Johanesburg, 3 de outubro de 2003. Disponível em: http://books.guardian.co.uk/ nobelprize/story/0, , 1286602,00.html. Acessado em: 22 de maio de 2010.

TLALI, M. Remove the chains: South African censorship and the black writer. **Index on Censorship**, vol. 13, n. 2, 1988.

ALVES, M.M. *Torturas e torturados*. São Paulo: Empresa Jornalística, 1967.

VALLEJO, A.; MAGALHÃES, L. **Lacan: operadores da leitura, debates em psicologia**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

VECCINA, T.; FERRARI, D. **O fim do silêncio na violência familiar: teoria e prática**. São Paulo: Ágora, 2002.

VLIES, A. van der. **South African textual cultures: white, black, read all over**. Manchester: Manchester University Press, 2007.

WHITE, H. (1987) **The content of the form: narrative discourse and historical representation**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990.

WICOMB, Z. **David's story**. New York: The Feminist Press, 2001.

WICOMB, Z. **You can't get lost in Cape Town**. New York: Pantheon, 1987.

WITTENBERG, H. The taint of the censor: JM Coetzee and the making of In the Heart of the Country. **English in Africa**, ano 35, n. 2, outubro 2008, p. 133-150.

WYK, C. van. (1979) **In detention**. Chagrin Falls: Taos Institute Publication, 2002.

ANEXO I – SOBRE O AUTOR

JM Coetzee nasceu em 1940, tendo vivido a maior parte de sua vida durante o regime do *apartheid*. Seus pais, contrários aos meios e aos resultados da segregação, eram de origem africânder, mas valorizavam a língua e a cultura inglesas. Desde a mais tenra idade, Coetzee teve contato com o idioma e as literaturas de língua inglesa, chegando a dominá-lo melhor do que o afrikaans falado pelo restante da família.

Antes de ser um escritor renomado, ganhador de dois *Booker Prize* e do prêmio Nobel de literatura, JM Coetzee bacharelou-se em inglês e matemática; trabalhou como programador da IBM®, quando morou na Inglaterra de 1962 a 1965; enquanto escrevia e pesquisava para seu Mestrado sobre o poeta Ford Madox Ford.

Em decorrência do alcoolismo do pai e das constantes perdas financeiras, a família de Coetzee, composta por ele, sua mãe, seu irmão e um pai bastante ausente, viveu precariamente, especialmente durante sua infância. Os avós paternos, no entanto, possuíam uma fazenda de criação de carneiros em pleno Karoo, onde Coetzee costumava passar as férias escolares. Até os dias de hoje – presente em vários de seus romances – o Karoo é um de seus lugares prediletos, onde aprendeu a amar a África e as terras sul-africanas.

Como consequência dos desarranjos de seu pai, várias vezes socorrido pela família para logo falir novamente, a vida do pequeno Coetzee se dividiu entre muitas mudanças, de uma casa para outra, e o gosto pelos livros. A mãe de Coetzee teve que lutar praticamente sozinha para o sustento da família, sendo obsessivamente protetora em relação aos filhos.

Isolado por uma situação financeira instável, Coetzee também viveu a experiência do deslocamento cultural, pois toda sua criação fora voltada para o inglês, sendo este o idioma falado em casa. Após a vitória do *National Party*, o afrikaans se tornou a língua oficial, tornando mal visto qualquer africânder falante de inglês. Africânder de nascimento, porém

culturalmente formado dentro da tradição inglesa – por opção de sua mãe, inicialmente –, quando criança viveu a experiência de não ser bem aceito pelos africânderes e tampouco pelos ingleses. Também em decorrência da vida itinerante imposta pela necessidade de constantes mudanças, fez poucos amigos durante a infância. Esse senso de deslocamento e não pertencimento o acompanharia para o resto de sua vida adulta, influenciando fortemente sua obra. No entanto, quando entre amigos, Coetzee é visto como alguém gentil, alegre e um excelente anfitrião.

Coetzee já cursava a *University of Cape Town* quando o governo baixou uma lei, em 1959, proibindo que as instituições de nível superior aceitassem alunos negros e mestiços, estendendo para as universidades as diretrizes das escolas de base. As universidades protestaram, mas em vão. Houve manifestações e passeatas dos alunos, exigindo a revogação dessa lei. Coetzee evitava tomar parte em atos ou demonstrações de resistência, desviando-se tanto dos nacionalistas do *National Party* como da retórica virulenta dos extremistas de esquerda.

Após formado, cansado do pai alcoólatra, da constante luta contra a pobreza extrema e dos rumos que tomava o país, desejava sair da África do Sul e ganhar a vida em outro local, onde houvesse mais justiça social e onde pudesse se manter longe das indignidades trazidas pelo *apartheid*.

Coetzee doutorou-se em linguística das línguas germânicas nos Estados Unidos, onde lecionou de 1968 a 1971. Retornou para a África do Sul quando teve seu visto de permanência negado e foi obrigado a deixar o país. Na África do Sul, foi professor da *University of Cape Town* e, posteriormente, atuou como professor convidado da *University of Adelaide*, na Austrália, e professor convidado da *Chicago University*. Lecionou na Universidade do Cabo até 2001, quando se aposentou e mudou-se para Austrália, em 2002.

ANEXO II – O AUTOR E A LITERATURA SUL-AFRICANA[1]

O continente africano possui uma diversidade social e cultural que deu origem a uma literatura igualmente heterogênea e rica. A África passou e ainda passa por uma crescente valorização de suas tradições, mas essa realidade só recentemente começa a fazer parte da cultura sul-africana. As literaturas produzidas pelas comunidades brancas na África seguem as tradições do romance europeu, enquanto a literatura negra africana é um fenômeno recente, iniciado no século XX, com exceção das obras produzidas na África do Sul, cuja prosperidade se inicia, especialmente, após 1994. Em todo o continente africano, a censura imposta aos negros africanos, que os silenciava ou os cooptava, dificultou o surgimento dessa literatura, enquanto muitos autores brancos emprestavam suas vozes à luta contra a opressão sofrida pelos povos nativos.

Por toda a África, após o fim das colônias, houve uma expansão da consciência e da força negras, que passaram a afirmar sua presença na literatura, interpretando o universo que os cercava tanto para o mundo exterior, onde conquistaram espaço e respeito, quanto para seus conterrâneos, que redescobriram o continente por meio de seus autores nativos. Percebem-se, na literatura produzida nos países africanos, algumas preocupações comuns a todas as nações, como a reescritura das diferentes fases da colonização; as preocupações com o resgate de questões culturais, míticas e religiosas – elementos importantes na cultura negra – ; e a exploração do resultado do esvaziamento e da negação dos valores e mitos locais perpetrada pelo contato e pela imposição da cultura branca, que queria substituí-los por seus

[1] Este anexo é parte de um texto maior: BANDEIRA, M.F. **Representações da violência em *Disgrace* e *Waiting for the Barbarians* de JM Coetzee**. 2008. Dissertação (Mestrado). Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-20012009-164000. Acessado em: 18 de setembro de 2012.

elementos culturais hegemônicos, visando a dominar os povos nas esferas da política, da cultura e da religião. Mais recentemente, temas como o desemprego, a imigração e a migração estão surgindo nas ex-colônias, ainda lutando contra o legado europeu. De acordo com Chidi Amuta, em *The Theory of African Literature* (1989), o romance africano, especialmente o romance moderno e contemporâneo, está preocupado com as realidades políticas da África que, após um passado de violenta opressão, encontra-se na luta da reconstrução pós-independência e tenta estabelecer um vínculo entre o passado mítico e o histórico.

Diferentemente do grande número de escritores contemporâneos do continente africano que resgata os valores tradicionais perdidos ou sublimados pelo contato com o branco, buscando compreender seus papéis no mundo moderno, até 1994 a imensa maioria dos autores sul-africanos preocupa-se em retratar os violentos conflitos entre conquistados e conquistadores, brancos e negros, que marcaram, marcam e ainda direcionam as vidas naquela sociedade. Dessa maneira, não importa se estamos diante de um autor sul-africano branco ou negro, pois a contextualização de suas narrativas dentro de uma moldura definida pela raça e pela posição social é uma constante. A raça era o fator determinante das oportunidades oferecidas ou negadas, do acesso às políticas sociais e educacionais, selando, assim, o destino e o lugar de cada um.

A raiva e a revolta, somadas aos maus tratos que os negros enfrentavam todos os dias, estavam na base do pessimismo que assolava a sociedade negra sul-africana. O sentimento de impotência ante a opressão e a aparente inexistência de conflitos morais das classes brancas dominantes tornaram-se fortes presenças na literatura do país, como podemos verificar em *Evidence of Love* (1960), de Dan Jacobson, e *The Dawn Came Twice* (1969), de Jack Cope.

