UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

MARILIA FATIMA BANDEIRA

**Representações da Violência em
Disgrace e Waiting for the Barbarians
de J.M. Coetzee**

São Paulo
2008

MARILIA FATIMA BANDEIRA

**Representações da Violência em
Disgrace e Waiting for the Barbarians
de J.M. Coetzee**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa e Norte-Americana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Laura Patricia Zuntini de Izarra

São Paulo
2008

**Representações da Violência em
Disgrace e Waiting for the Barbarians
de J.M. Coetzee**

Dissertação apresentada por

Marilia Fatima Bandeira

**Submetida à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.**

Agosto 2008

Departamento de Letras Modernas

À minha mãe e à minha tia.

Aos meus filhos.

*Em memória de meu pai e de
minha avó Julia.*

*À querida Profa. Dra. Laura Patricia de Zuntini Izarra,
cujas orientação, paciência, amizade e confiança foram
decisivas tanto para o início quanto para a conclusão
de meu trabalho, e com quem aprendi não só sobre
literatura, mas também humildade e dedicação.*

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas cruzaram meu caminho ao longo da vida... Algumas passaram rápido, como chuvas de verão; outras permaneceram por mais tempo, como as estações de um ano; e muitas permanecerão eternas, como as marés. Todas, sem exceção, contribuíram de alguma maneira para que este trabalho chegasse a bom termo, mesmo que sequer suspeitassem disso. Entre tantas pessoas tão amadas e queridas, eu agradeço...

À minha mãe, Neusa, que enfrentou comigo todas as dores, as dúvidas, os medos, nunca me permitindo desanimar. Companheira de todas as horas, felizmente, não me deixou desistir.

À minha tia Dalva, um exemplo de superação e de vida, por seu apoio, confiança, desprendimento e generosidade.

Aos meus amados filhos Adriano, Thales e Maira, por me oferecerem seu amor a despeito dos incontáveis fins de semana, feriados e noites em que estive envolvida com livros e ausente de suas vidas.

Aos meus netinhos Caio e Enzo, por trazerem alegria, riso e festa a cada visita.

À minha nora Daniela, mulher de “1001 utilidades”, pelas inúmeras caronas, pelo apoio e por me ajudar com furadeiras, parafusos e pregos... Afinal, alguém precisa ser prática nesta família!

À Yasmim, pelas inúmeras vezes em que buscou e trouxe a Maira, especialmente nos últimos meses de estudo, quando o tempo tornou-se ainda mais escasso.

À minha irmã Márcia, pelos risos, pelos churrascos, por ser, além de irmã, minha melhor amiga, com quem tenho liberdade de ser eu mesma em todos os momentos.

Aos meus sobrinhos Neto, Ligia, Lara e Laís, pelo carinho constante e por me ensinarem, além de geografia, a ser uma pessoa mais crítica.

Ao cunhado Ricardo, que apesar do limão comombo e da sopa “pedaçuda”, continuou a me receber em sua casa com carinho de irmão.

Aos sobrinhos Núbia, Natan, Vanessinha, Elaine, Marquinhos, Nelsinho, Mariana, Eliane, Victor, Glauco, Vinicius, Carolina e Gustavo, pelo carinho; e especialmente a Núbia, Vanessinha, Mariana, sempre presentes e amigas, mesmo à distância.

À Iara e ao Carlão Bandeira, pela amizade jamais interrompida.

Ao meu primo Roberto Vidal, por todo material generosamente doado para minha pesquisa, e por ser um amigo confiável, conselheiro para os mais diversos assuntos, cujas opiniões sempre respeitei.

A Glória Ziegler, Silvia Spitzner e Junia Rosa de Jesus, presenças certas em todas as horas, amigas de longa data, exemplos de garra e perseverança, de quem usei e abusei muito e de todas as formas, especialmente durante o Mestrado.