Os romancistas condenavam o mal, a violência e os absurdos cometidos na sociedade em que viviam, muitas vezes tendo que enfrentar o conflito moral e ético de reconhecer que

faziam parte da ideologia do sistema em que estavam inseridos, e que desempenhavam um papel nessa sociedade que desprezavam.

Para o crítico sul-africano Owomoyela (1993, p. 89), no entanto, por mais que os brancos estivessem preocupados e comprometidos com as reformas sociais julgadas necessárias em seu país, eram considerados estranhos, pois não vivenciavam no seu dia a dia a violência e a repressão a que estavam sujeitos os negros. As diferentes posições na sociedade e as diferenças raciais, segundo ele, afetaram diretamente o estilo dos escritores, pois enquanto para os autores negros o crucial e imperativo era a denúncia por meio da abordagem temática e descritiva das histórias vivenciadas, sem grandes preocupações formais e estéticas, os escritores brancos consideravam que as técnicas literárias faziam parte dos meios através dos quais eles guiavam seus leitores a uma compreensão mais profunda da situação vivida no país.

Entre os escritores mencionados pelo crítico, Nadine Gordimer, ganhadora do prêmio Nobel de 1991, é considerada uma das grandes autoras brancas sul-africanas, ao lado de André Brink e Breyten Breytenbach. *July's People* (1981), *The Conservationist* (1974) e *Burger's Daughter* (1979) são alguns dos mais famosos livros de Gordimer, nos quais o medo e a violência aparecem como presenças constantes. Gordimer defende a posição do autor como alguém dotado de uma voz que deve – obrigatoriamente – ser usada para lutar contra a desigualdade nas relações humanas. Coetzee, em seu livro de ensaios *Strange Shores* (2001), ironiza as posições políticas de Nadine Gordimer. Ele afirma que Gordimer abraçou durante toda sua carreira a ideia, segundo ele já fora de moda, de que o artista possui um dom especial, é um escolhido, e de que sua arte deve dizer a verdade, transcendendo a verdade da História. Reconhece, no entanto, que de alguma forma ela foi bem-sucedida em ajudar a moldar essa História, ao dar a seu trabalho uma justificativa social.

Outros autores, como o escritor e pintor Breyten Breytenbach, contemporâneo de Brink e Gordimer, optaram por enfrentar o sistema por outros caminhos. Breytenbach tornou-se célebre ao pedir, de seu exílio voluntário na França, um visto para entrada na África do Sul, para onde pretendia levar sua esposa francesa, descendente de vietnamitas. O visto foi recusado e ele foi informado de que o casal não seria bem-vindo no país, pois sua união violava a lei que proibia casamentos mistos (*Prohibition of Mixed Marriage Act*), de 1949, e a lei da imoralidade (*The Immorality Act*), que entrou em vigor em 1950 e proibia relações sexuais entre brancos e pessoas de outras raças. Breytenbach, então, dirigiu-se para Cape Town, onde falou a uma audiência nos seguintes termos, posicionando-se publicamente contra o *apartheid*.

> We [Afrikaners] are a bastard people with a bastard language. Our nature is one of bastardy. It is good and beautiful thus [...] [but] like all bastards – uncertain of their identity – we began to adhere to the concept of purity. That is apartheid. Apartheid is the law of the bastard. (BREYTENBACH, 1980, p. 156)

Em 1975, Breytenbach retornou à África do Sul clandestinamente, com a missão de recrutar sabotadores para o CNA. Acabou denunciado, preso e condenado por alta traição. Foi sentenciado a nove anos de encarceramento, mas, devido à grande pressão internacional, foi libertado antes de cumprir a totalidade de sua pena. Suas memórias da prisão e suas experiências sob o regime do *apartheid* deram origem à trilogia autobiográfica *The True Confessions of an Albino Terrorist* (1983), *A Season in Paradise* (1980) e *Return to Paradise* (1992).

André Brink, autor de, entre outros romances, *A Dry White Season* (1979) e *An Instant in the Wind* (1976), está entre os que juntaram suas vozes contra a opressão sofrida pelos negros.

Nesse contexto de literatura engajada, em que os escritores desafiavam – cada um a seu modo – o sistema, vários, como Brink, Breytenbach e Gordimer, tiveram trabalhos

banidos pela censura. Em decorrência disso, a não explicitação das posições políticas de Coetzee tornou-se incomodativa para muitos sul-africanos brancos e negros.

Criticado pelo fato de até a publicação de *Age of Iron* (1990) seus romances não tratarem explicitamente dos problemas do país e não remeterem tematicamente ao *apartheid*, o escritor foi também acusado de ignorar o que deveria ser uma obrigação entre os artistas do país: a luta contra a segregação e a violência racial. *Age of Iron* foi publicado quatro anos antes do fim do regime, quando a censura tomava sua forma mais branda para com os autores brancos. No romance, Coetzee retrata uma senhora que se opõe à segregação, porém nunca havia presenciado sua brutalidade. Subitamente, ela se vê frente aos horrores do regime. O autor, por meio da personagem Elizabeth Curren, leva o leitor à reflexão sobre a cegueira voluntária dos muitos brancos sul-africanos que ignoravam ou simplesmente não agiam contra o que acontecia à sua volta, tornando-se cúmplices silenciosos e coletivos da violência do sistema. Coetzee transforma o leitor no receptor direto de sua mensagem, pois a narrativa é dirigida a uma segunda pessoa – a filha da protagonista –, um desconfortável "você (*you*)". Nesse romance, o autor traça um retrato cortante da sociedade. Nessa época, Coetzee ainda vivia no país, embora de forma intermitente, dividindo-se entre Estados Unidos, Austrália e África do Sul no ofício de docente universitário.

Em 1987, em seu discurso de aceitação do *Jeruzalem Prize* (*for Freedom*), denunciou que vivia em uma sociedade que jamais compreendeu que "[...] em uma sociedade de senhores e escravos, ninguém é livre [...][2]". Citou, ainda, a fala de uma personagem negra do escritor Alan Paton: "Tenho um grande receio em meu coração […] de que um dia, quando eles se voltarem para o amor, nós descobriremos que nos voltamos para o ódio" (ATTWELL, 1992, p. 96). Coetzee utiliza-se dessa citação para introduzir a questão do amor no país e criticar a posição dos africânderes, cujo declarado amor à África não era dirigido ao povo,

[2] "*In a society of masters and slaves, no one is free.*"

mas às terras africanas. Ele já mostra possuir, em 1987, uma visão pessimista do futuro de seus conterrâneos brancos. O autor parece nada esperar, além de violência, em retribuição pelos séculos em que imperou "[...] um tipo banal de mal que não tem consciência, não tem imaginação e provavelmente não tem sonhos, que come bem e dorme bem, e está em paz consigo [...]" (COETZEE, 1992, p. 96). Esse pessimismo predomina em seu romance *Disgrace* (1999), que o lançou em uma polêmica discussão que, pode-se supor, acabou por conduzi-lo ao exílio voluntário na Austrália.

Além de ficcionista premiado e acadêmico respeitado, Coetzee construiu um acervo de ensaios que revelam ser ele um crítico literário consistente e competente, além de transitar com fluência e conhecimento por áreas como linguística, gramática gerativa, estilística, estruturalismo e semiótica. Sua bibliografia não ficcional é ampla, abrangendo ensaios reflexivos e filosóficos e uma crítica literária perspicaz e respeitada por profissionais como David Attwell, Derek Attridge e Homi Bhabha, quase sempre recheada de análises formais e temáticas contundentes[3].

Apesar de muito criticado dentro de seu país por abster-se de ações abertamente políticas, é bastante provável que um leitor minimamente informado sobre a história da África teça relações entre *Life & Times of Michael K* (1983), *Dusklands* (1974) ou *Waiting for the Barbarians* (1980) e a situação política vivida na África do Sul. É igualmente fato que, ao optar pela não contextualização temporal e/ou espacial das obras anteriormente citadas, Coetzee constrói narrativas que dão margem a outras interpretações, ampliando assim o leque de leituras possíveis a partir de seus romances.

---

[3] Até o presente momento, suas obras não ficcionais são: *Doubling the Point, Essays and Interviews* (1992), *Giving Offense: Essays on the censorship* (1996), *What is Realism?* (1997), *White Writing: On the culture of letters in South Africa* (1988), *The Humanities in Africa (Die Geisteswissenschaften in Afrika*) (2001), *Stranger Shores: Essays, 1986-1999* (2001), *Elizabeth Costello: Eight lessons* (2003), *Inner Workings*: *Literary essays* (2007) e *Here and Now: Letters* (2013).

Com a publicação de *Disgrace*, em 1999, seus críticos tornaram-se mais contundentes e o autor foi acusado de racista por uns, enquanto outros o defendiam alegando que sua obra apenas retratava a violência presente nas relações sociais e raciais no país logo após o término do *apartheid*.

Após ser agraciado com o prêmio Nobel, Coetzee, vegetariano radical, direcionou sua narrativa para a defesa dos animais. Em *The Lives of Animals* (1999), defende a dieta vegetariana, colocando-se contra os abatedouros e criadouros de animais para fins de consumo humano. Comparou os abatedouros a Auschwitz, o que despertou a fúria dos judeus, que o acusaram de antissemitismo por haver comparado os judeus ao gado dos matadouros. Depois de causar tanta polêmica, o autor tornou-se ainda mais recluso e fechou-se em um mutismo inquebrantável. Atualmente, negando-se a dar entrevistas ou a emitir opiniões pessoais sobre quaisquer assuntos relativos a sua obra, sua vida pessoal e, em especial, a África do Sul, sua resposta para toda e qualquer pergunta é de que o que ele tem a dizer já está escrito em seus livros.

Coetzee e Gordimer são os autores mais premiados da África do Sul, tendo recebido vários prêmios internacionais, dentre eles um *Booker Prize* para Nadine Gordimer com *The Conservationist*, em 1974, e dois para JM Coetzee, em 1983, *com Life & Times of Michael K* e, em 1999, com *Disgrace.* Ambos foram também agraciados com o prêmio Nobel de Literatura, Nadine Gordimer em 1991 e Coetzee em 2003.

Atualmente, aos 73 anos, JM Coetzee continua a escrever diariamente, participa de feiras e eventos literários, e é palestrante convidado internacionalmente. O autor foi recentemente diagnosticado com um câncer, mas está, segundo ele mesmo, tendo sucesso no controle da doença.

ANEXO III – RELATÓRIO DE *IN THE HEART OF THE COUNTRY*

G.P.-S.32663—1974-75—5 000-3 (P)

DP 1

DIREKTORAAT VAN PUBLIKASIES
PRIVAATSAK X9069
KAAPSTAD
1977 -7- 14
PRIVATE BAG X9069
CAPE TOWN
DIRECTORATE OF PUBLICATIONS

REPUBLIC OF SOUTH AFRICA

Serial No. P77/7/103.
(For official use)

PUBLICATIONS ACT, 1974

PUBLICATION OR OBJECT

APPLICATION FOR A *DECISION/REVIEW

Director of Publications, Private Bag 9069, Cape Town, 8000.

I hereby submit to you the publication or object described hereunder and—

*accompanying this application

*being forwarded to you by.....

for examination and a decision whether the publication or object is within the opinion of a committee referred to in section 4 (1) of the Publications Act, 1974, undesirable or not.

Applicant

DEPT. VAN DOEANE EN AKSYNS
KAAPSTAD
11 -7- 1977
CAPE TOWN
DEPT. OF CUSTOMS AND EXCISE

* Delete whichever is not applicable.

A. APPLICANT

1. Name	2. Telephone No.
3. Occupation	4. Nature of business
5. Residential or business address	6. Postal address

B. PUBLICATION OR OBJECT

7. Name and/or description IN THE HEART OF THE COUNTRY	8. Subject Book

2

9. Author or producer	10. Publisher and his address	11. Year and No of edition.
J. M. COETZEE	MARTIN SECKER AND WARBURG LIMITED LONDON	1977 SBN: 436 25670 3

12. If it is not practicable to submit the publication or object (e.g. in the case of a statue), then specify hereunder the place where the publication or object may be examined by a committee.

C. PREVIOUS DECISION (complete only in case of an application for a *review*)

13. The above-mentioned publication or object was on a previous occasion found to be—

*undesirable by a committee in terms of the Publications Act, 1974;

*undesirable by the Publications Control Board in terms of the Publications and Entertainments Act, 1963;

*indecent or obscene or objectionable by the Publications Control Board in terms of section 113 (3) of the Customs and Excise Act, 1964.

Note: If known, specify hereunder the number and date of the *Government Gazette* in which the above decision was published.

*Delete whichever is not applicable.

D. AMOUNT ENCLOSED R.....

Note: (a) The amount payable is—

	In respect of an application for a	
	decision	review
	R	R
(i) in the case of a drawing, picture, illustration, painting, woodcut or similar representation, print, photograph, engraving or lithograph, figure, cast, carving, statue or model	1,00	5,00
(ii) in the case of any other publication or object, e.g. a book, magazine, etc.....	5,00	25,00

(b) In the case of an application for a *decision* the amounts are payable only if the applicant is the producer or distributor of the publication or object.

(c) In the case of an application for a *review* the amounts are payable by each applicant.

G.P.-S.33657—1974-75—15 000 (P) DP 1A

REPUBLIC OF SOUTH AFRICA

Tel. No. 471150 ×28

Serial No. P77/7/103

Directorate of Publications
Private Bag 9069
Cape Town
8000

KONTROLEUR VAN DOEANE EN AKSYNS
PRIVAATSAK 9045
KAAPSTAD
8000

DIREKTORAAT VAN PUBLIKASIES
PRIVAATSAK X9069
KAAPSTAD
1977 -9- 14
PRIVATE BAG X9069
CAPE TOWN
DIRECTORATE OF PUBLICATIONS

Dear –

PUBLICATIONS ACT, 1974
PUBLICATION OR OBJECT

APPLICATION FOR A *DECISION/~~REVIEW~~

With reference to your application of 11 Julie 1977 I have to inform you that the publication or object—

Name and/or description In The Heart of the Country

Author or producer J.M. Coetzee

Publisher Martin Secker & Warburg Limited, London

was examined by a committee referred to in section 4 (1) of the Publications Act, 1974, and that the committee decided that the publication or object is—

*not undesirable;

~~undesirable within the meaning of section 47 (2) of the said Act.~~

REMARKS:

Yours faithfully

S. F. DU TOIT
Director of Publications

* Delete whichever is not applicable.

3

E. FOR OFFICIAL USE

14. Referred to— | Initials

chairman of committee on

15. REPORT BY CHAIRMAN OF COMMITTEE

The committee examined the publication or object and found as follows: n In baie opsigte duistere, diggeweefde en daarom uiters moeilike toeganklike roman. En volgens drie (ervare) lesers buitengewoon en selfs voortreflik; trouens, volgens een van hulle "een van die min werke van formaat in die Suid-Afrikaanse Engelse boekewêreld". Daar vind seks oor die kleurgrens heen plaas, maar die karakters is histories-geografies so gesitueer dat dit volkome aanneemlik is. Bowendien word die seksdaad nooit so beskrywe dat dit prikkelend, uitdagend of welluswekkend aandoen nie. Trouens, die leser weet nie altyd waar die grens tussen werklikheid en die ryk, geteisterde verbeeldingswêreld van die oujongnooi-verteller is nie. In ieder geval, soos reeds gesê, n moeilike, duistere, veelvlakkige werk wat alleen deur intellektueles gelees sal word, wat selfs aan hulle nie maklik al sy "verdiepings" sal uitlewer nie. Die Komitee besluit met oortuiging om deur te laat.

Vir vollediger verslae word verwys na die drie lesersverslae.

[illegible]

16. DECISION

The committee decided that the publication or object is—

*not undesirable;

*~~undesirable within the meaning of section 47 (2)~~ of the Publications ~~Act, 1974.~~

DIREKTEUR VAN PUBLIKASIES
DIRECTOR OF PUBLICATIONS

Chairman of Committee

9. 9. 77
Date

*Delete whichever is not applicable.

4

	Initials
17. ~~The applicant and~~ *the Controller of Customs and Excise, Cape Town, was/were informed of the decision of the committee on form DP 1A on 2017-9-14	M.
18. The publication or object was disposed of as follows: Returned to Sender	M.
19. The decision of the committee was published in *Government Gazette* ..... of ..... by Government Notice ..... of ..... ~~in list~~	

* Delete whichever is not applicable.

VERTROULIK

REPUBLIEK VAN SUID-AFRIKA

DP 1E

Volg No. P77/7/103..