A Patrícia Helena Nero e Vânia Regina Santa, amigas dos tempos da Ibero, até hoje minhas incentivadoras.

Aos meus colegas de graduação e licenciatura, Thomas Job Lane, Solange de Almeida Grossi, Viviane Carvalho Kirmiliene, Vagner Mastropaulo, Tasso Augusto Campana dos Santos, Núbia Nascimento, Laura Fortes, Cintia Sayuri, Fabiana Tavares, Maria Luciana Gomes, Juliana Correa, Joyce, Márcia Garrote, Elder Tanaka, Adriana Alves, Adriana Vaughn, Olívia Zamboni, Luiz Otávio, Roberta Viscardi, Samuel Swerts, Érika Tanaka, com quem partilhei um período maravilhoso de minha vida e de quem sinto tanta saudade!!!

Às colegas da pós-graduação e amigas, Divanize “Maga” Carbonieri, Rose “Maria” Yukiko, Tatiana “Magali” Campos, Tatiana “Bela” Sava, Michela Di Candia, Gisela “Mãezona” Motta, Viviane Carvalho, Gisele Wolkof, Regiane Ramos, Gloria Karam Delbim, Alvany Guanaes e Claudia Correa, pelas trocas de idéias e materiais, por cada uma das muitas discussões acaloradas, pelas discordâncias e concordâncias e, é claro, por todas as noites imperdíveis no Pirajá.

À Juliana Macek, doutoranda não só em lingüística, mas em humanidade, cujo carinho e amizade me ampararam em momentos especialmente difíceis.

Ao Luiz Antonio Leme, revisor de meus primeiros rascunhos, leitor crítico, porém gentil, que muito me auxiliou com suas sugestões e discussões ao longo do trabalho.

À Rosa Erlichman, mulher excepcional, um exemplo em seus 83 anos de vida dedicados ao conhecimento e à cultura, por sair todas as tardes de nossas aulas e reuniões antes das cinco, sempre a tempo de tomar chá com o José, me ensinando que amar implica doação.

Ao Doutor Mario Albino Vieira, por confiar que eu seria capaz e porque sua trajetória, inteligência e dedicação sempre me serviram de exemplo.

Ao Professor Doutor Lynn Mario Menezes de Souza, da USP, por ter aceitado ser membro de minha banca de qualificação, me ajudando a dar rumo ao meu trabalho.

À Professora Doutora Cielo Festino, da Unip, também membro de minha banca de qualificação, por quem nutro profundo respeito e admiração, e cujas idéias, sugestões e leitura cuidadosa de meu texto tanto me auxiliaram.

Ao Professor Marco Toffoli, da Unicamp, que gentilmente me enviou sua dissertação de Mestrado, com a qual aprendi muito sobre a África do Sul.

À Professora Doutora Laura Moutinho, da FFLCH, que gentilmente emprestou-me seu material publicado sobre a África do Sul, cujo conteúdo ampliou minha compreensão das questões raciais lá existentes.

À Professora Doutora Denise Almeida Silva, da URI – Frederico Wetphalen, que generosamente me cedeu textos ainda não publicados no Brasil sobre a obra de Coetzee.

Aos funcionários das Secretarias de Graduação e Pós-Graduação do Departamento de Letras Modernas, principalmente Newton Santa Paula (Seção de Alunos da Graduação) e Edite Mendez Pi (Secretaria de Pós-Graduação), por me auxiliarem tanto e por tanto tempo, sempre com paciência e dedicação.

À Capes, pela concessão da bolsa de Mestrado, que me permitiu dedicação exclusiva aos estudos.

Por último, mas não menos importante, meu profundo agradecimento a Izaide da Silva e Maria Esmeralda, que – por amizade e lealdade – revezaram-se nos cuidados de minha casa. Sem a colaboração desses dois anjos da guarda, que abriram mão de seu descanso, muitas vezes deixando suas famílias para me ajudar, nada teria sido possível.