WET OP PUBLIKASIES, 1974
PUBLIKASIE OF VOORWERP
*LESER/DESKUNDIGE SE VERSLAG

1. Naam en/of beskrywing van publikasie	2. Naam van leser of deskundige
In the heart of the Country	Prof F. C. Fenshaw

3. Kort weergawe van die inhoud:

Dit is 'n roman in die eerste persoon geskryf. Die persoon wat in die eerste persoon vertel is Magda, 'n oupagnoi wat saam met haar vader gaste in die uitspanhuis van 'n soetpo (Koro) op 'n skapplaas voor en van alles afgesnit is. Dit gaan 'n huld van die verhoudingsstryd van 'n swarte vrou tot 'n blank is en daar sange oorheen lopende word. Dit is nuwe-dolkomme moeilikgeesk-om 'n sodanige tuisse hoe verhouding en die verskillende. Daar ontwikkel 'n dolbody-romantiese toestand met een van die seuns van die vrouel en 'n soort kontaktgeslag ongeen. Daar is twee hoofgroepe van lewe by hoe sodat Magda by ontwikkel, en die twee bong. Op die plaas kom 'n Afrikaanse onderwyser Klein-Anna na die plaas toe. Daar ontstaan 'n verhouding tussen Magda en Klein-Anna. En ook tussen hoe en Klein-Anna en die Afrikaanse boer is, Stuit Magda tussen die twee. Kaaos. Een tot hoe sodat en hy kan dat daarom te stoor. Magda word tussen twee Afrikaanse verbong, maar hy kan dat nie net na Afrikaanse ontwikkeling net kom. Nog later word Afrikaanse en Klein-Anna en Magda begin een sodat hulle verliefdheid.

4. Gedeeltes wat moontlik as ongewens beskou kan word: moet bladsygewys aangedui word.

(i) Art. 47(2)(a): Bladsye .....

(ii) Art. 47(2)(b): Bladsye .....

(iii) Art. 47(2)(c): Bladsye .....

(iv) Art. 47(2)(d): Bladsye .....

(v) Art. 47(2)(e): Bladsye .....

(vi) Art. 47(2)(f): Bladsye .....

5. Ek beveel aan dat die publikasie -

*nie ongewens is nie;

~~ongewenst~~ is binne die bedoeling van artikel 47(2) .....
van die Wet op Publikasies, 1974, om die volgende redes:

...De volgende redes: Hoewel hier seks of die bloemrane hier bedoeld word en daar spore
...is van erotiek, is die roman tog uiteindelik geskryf dat die seksdad nooit ontbloot word
...sê maar altyd funksioneel bedoeld is (bl. 26, 41, 43, 77, 92, 105, 110, 112, 118, 134).
...Net is reeds is die verhouding uit die verhaalgebeure van die eugenoot te onderskei
...Die sitaat van 'n eugenoot wat van alle gewaag is die lewe afgang is, wat ontaard op
...'n plaas uit, kan ontbind tot 'n toestand waarin dinge of die bloemrane kan ontstaan. Dieselfde
...geld ook vir die eerste sinsdeel van Magda. Hoewel 'n mens twyfel of die boek bedoel hierdie
...bogenoemde interpretasie, is dit uiteindelik geskryf om ook sterk intellektueel geskryf te wees
...en dubbelsinnigheid dat dit net deur intellektuele gelese en gewaardeer word. Is uit. kan
...nie as ongewenst beskou word nie.....

F.E. Cochrane
LESER/DESKUNDIGE

23/3/77
DATUM

Haal deur wat nie van toepassing is nie.

Geen verbod - . . W.G. du Toit Erlank - 9/9/77
Deurlaat

F.E. Cochrane

9/9/77

VERTROULIK

DP 1E

REPUBLIEK VAN SUID-AFRIKA

Volg No. P77/7/103

WET OP PUBLIKASIES, 1974
PUBLIKASIE OF VOORWERP
*LESER/DESKUNDIGE SE VERSLAG

1. Naam en/of beskrywing van publikasie	2. Naam van leser of deskundige
In the Heart of the Country	Prof. H. v.d.M. Scholtz

3. Kort weergawe van die inhoud:

Nil aangehaal verslag.

4. Gedeeltes wat moontlik as ongewens beskou kan word: moet bladsygrwe aangedui word.

LW.

(i) Art. 47(2)(a): Bladsye .....

(ii) Art. 47(2)(b): Bladsye .....

(iii) Art. 47(2)(c): Bladsye .....

(iv) Art. 47(2)(d): Bladsye Nil aangehaal verslag

(v) Art. 47(2)(e): Bladsye .....

(vi) Art. 47(2)(f): Bladsye .....

5. Ek beveel aan dat die publikasie –

*nie ongewens is nie;

*~~ongewens is binne die bedoeling van artikel 47(2)~~
~~van die Wet op Publikasies, 1974, om die volgende redes:~~

Vgl. aangehegte verslag.

WBP

LESER/DESKUNDIGE

2.5.77
DATUM

* Haal deur wat nie van toepassing is nie.

J.M. COETZEE : IN THE HEART OF THE COUNTRY (P 77/7/103)

In meer as een opsig 'n besondere boek en volgens my 'n besondere bydrae tot ons Engelse Suid-Afrikaanse prosaliteratuur. (Dis Coetzee se tweede novelle: Dusklands, ook hoog aangeslaan, het in 1974 verskyn.)

Hierdie verhaal móét in sy geheel gelees word vir diegene wat daaroor 'n oordeel wil uitspreek. Ek beveel ook daarom sterk aan dat daar op sy minste nog een leser gevra word om die boek in sy geheel te lees.

Dit lees uiters moeilik vanweë die verwikkelde, gekonsentreerde vertelwyse. Trouens, die skutblad-opsomming gee reeds 'n indruk van hierdie verwikkelde gekonsentreerdheid.

Kort, baie kort en totaal onbevredigend aangestip: 'n Oujongnooidogter, alleen agtergebly op 'n afgelee plaas saam met haar nog vitale, kragtige vader, vertel in 266 genommerde paragrawe - soms kort, soms langer - die verhaal, die dikwels gruwelik-fantastiese en miskien soms gefantaseerde verhaal van haar gefrustreerde lewensgang. Die tyd is waarskynlik laat 19de eeus, die plek ongespesifiseerd behalwe dat mens weet dat die plaas êrens in 'n kolonie lê. Daar is toespelings op 'n bloedverwandige aangetrokkenheid tot die vader (en tot 'n broer wat lankal vertrek het; egter in beide gevalle subtiel, nie uitvoerig of eksplisiet nie). 'n Krisis breek aan as die vader deur die jong vrou van sy swart voorman (Anna) bekoor word, haar ten slotte die huis inbring, by hom aan tafel laat eet, by haar in die slaapkamer binne hoorafstand van die dogter slaap. Die dogter vermoor die vader met 'n byl, of liewer: wond hom noodlottig sodat hy nog afskuwelik langsaam moet sterf. (Agterna wonder die leser of dit werklik gebeur het, of dit nie die waandenkbeelde van 'n geestelik gesteurde is nie). Sy praat Hendrik en Anna om om die saak dig te hou, haar vader begrawe sy in 'n ou graf. Hendrik word al hoe vrypostiger, slaap later by haar (die geslagtelike verkeer tussen die twee is , van haar kant gesien, aangrypend pateties, met 'n totale onvervuldheid). Later trek Hendrik en Anna die huis binne, die "verhouding" word sporadies voortgesit. As sy Hendrik nie meer kan betaal nie, en omdat Hendrik bang is dat hy eventueel van die moord beskuldig sal word, verdwyn Hendrik en Anna en bly sy alleen agter. Die bure kom soek tevergeefs na haar verdwene pa en haar lewe sleur voort. Alles om haar gaan langsaam tot niet, sy word oud, kry nog eenkeer besoek van die posbodetjie van twaalf jaar oud wat sy oënskynlik probeer verlei (125) sodat hy verwilderd op die vlug slaan. Daarna raak sy die kluts kwyt, kommunikeer sy slegs nog met die stemme van die "flying machines" wat op gesette tye oor die plaas vlieg. Par. 266 gee 'n laaste insig in die verwikkelde en ontwikkelde psige van hierdie merkwaardige vrou wat haar telkens self as ongeleerd en onkundig bestempel.

Bostaande is, soos ek voorspel het, 'n totaal ontoereiende poging om die verhaal te rekonstrueer. Ek kon hoegenaamd nie die "tekstuur", wat 'n integrale deel van die vertelling is, selfs maar suggereer nie. Dit moet 'n leser self ervaar.

Volgens my is die verskriklike moordtoneel, die sterwenswee van die vader, die lugubure "begrafnis", die geslagtelike verkeer tussen blank en swart op so 'n hegte wyse verweef en selfs toegeweef deur die soms byna hermetiese styl, dat dit geen aanstoot sal gee nie. Dit is volkome funksioneel, ontstellend en aangrypend. Die verhaal is werklik so dig geskryf, soms waarskynlik so óór-skryf, so óór-gekomprimeerd, dat hy in elk geval nie vir 'n ieder en 'n elk toegang sal bied nie. Dis geen plesierige ontspanning nie, maar dit is 'n ernstige werk wat beslis aandag sal kry. Volgens my beslis deurlaat.

Bladsye vir aandag miskien:32, 42, 76-77, 82, 86-7, 92, 105 vlg., 110, 111, 112, 118, 129, 221.

VERTROULIK

DP 1E

REPUBLIEK VAN SUID-AFRIKA

Volgno. 172/9/10.3

WET OP PUBLIKASIES, 1974
PUBLIKASIE OF VOORWERP
*LESER/DESKUNDIGE SE VERSLAG

1. Naam en/of beskrywing van publikasie	2. Naam van leser of deskundige
In the heart of the country	Mev. A M. Bassel

3. Kort weergawe van die inhoud:

Geen aanstootlike vertaling

Gedeeltes wat moontlik as ongewens beskou kan word: moet blootgegewe aangedui word.

LW. (i) Art. 47(2)(a) : Bladsye .....

(ii) Art. 47(2)(b) : Bladsye .....

(iii) Art. 47(2)(c) : Bladsye .....

(iv) Art. 47(2)(d) : Bladsye .....

(v) Art. 47(2)(e) : Bladsye .....

(vi) Art. 47(2)(f) : Bladsye .....

Nie voldoen

5. Ek beveel aan dat die publikasie -

*nie ongewens is nie;

*~~ongewens is binne die bedoeling van artikel 47(2) van die Wet op Publikasies, 1974,~~

om die volgende redes:

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Klm. Basel
LESER/DESKUNDIGE

22/8/72
DATUM

* Haal deur wat nie van toepassing is nie.

VERSLAG: In the Heart of the Country - deur J.M. Coetzee.

Dis in baie opsigte 'n duister roman die, waarvan die filosofiese en metafisiese nuanses net met indringende studie ten volle begryp kan word. Hoe om die werk te meet aan die bepalings van die Wet op Publikasies is 'n taak wat 'n mens met huiwering aanpak.

Die idiomatiese titel In the Heart of the Country dui wesenlik op dit wat in die geheime menslike hart plaasvind - daardie setel van die emosies en die bewuswees - en nie net op mense van 'n bepaalde tyd of plek nie. Die intrige wat die skrywer noodwendig aan tyd en plek moes heg, is dus nie van eersterangse belang in hierdie verontrustende roman nie. Die inhoud kan bes weergegee word in antwoorde op die volgende vrae: Waar ? Wanneer ? Wie ? Wat ? Hoe ?

Die agtergrond is Suid-Afrikaans: 'n eensame veeplaas in 'n dor, woestynagtige landstreek. Die tyd is 'n ongedefinieerde "kolonisle" epog, waarskynlik sowat een en 'n half eeue terug. Die hoof-protagonis is Magda, die oujongnooi-dogter van die plaasboer, liggaamlik onaantreklik, liefdeloos grootgemaak, op taamlik jeugdige ouderdom reeds bekend as die heksevrou van Agterplaas, maar bedeel met die verstandelike en geestelike vermoëns wat haar in staat stel om haar gebeurtenislose en geïsoleerde bestaan te ontleed, haar toestand te verwoord.

Wat ? Die gebeure is soos volg: Haar pa, blykbaar onverskillig teenoor sy dogter se gevoelens, raak versot op die kind-vrou van die plaaswerker, Hendrik, koop laasgenoemde met brandewyn af om die verhouding toe te laat. 'n Warboel van emosies, waaronder ook mededoë vir Hendrik, dryf Magda daartoe om verskeie skote blindelings te skiet deur die kamervenster waaragter haar pa met Klein Anna liefde bedryf. Dodelik deur ~~een van die~~ 'n lukraak skot getref, sterf hy na 'n paar dae. Met Hendrik en Klein Anna se bystand word die spore van die moord uitgewis, die lyk begrawe en 'n nuwe bedeling ingestel. Magda se poging om met die primitiewe Hendrik en Klein Anna warme menslike verhoudings aan te knoop, misluk uiteraard; word vyandskap toe sy nie in staat is om hulle loon te betaal nie. Om hom te wreek, om sy vorige meesteres tot in die grond te verneder, verkrag Hendrik haar, maak van haar sy bywyf. Selfs uit die puin probeer ook Magda 'n bietjie van die toegeneentheid wat sy haar lewe lank moes verbeur, sowel as geestelik wins vir hulle aldrie. Tevergeefs. Hendrik en Klein Anna vlug weg wanneer daar uiteindelik navraag kom oor die verdwene boer van Agterplaas. Nou is Magda heeltemal alleen, alles tuimel om haar ineen, die plaas verval in uiterste verwaarlosing, sy versink geleidelik in 'n toestand wat op waansin lyk, blykbaar volkome gedesorieënteer wat tyd en plek betref. Sy sien gesigte en hoor stemme. Maar in die gesigte en stemme is daar eeu-oue filosofiese en metafisiese stellings opgesluit wat sy tot op die einde toe oorpeins en verwoord.

"When we dream that we are dreaming, the moment of awakening is at hand" - hierdie woorde o.a. kom na Magda uit die vliegende masjiene, sy vier keer weekliks oor die plaas sien vlieg. Die stemme praat op Spaans, 'n taal wat sy nie ken nie, maar hulle tog begryp omdat die suiwer betekenis van die woorde vooraf in haarself te vinde is : die ou metafisiese begrip dat die lewe op aarde droom is, maar wanneer die dromer begin droom dat hy in 'n droom verkeer is die ontwaking naby. Hierdie en ander kommunikasies word deur Magda oorpeins en verwoord,

vergeefs probeer sy boodskappe terug stuur.
Hoe pak die skrywer die roman wat eintlik neerkom op 'n filosofiese essay ?
In 265 kort paragrawe - party van net een reël - kry die leser, soos deur 'n opeenvolging van klein venstertjies, 'n blik op 'n menselewe, inherent onvolledig weens die kompleksiteit van menswees. Die beriggewer is Magda self: in die ontembare gedagtevloed van 'n vermink-geborene, 'n vermink-verwekte wie se enigste redding woorde is, vurige, wanstaltige woorde wat soms skrynende poëtiese hoogtes bereik. Die besondere tegniek van die skrywer veroorsaak dat die leser die gebeure asof deur 'n glas stolp sien afspeel, sodat besonderhede en voorvalle wat in 'n ander konteks as ongewens bevraagteken sou kon word deur die afstand wat bewerkstellig word, slegs fungeer as onderdele van die misterie wat menswees is. Só word die latrine-beskrywing (bld. 32) 'n funksie van Magda se pynlike liefdes-haatverhouding met haar pa; só ook word die verkragtings-toneel (bldse 105-108) - tegnies verwerk uit verskeie gesigspunte - eerder die vuurdoop van 'n siel as 'n beskrywing van geslagtelike bedrywigheid.
Hierdie twee episodes is m.i. al wat bedenkings kon wek.
Of 'n mens sou kon wens dat die skrywer die waarheid van sy roman ook eenvoudig kon gemaak het, is nie hier tersake nie. Die werk uit eie bodem is een van die min werke van formaat in die Suid-Afrikaanse Engelse boekwêreld. Reeds in sy vorige roman Dusklands het Coetzee bewys gelewer van sy onteenseglike groot talent.
Ek kan nie met groter nadruk die aanbeveling doen nie dat hierdie roman vrygestel word vir sirkulasie.

Hbu. Basel
22/8/77.

Tradução para o Inglês do Anexo III

Notes for clarification:

The mistress of Gunter, Magda's father, is called Klein-Anna or Small-Anna.

Archaic expressions are used for making love.

15. Report of the Chairman of the Committee.

In many respects a dark and dense and therefore a very inaccessible novel. Three experienced readers have described the novel as exceptional and even excellent. According to one of these readers it is one of the few notable works in South African English literature. Although sex across the colour line occurs, the characters are historically and demographically situated in such a way that it is entirely plausible. Above all, the sex act never comes across as titillating, provocative or seductive. In fact it is hard for the reader to distinguish between reality and the rich and haunted imaginative world of the spinster narrator. In any case, as indicated, a difficult, dark and multilayered work that will only be read by academics and even to them the work will not be easily accessible in all its complexity. The Committee is therefore convinced that the book should be approved. (Literally allowed to pass)

Headings of page:

Publications Act 1974

Publication or object

Reader/report of specialist

1. Name *(title)* and/or description of publication.	2. Name of reader or specialist.
In the heart of the Country	Prof FC Fensham

Report 1. The document is marked confidential in hand writing.