“o racismo, seja branco ou negro, está impregnado de violência por definição por objetar contra fatos orgânicos naturais – uma pele branca ou negra – que não poderiam ser mudados de modo algum; tudo o que se pode fazer, jogadas as cartas, é exterminar os donos dessas peles. O racismo, distinto da raça, não é um fato da vida, mas uma ideologia (...)” (ARENDT, 1985)

RESUMO

O objetivo desta dissertação de Mestrado é analisar a representação da violência por J.M. Coetzee nos romances *Waiting for the Barbarians* (1980) e *Disgrace* (1999), o primeiro escrito numa época de grandes convulsões sociais na África do Sul devido, especialmente, à implantação do “grande apartheid”; e o segundo, logo após o fim do regime e a eleição do primeiro presidente negro sul-africano. Nossa pesquisa visa analisar a forma de representar o mal em épocas distintas da história do país, buscando apreender o determinismo histórico presente na construção de ambos os romances, bem como a posição do autor frente aos movimentos ocorridos na sociedade sul-africana, cujas transformações profundas ocorridas no período que vai da publicação de um romance à do outro afetaram diretamente o poder da antiga classe dominante, à qual pertence o escritor. Concluimos que a violência representada em *Waiting for the Barbarians* prenuncia os eventos de *Disgrace*, em que, segundo o narrador deste último, a história completa seu círculo. *Waiting for the Barbarians* apresenta a história de um Império que está se construindo ao mesmo tempo em que pavimenta o caminho de sua própria queda. Em *Disgrace*, de forma bastante pessimista, o autor traz ao leitor os elementos geradores da violência na atual sociedade sul-africana, propondo a negociação como a única saída para seus conterrâneos brancos que optaram por lá ficar.

Palavras-chave: África do Sul, literatura africana, racismo, violência, Coetzee

ABSTRACT

The objective of this M.A. dissertation is to analyze J. M. Coetzee's representation of violence in the novels *Waiting for the Barbarians* (1980) e *Disgrace* (1999); the former was written at a time of great social upheaval in South Africa, mostly due to the institution of the Great Apartheid, and the latter, immediately after the end of the regime and the election of the first Black South-African president. This research aims at analyzing the manner in which evil is represented at different times in the history of the country, attempting to capture the historical determinism present in both novels, as well as the author's position on the movements which occurred within South-African society, whose profound transformations, in the period between the publications of both novels, directly affected the power of the former ruling class, of which the author is a member. The conclusion is that the violence depicted in *Waiting for the Barbarians* foreshadows the events in *Disgrace*, in which, according to its narrator, history completes its cycle. *Waiting for the Barbarians* presents the story of an empire which is building itself at the same time it paves the way to its own fall. In *Disgrace*, in a severely pessimistic manner, the author brings to the reader the elements which have generated the violence in the current South-African society, proposing negotiation as the only answer for his White peers who decided to remain in the country.

Key-words: South Africa, African Literature, Racism, Violence, Coetzee

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Relendo a África	1
A Literatura Nascida na Pluralidade	6
 CAPÍTULO I – A VIOLÊNCIA E A NARRATIVA	 31
Coetzee e a Representação do Mal	31
Quando o Mal Representado Gera Polêmica	37
De Nativos Despossuídos a Donos do Poder	45
 CAPÍTULO II – A VIOLÊNCIA E A MULHER	 69
Silenciamento e Agência	69
O Estupro e a Diferença	87
Lucy – Espaço de Negociação	95
 CAPÍTULO III – A VIOLÊNCIA E A SOCIEDADE	 102
Representação da Sociedade	102
Institucionalização do Mal	105
Identidades em Transformação	119
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 139
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146

INTRODUÇÃO

Relendo a África

Depois dos primeiros anos da sistemática exploração marítima¹ iniciada no século XV e da conseqüente descoberta de novas terras, o Homem experimentou profundas transformações em sua forma de ver e vivenciar o mundo. O impacto dessas mudanças foi dramaticamente sentido em diversas regiões do planeta e teve particular importância no continente africano que, devido a sua localização e ao crescente interesse europeu, veio a se tornar um local estratégico para o reabastecimento de navios mercantes que rumavam para o Oceano Índico, importante fonte de mão-de-obra escrava para as plantações que surgiam nas Américas, e também um manancial inesgotável de tesouros minerais e matérias-primas para os centros urbanos na Europa.