A shortened version of the content:

This is a novel written in the first person. Magda, the narrator, is a spinster who lives with her father Gunter in total isolation on a sheep farm in the desert (the Karoo). The imaginary world of a lonely human being too ugly to be desired by anyone is portrayed. It is difficult (it is made difficult on purpose) to distinguish between her imagination and the reality around her. She becomes psychologically disturbed and neurotic and eventually deranged. (Or direct: A psychologically neurotic condition develops that turns into a kind of madness.) There are two descriptions of how she kills her father whom she hates intensely. A coloured man, Hendrik, arrives to work on the farm. He is later joined by his wife Klein-Anna. A relationship develops between Magda's father and Klein-Anna. One evening, Magda fires two shots into the room where her father and Klein-Anna are having sex. Her father is hit and he later dies of the wound. Afterwards, Magda is raped by Hendrik, but eventually she starts looking forward to sexual encounters with him. Eventually Hendrik and Klein-Anna leave and Magda starts suffering from hallucinations.

4. Passages that could possibly be interpreted as unsuitable: Must be indicated by page. (Last sentence is written in hand writing.)

5. I recommend that the publication is:

*not unsuitable:

*~~unsuitable~~ according to the content intent of article 47 (42) ... of the Publications Act of 1974, for the following reasons:

Even though there are descriptions of sex across the colour-line and there are traces of resistance literature, the novel is written in such an excellent manner that the sex act is never over-accentuated, but always described as functional. (Compare pages 36, 41, 42, 77, 98, 105, 112, 118, 134). It is difficult to reconstruct the reality from the imaginary flights of the spinster. The circumstances of a spinster stuck on a farm by herself and cut off from all the joys of life can give rise to a situation where things could develop across the colour line. Magda's lonely father finds himself in a similar situation. Even though one harbours doubts about the book, regarding the above situation, this is excellent writing, indeed strong intellectual writing embedded in structures that allows for both superficial and in-depth reading of the text. Only intellectuals will be able to read and enjoy the novel. Something like this cannot be described as unsuitable.

Reader/specialist

Date

Cross out what is not applicable

Pass/allow.

1. Name/and or description of the publication	2. Name of reader or specialist
	Prof. H. van der Merwe Scholtz

J.M. Coetzee: In the heart of the country. (P77/7/103)

This is a remarkable book in many ways, and in my opinion a remarkable contribution to our English South African Prose literature. (This is Coetzee's second novella: Dusklands, published in 1974, was also highly regarded.)

This story has to be read in its entirety by those who want to evaluate it. I therefore suggest that at least one other reader will be asked to read the entire book.

The book makes for complicated reading as a result of the intricate and concentrated way in which the story is narrated. In fact the synopsis on the cover already suggests such an intricate and concentrated tone.

Some brief and entirely unsatisfactory notes:

A spinster lives alone with her still lively and strong father. She narrates her horrifyingly frustrating life story in 266 numbered paragraphs varying in length. The story frequently reads like an imagined tale or horror fantasy. The story is possibly set in the late 19th century. The place remains unspecified except that one knows that the farm is somewhere in a colony. There are suggestions of an incestuous relationship with the father (and with a brother who has left the farm long ago. Nothing is indicated elaborately or explicitly.) A crisis arises when the father is attracted to the wife of his black farm manager who he eventually brings into his house. He lets her eat with him at the table and sleeps with her in a room within hearing distance of his daughter. The daughter kills the father with an axe, or worse, wounds him so badly that he has to die an agonizingly slow death. (Afterwards the reader wonders if it really

happened and if it is not the hallucinations of a deranged person.) She convinces Anna and Hendrik to conceal the matter and buries her father in an old grave. Hendrik becomes increasingly cocky and eventually sleeps with her. (The sexual intercourse is from her point of view touchingly pathetic and totally unsatisfactory.) Later Anna and Hendrik move into the house and the relationship is continued sporadically. When she can no longer pay Hendrik and because Hendrik is scared that he will eventually be accused of murder, he and Anna disappear and she remains behind on her own. The neighbours search in vain for her disappeared father and her life drags on. Everything around her disintegrates slowly as she becomes older. She is visited one more time by a young postman who is twelve years old. She scares the boy whom she openly tries to seduce (125) and he flees. Then she becomes crazy and only communicates with the voices of the "flying machines" which fly over the farm at specific times. Par. 266 provides the reader with a last insight into dense and well-developed psyche of this extra-ordinary woman who often refers to herself as illiterate and ignorant.

The above is, as I indicated, an entirely inadequate attempt to re-construct the narrative. In no way could I even the suggest the texture, which is an integral part of the story. The reader has to experience that himself.

The dreadful scene of the murder, the death of the father, the ghastly funeral and the sexual intercourse between black and white are in my opinion so densely interwoven and even obscured in an almost hermetic style, that it will cause no offense. It is entirely functional, shocking and gripping. The narrative is so densely written and probably over-written, so over compromised that it will at in any rate not be accessible to the ordinary reader. This is no pleasurable read for entertainment, but serious literature that will definitely attract attention. According to me it should be published. (Passed)

Possible pages for attention:

Report: In the heart of the country – by J.M. Coetzee. Mrs A.M. Bassel (spelling?)

This is any many respects a dark novel, of which the metaphysical and philosophical nuances could only be understood fully with an in-depth study. Measuring the work against the stipulations of the Publication Act is a task one sets about with great apprehension.

The idiomatic title *In the Heart of the Country* suggests that which in actual fact takes place in the secret space of the human heart: the heart as central place of emotions and consciousness in all people, regardless who they are and where they come from. The plot that the writer necessarily had to add to the time and place, is therefore not of primary importance in this disturbing novel. The content could best be conveyed as answers to the following questions: Where? When? Who? What? How?

The background is South African: an isolated live-stock farm in a dry desert-like area. The time is an undefined colonial epoch, probably one and a half centuries ago. The main protagonist is Magda, the spinster daughter of the farmer, physically unattractive, raised without love, at a relatively early age already known as the witch of Agterplaas, but having the intellectual and spiritual abilities that enable her to analyze her monotonous and isolated existence and articulate her predicament.

What? The events enfold as follows: The father, not taking the feelings of his daughter into account, becomes besotted with the child-wife of his farm worker Hendrik. He bribes Hendrik with a bottle of brandy to allow the relationship. A jumble of emotions, which includes empathy for Hendrik, drives Magda to shoot several shots blindly through the window into the room where Klein Anna and her father are making love. Her father is fatally wounded by one of the shots and dies after a few days. With the help of Hendrik and Anna the murder is concealed, die corpse is buried and a new dispensation is introduced. Magda's attempt to initiate warm, human relations with the primitive Hendrik and Klein Anna naturally fails and turns into enmity when she is not able to pay their wages. Hendrik takes revenge and

humiliates her by raping her and turning her into his concubine. Even from this rubble Magda tries to extract some of the warmth she had been denied her whole life, as well as some spiritual gain for all three of them. But she tries in vain. When eventual enquiries are made concerning the disappearance of the farmer of Agterplaas, Hendrik and Anna flee. Now Magda is totally alone, everything collapses around her, and the farm falls into a state of total disrepair. Entirely disoriented, she gradually sinks into apparent madness. She has visions and hears voices. But these voices and visions contain ancient philosophical and metaphysical statements which she ponders about and attempts to articulate until the end. "When we dream that we are dreaming, the moment of awakening is at hand." These are some of the words coming to Magda from flying machines which she sees four times per week flying over the farm. The voices speak in Spanish, a language she does not know but understands because the pure meaning of the words is lodged within her. The words express the old metaphysical understanding that life on earth is a dream, but that when the dreamer starts to dream he is dreaming, the awakening is close. This and other communications are pondered and articulated by Magda and in vain she tries to send messages back.

How does a writer set about writing a novel that is in actual fact a philosophical essay? In 265 short paragraphs, some consisting of one sentence only, simulating small windows following each other, the reader is granted a view on human life, inherently incomplete due to the complexity of being human. The narrator is Magda herself, caught in the untameable flood of thoughts of one born disfigured, one who is disfigured at conception and whose only saving grace is words, fiery, sometimes disfigured words that can sometimes reach poignant poetic heights. This particular technique that the writer employs allows the reader to see the events enfolding as if through a glass. In other circumstances the events may be questioned and regarded as unsuitable. With this technique the reader is distanced from events and they function as mere parts in the mystery of being human. In this way, the description of the toilet

(p.32) becomes a mere function of Magda's painful love-hate relationship with her father. Similarly the rape scene is technically arranged from different points of view. It is more the fiery initiation of the soul rather than descriptions of sexual intercourse.

These two episodes are, in my opinion, all that could give rise to misgivings.

The wish that the writer could simplify the truth of his novel is of no concern here. This work from our own soil is one of the few works of calibre in the world of South African English literature. In his previous novel, Dusklands, Coetzee has already displayed his indisputably significant talent.

I cannot recommend more emphatically that the novel will be released for circulation.

ANEXO IV – RELATÓRIO DE *WAITING FOR THE BARBARIANS*

G.P.-S.73839—1978-79—5 000-2

DP 1

Serial No. P80/11/205
(For official use)

REPUBLIC OF SOUTH AFRICA

PUBLICATION OR OBJECT

APPLICATION FOR A *DECISION/~~REVIEW~~

(PUBLICATIONS ACT, 1974)

DIREKTORAAT VAN PUBLIKASIES
PRIVAATSAK X9069
KAAPSTAD
1980-11-26
PRIVATE BAG X9069
CAPE TOWN
DIRECTOR OF PUBLICATIONS

Director of Publications
Private Bag 9069
Cape Town
8000

I hereby submit to you the publication or object described hereunder and—

*accompanying this application

*being forwarded to you by.....

.....

for examination and a decision whether the publication or object is within the opinion of a committee referred to in section 4 (1) of the Publications Act, 1974, undesirable or not.

DOEANE EN ACCISE
92
1980-11-25
KAAPSTAD
CAPE TOWN
CUSTOMS AND EXCISE

Applicant

Date

* Delete whichever is not applicable.

A. APPLICANT

1. Name	2. Telephone No.
3. Occupation	4. Nature of business
5. Residential or business address	6. Postal address

B. PUBLICATION OR OBJECT

7. Name and/or description	8. Subject
WAITING FOR THE BARBARIANS	Book

D 26/11/01 1 4L

DP 1

9. Author or producer	10. Publisher and his address	11. Year and No. of edition.
J.M. COETZEE	MARTIN SECKER AND WARBURG LIMITED LONDON	1980 ISBN 436 10295 1

12. If it is not practicable to submit the publication or object (e.g. in the case of a statue), then specify hereunder the place where the publication or object may be examined by a committee.

C. PREVIOUS DECISION (complete only in case of an application for a *review*)

13. The above-mentioned publication or object was on a previous occasion found to be—

*undesirable by a committee in terms of the Publications Act, 1974;

*undesirable by the Publications Control Board in terms of the Publications and Entertainments Act, 1963;

*indecent or obscene or objectionable by the Publications Control Board in terms of section 113 (3) of the Customs and Excise Act, 1964.

Note: If known, specify hereunder the number and date of the *Government Gazette* in which the above decision was published.

.....

*Delete whichever is not applicable.

D. AMOUNT ENCLOSED R.....

Note: (a) The amount payable is—

	In respect of an application for a	
	decision	review
	R	R
in the case of a drawing, picture, illustration, painting, woodcut or similar representation, print, photograph, engraving or lithograph, figure, cast, carving, statue or model	1,00	5,00
(ii) in the case of any other publication or object, e.g. a book, magazine, etc.....	5,00	25,00

(b) In the case of an application for a *decision* the amounts are payable only if the applicant is the producer or distributor of the publication or object.

(c) In the case of an application for a *review* the amounts are payable by each applicant.

DP 1

E. FOR OFFICIAL USE

14. Referred to—	Initials
.....	
chairman of committee on.....	

15. REPORT BY CHAIRMAN OF COMMITTEE

The committee examined the publication or object and found as follows.....

Unanimous.

Reasons there of reader a – a

Gen appl. AG. 17/12/80

C.A. Ford 15/12/80

G.A.K. 20.12.1

16. DECISION

The committee decided that the publication or object is—

*not undesirable;

~~*undesirable within the meaning of section 47 (2)~~.....of ~~the Publications Act, 1974.~~

R Chesterton — Chairman of Committee

12.12.80 — Date

* Delete whichever is not applicable.

DP 1

	Initials
17. ~~The applicant and~~ *the Controller of Customs and Excise, Cape Town, was/~~were~~ informed of the decision of the committee on form DP 1A on 80.12.29	MDS 80.12.29
18. The publication or object was disposed of as follows: Returned to Sender	MDS 80.12.29
19. The decision of the committee was published in *Government Gazette* ..... of ..... by Government Notice ..... of ..... in list	

* Delete whichever is not applicable.

DP 1E

REPUBLIC OF SOUTH AFRICA

Serial No. P87/11/205

PUBLICATIONS ACT, 1974
PUBLICATION OR OBJECT
*READER'S/EXPERT'S REPORT

1. Name and/or description of publication	2. Name of reader or expert
Waiting for the Barbarians	Prof R.E. Lighton

3. Synopsis of contents: "For decades (an) old Magistrate had run the affairs of a tiny frontier settlement, occupying himself in philandering & antiquarianism, ignoring the conflicts of free living & war between the barbarians (frontier nomads) & the Empire he rules." The Magistrate's situation "is that of all men living in uneasy complicity with regimes which always threaten their own survival along justice & decency?" The locality is obscure; some oasis in an arid region north of the equator, where winter's one icy. It is somewhere near Southern Africa, yet is there any white populace. There are no apparent parallels, though some symbolism may be found.

The old Magistrate - the narrator - is a compassionate, sincere man, a loner and has gone 'semi-native', to the extent that he antagonizes the police & military authorities - for he reveals some sympathy with the barbarians, i.e. the self-willed nomads. He resents the harsh, merciless treatment inflicted by the imperial police & military on the primitive, semi-fetish, small bands of captured nomads. He takes pity on one of young captives barbarian women; he tenders her kindly in his dilapidated tent & blindness; he has infrequent, desultory sex with her & journeying far returns her to her people. Returning to the oasis he is stripped of his office & treated as a prisoner, horribly & brutally as a suspected collaborator. One almost broken man, he is at last put free & lives in precarious existence in his hut.

The repulsive exploitative force, repulsed by the barbarians, virtually ducts the outpost.

The sombre, tragic book ends with the bloody but silent unbowed Magistrate leaving the dispirited remnants of the ~~dispirited~~ populace "waiting for the barbarians."

4. Portions that may possibly be regarded as undesirable:

(i) Sec. 47(2)(a) : Pages 30, 40, 42, 44, 55, 63, 66, 84, 97, 103/5/7/8, 115/6
(ii) Sec. 47(2)(b) : Pages 119, 120/1, 126, 138, 149, 151
(iii) Sec. 47(2)(c) : Pages
(iv) Sec. 47(2)(d) : Pages
(v) Sec. 47(2)(e) : Pages 84?
(vi) Sec. 47(2)(f) : Pages

Sex incidents: generally vague, implied: 55, 63, 149, 151.
brutality : 103/5/7/8, 115/6, 120/1
fuck(ed) : 126, 138 : 8 times
shit : 116, 119, 138 : 6 times

- 2 -

5. I recommend that the publication is -

* not undesirable;

* ~~undesirable within the meaning of section 47(2) of the Publications Act, 1974~~,

for the following reasons: (a) This is a somewhat Kafkaesque type of narrative, with the narrator an elderly somewhat Quixotic magistrate, for long posted at a little frontier outpost, who has sought a modus vivendi if not operandi with the nomadic tribes (the barbarians). But the oppressive overbearing Imperial police & military force in time an impediment in their plan to extend Imperial sway & subduing the barbarians. So there is tension between the ambitious authoritarians and the indulgent magistrate. He loses position & authority, & suffers severe battering. Doom, brutality and suffering surpass this reader's book, unrelieved by any light touches. The few across the line sex incidents are almost entirely inexplicit & in no sense best-provoking. The locale is as obscure as Erewhon, and any symbolism seems usual no-apart from the oppressive tyranny of state - senior mandarins - their blunkered bureaucrats and both ruthlessness. (R) Though the book has considerable literary merit, it quite lacks popular appeal. The brutality, sadism, will be blunders, largely to the unintelligentsia, the discriminating minority. There are less than a dozen 'offensive' words, but all are commonplace & functionally in context. I submit there is no convincing reason for declaring the book undesirable.

R E Lugton (R) Further symbolism could be extracted with diligence but is of not so much significance as particularised (a)

READER/EXPERT 4.7.12.1980 DATE

* Delete whichever is not applicable.