A exploração do povo, das riquezas e do território africano deu origem a disputas que culminaram com a divisão do continente por tratados entre os Impérios europeus, como o Tratado de Berlim. Este tratado foi o resultado de acordos firmados entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885, entre Alemanha, França e Inglaterra, impulsionando a expansão colonial, que continuou a se desenvolver por meio de acordos bilaterais firmados pelas várias potências da época. Assim, até 1914 a África já se encontrava inteiramente dividida entre os principais países europeus – Inglaterra, França, Espanha, Itália, Bélgica, Portugal e Alemanha. Com o fim da Primeira Grande Guerra Mundial, em 1918, Inglaterra e França dividiram entre si os territórios que a derrotada Alemanha mantinha na África.

Os contatos e influências culturais heterogêneos trazidos pelo mercantilismo e pela colonização contribuíram para que a África, já culturalmente rica e diversificada, se tornasse ainda mais heterogênea e pluricultural. É impossível, em decorrência disso, falar do continente como um bloco monolítico ou uma unidade geográfica homogênea. Dessa forma, a

¹ No século XV, os portugueses, e depois os espanhóis, empreenderam grandes expedições na esperança de atingir por mar as regiões do Oriente: Índia, Insulíndia, China e Japão, em busca de riquezas. Seguindo o exemplo dos ibéricos, outras potências, principalmente Inglaterra, França e Holanda, que tinham portos no Atlântico, realizaram também, nos dois séculos seguintes, explorações marítimas.

particularização é necessária para discorrer sobre qualquer assunto relativo a qualquer aspecto em cada um dos muitos países do continente.

Esse procedimento de particularização é fundamental para a abordagem e o estudo da produção artística da África do Sul, país de procedência de J.M. Coetzee, autor dos romances que são objeto deste trabalho, pois as peculiaridades históricas deste país o diferenciam das demais regiões do continente africano. Além da extrema tensão entre nativos² e brancos, presente também na história dos outros territórios colonizados e que, na África do Sul, deu origem e fim ao regime segregacionista conhecido como “apartheid”³, há ainda os conflitos⁴ entre africânderes⁵ e ingleses.

Após quase um século e meio de domínio dos holandeses, o Cabo das Tormentas foi tomado pelos ingleses, considerados pelos africânderes como os verdadeiros colonizadores. Estes desenvolveram um discurso autóctone, considerando-se legitimamente africanos, os primeiros ocupantes das terras ao sul do continente. A convivência com as várias línguas locais, o malaio, somadas ao holandês, sua língua de origem, resultou numa língua própria, o afrikaans. Para os nativos, no entanto, embora façam distinção entre ingleses e africânderes, ambos os grupos representam os brancos colonizadores que se alternaram no poder.

² Apesar de africânderes e africanos negros se considerarem igualmente autóctones, usaremos o termo "nativo(s)" para designar os negros sul africanos, diferenciando-os dos "africânderes", descendentes brancos dos holandeses que primeiro aportaram no cabo.