Eh steun saam met die aanbeveling van die leser dat die boek sy argumente is nie. 12.12.80

I agree with the reader that there is no reason for banning this publication. R Scholtz (12/12/80)

I am in full agreement with the reader that this publication is not undesirable. J.C. Gouws 12/12/80

ANEXO V – RELATÓRIO DE *LIFE & TIMES OF MICHAEL K*

G.P.-S. DP 1

DIREKTORAAT VAN PUBLIKASIES
PRIVAATSAK X9069
KAAPSTAD
1983 -10- 31
PRIVATE BAG X9069
CAPE TOWN
DIRECTORATE OF PUBLICATIONS

Serial No. P83/10/168
(For official use)

REPUBLIC OF SOUTH AFRICA

PUBLICATION OR OBJECT

APPLICATION FOR A *DECISION/~~REVIEW~~

(PUBLICATIONS ACT, 1974)

Director of Publications
Private Bag 9069
Cape Town
8000

I hereby submit to you the publication or object described hereunder and—

*accompanying this application
*~~being forwarded to you by~~.....

.....

for examination and a decision whether the publication or object is within the opinion of a committee referred to in section 4 (1) of the Publications Act, ~~1974,~~ undesirable or not.

Also in Blockletters.....

Signature of applicant or authorised representative

Date

DOUANE EN AKSYNS
92
1983 -10- 31
KAAPSTAD
CAPE TOWN
CUSTOMS AND EXCISE

* Delete whichever is not applicable.

KONTROLEUR VAN DOUANE EN AKSYNS
CONTROLLER OF CUSTOMS AND EXCISE

A. APPLICANT

1. Name (If a firm, state capacity of person signing on its behalf)

2. Telephone No.	3. Nature of business
4. Business address (Not P.O. Box No.)	5. Postal address

B. PUBLICATION OR OBJECT

6. Name and/or description	7. Subject
LIFE AND TIMES OF MICHAEL K	BOOK

DP 1

8. Author or producer	9. Publisher and his address	10. Year and No. of edition
J. M. COETZEE	MARTIN SECKER AND WARBURG LIMITED, LONDON	1983 ISBN 0-436-10297-8

11. If it is not practicable to submit the publication or object (e.g. in the case of a statue), then specify hereunder the place where the publication or object may be examined by a committee.

—

C. PREVIOUS DECISION (complete only in case of an application for a *review*)

12. The above-mentioned publication or object was on a previous occasion found to be—

*undesirable by a committee in terms of the Publications Act, 1974;

*undesirable by the Publications Control Board in terms of the Publications and Entertainments Act, 1963;

*indecent or obscene or objectionable by the Publications Control Board in terms of section 113 (3) of the Customs and Excise Act, 1964.

Note: If known, specify hereunder the number and date of the *Government Gazette* in which the above decision was published.

.....

* Delete whichever is not applicable.

D. AMOUNT ENCLOSED R.....

Note: (a) The amount payable is—

	In respect of an application for a	
	decision	review
	R	R
(i) in the case of a drawing, picture, illustration, painting, woodcut or similar representation, print, photograph, engraving or lithograph, figure, cast, carving, statue or model	1,00	5,00
(ii) in the case of any other publication or object, e.g. a book, magazine, etc.....	5,00	25,00

(b) In the case of an application for a *decision* the amounts are payable only if the applicant is the producer or distributor of the publication or object.

(c) In the case of an application for a *review* the amounts are payable by each applicant.

DP 1

E. FOR OFFICIAL USE

13. Referred to—

chairman of committee on

Initials

14. REPORT BY CHAIRMAN OF COMMITTEE

The committee examined the publication or object and found as follows that this publication is not undesirable

The decision was unanimous.

Motivation:

See reader's motivation X to X.

Tien dis ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ — GA. Ehl 15/11/83

GA 83.11.15

GEEN APPEL

AG 15.11.83

15. DECISION

The committee decided that the publication or object is—

*not undesirable;

*undesirable within the meaning of section 47 (2) of the Publications Act, 1974.

E H Schoeman
Chairman of Committee

83.11.14.
Date

* Delete whichever is not applicable.

DP 1

16. ~~The applicant and~~ *the Controller of Customs and Excise, Cape Town, was/~~were~~ informed of the decision of the committee on form DP 1A on 1983.11.15	Initials
17. The publication or object was disposed of as follows: Returned to Sender	
18. The decision of the committee was published in *Government Gazette* ..... of ..... by Government Notice ..... of ..... in list	
19. Transferred to the State Library under authorisation No. (B) 2/9/2/1/2/2 dated 7 July 1981. Refer file DP 1/7/2 Date	

* Delete whichever is not applicable.

Ref: IDP 1/96, no 083/10/168

DP 1E

REPUBLIC OF SOUTH AFRICA

Serial No. P.83/10/168

PUBLICATIONS ACT, 1974
PUBLICATION OR OBJECT
*READER'S/EXPERT'S REPORT

1. Name and/or description of publication	2. Name of reader or expert
Life & Time of Michael K	Mrs E.H. Schalk

3. Synopsis of contents:

Michael K. was born with a hare lip. After his mother became a invalid "the problem that had exercised him for years, namely wh he had been brought into the world had received its answer. He had been brought into the world to look after his mother." So they set out for Prince Albert, the town in which his mother had grown up, bith him pushing her in an improvised cart constructed out of a wheelbarrow & the wheels of his bicycle. After his mother's death in the Stellenbosch hospital, Michael K. continues on his way with the casket containing his mother's ashes. He deposits the ashes on a farm in the Prince Albert district, and from then on his alienation sets in as as puppet he is thrown from one situation into another until he reaches the end of his strengh in the desolate room in Seapoint where his mother used to live as a domestic servant.

This rich novel could be read on many levels — as a fable, a comment on the human condition in South Africa or as a protest novel: in the sense that it protests against the way in which people are caught up in processes beyond their control

4. Portions that may possibly be regarded as undesirable:

(i) Sec. 47(2)(a) : Pages language: fuck off as used by policeman: pp. 123, 4
(ii) Sec. 47(2)(b) : Pages rape by soldiers p. 126.
(iii) Sec. 47(2)(c) : Pages mention of miniskirts 243 – 244.
(iv) Sec. 47(2)(d) : Pages
(v) Sec. 47(2)(e) : Pages police raid pp. 123, 129
(vi) Sec. 47(2)(f) : Pages

- 2 -

5. I recommend that the publication is -

X *not undesirable;

*undesirable within the meaning of section 47(2) ..... of the Publications Act, 1974,

X for the following reasons:

This brilliant novel deals with sensitive political issues in South Africa. It contains derogatory references to and comments on the attitudes of the state, also to the police and the methods they employ in the carrying out of their duties.

The likely readers of this publication will be sophisticated & discriminating with an interest in literature. These readers will experience the novel as a work of art & will realise that although the tragic life of Michael K is situated in South Africa his predicament today is a universal one, not limited to S. Africa. "He is like a stone, a pebble that, having lain around quietly minding its own business since the dawn of time, is now suddenly picked up and tossed randomly from hand to hand."

There are crude words in this novel ("fuck", "pussy") — They are completely functional. The description of fellatio is not in the least offensive — when Michael K submits to this act it is the ultimate stage that he has reached as an object of pity. The probable readers will only feel compassion & sympathy when reading these

READER/~~EXPERT~~ / two pages. X / DATE 83.11.8.

Ed Scholtz

* Delete whichever is not applicable.

I fully agree with excellent report of reader. A book of such merit can carry the cunnilingus description on p. 243-244. The likely readers will only be those with a literary interest. Therron 1983-11-14.

Fully in agreement with the well-motivated report of the reader. Book of an obvious literary merit throughout. Not undesirable. Brunnt 14/11/83

Stem saam met die aanbeveling van die leser, die noticering daarvoor en die bewoording van die ander komitelede. NIE ongewens NIE. J. Hlys. (4.11.83)

DP IA

REPUBLIC OF SOUTH AFRICA

Tel. No. 436518 X 10

Serial No. P83/10/168

Directorate of Publications
Private Bag 9069
Cape Town
8000

KONTROLEUR VAN OOEANE EN AKSYNS
PRIVAATSAK 9046
KAAPSTAD
8000

Dear

PUBLICATIONS ACT, 1974
PUBLICATION OR OBJECT

1983 11 1
PRIVATE BAG X9069
CAPE TOWN
DIRECTORATE OF PUBLICATIONS

APPLICATION FOR A *DECISION/~~REVIEW~~

With reference to your application of 31 October 1983 I have to inform you that the publication or object—

Name and/or description Life & Times of Michael K

Author or producer J M Coetzee

Publisher Martin Secker and Warburg Limited, England

was examined by a committee referred to in section 4 (1) of the Publications Act, 1974, and that the committee decided that the publication or object is—

*not undesirable;

~~*undesirable in terms of section 47 (2) of the said Act.~~

REMARKS:

The publication is returned herewith.

Yours faithfully

S. F. DU TOIT

Director of Publications

* Delete whichever is not applicable.