³ Os bôeres, como se autodenominavam os descendentes dos holandeses, desenvolveram um discurso autóctone, disseminando a idéia de que as terras africanas lhes haviam sido designadas por Deus. Para justificar a tomada dos territórios, a matança e a escravidão dos nativos, os bôeres apoiavam-se na figura de Cam, filho de Noé, presente no Velho Testamento. De pele escura, segundo a Bíblia Cam foi amaldiçoado por Deus para servir aos brancos. Essa crença culminou em ideologias que pregavam a pureza racial, cujo resultado visível era a separação espacial entre brancos e negros. Em 1940, o “Herenigde National Party” e o “Afrikaner Party”, ambos de origem bôer, formaram uma coalizão, o que lhes permitiu, em 1948, instituir o “apartheid”, como ficou conhecido o conjunto de leis segregacionistas que passou a vigorar no país, 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). Esta prática significou a remoção forçada de milhões de negros moradores dos bairros próximos às cidades para pequenas áreas predeterminadas pelo governo branco, conhecidas por “bantustans” ou “homelands”, onde supostamente os nativos teriam autonomia política local, perdendo, automaticamente, a cidadania sul-africana.

⁴ Em 1795, durante a Guerra Anglo-Holandesa, a Inglaterra tomou a África do Sul dos holandeses, assumindo o controle territorial do Cabo das Tormentas. Por um breve período, os ingleses perderam seu domínio na região, mas, em 1806, quando os holandeses europeus se uniram às tropas napoleônicas, a Inglaterra achou por bem retomar a Cidade do Cabo, evitando que esta caísse nas mãos dos franceses. A Inglaterra pretendia manter sua linha de comunicação com a Índia e, para isso, precisava garantir a travessia segura do Cabo. As comunidades holandesas lutaram contra o que consideravam a ocupação, perseguição, imposição de valores ingleses – enquanto, com a mesma persistência, oprimiam os nativos. As relações entre bôeres e britânicos era tensa, marcada pelo ressentimento que os primeiros cultivavam pela imposição dos valores e padrões ingleses em suas vidas.

⁵ Os descendentes dos holandeses que primeiramente chegaram ao Cabo das Tormentas se autodenominavam, à época, bôeres e, posteriormente, africânderes.

O “apartheid”, conjunto de leis que proibia o contato racial, aumentou as tensões entre esses grupos, colocando a raça no centro de cada interação humana e de cada transação econômica, política e social. Apesar de numericamente representarem a maioria da população, aos negros não eram permitidos a posse de terras ou propriedades em 87% do território sul-africano, o voto no país, a ocupação de certos cargos e, tampouco, o livre acesso às regiões habitadas pelos brancos.

O sistema educacional, como tudo o mais no país, refletia as desigualdades existentes, oferecendo bom ensino para os brancos e uma educação de segunda categoria para os negros. A obrigatoriedade de autorização para locomoverem-se (“passbooks”⁶) e a violência cotidiana a que estavam sujeitos, somadas à precariedade do ensino, da saúde e de outros serviços públicos, deram origem a manifestações com intensa participação de estudantes negros, que eram severamente contidos pela polícia branca.

Em 1960, no evento conhecido como Massacre de Sharpeville⁷, a polícia matou sessenta e nove pessoas e feriu mais de cento e oitenta manifestantes. Em 1976, durante uma passeata de estudantes que clamavam por melhores escolas e pela abolição dos passes para os negros, mais de seiscentos alunos morreram baleados pela polícia branca em Soweto. Os policiais abriram fogo contra os estudantes desarmados, matando-os indiscriminadamente. A maioria dos mortos e feridos recebeu tiros nas costas. O líder do movimento, Steve Biko, pacifista que desejava restaurar o orgulho à raça negra, foi espancado e morto enquanto estava sob a custódia da polícia. O laudo dizia que ele havia cometido suicídio.

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”, que pretendia uma África do Sul totalmente branca. A institucionalização da segregação tornou oficial e sujeitou a penalidades o descumprimento das várias leis racistas que separaram os homens e jogaram o país em um sistema de repressão e medo.

A África do Sul exemplificou melhor do que qualquer outro país a separação espacial e social que marcou o processo de colonização. Como observou Frantz Fanon (FANON,

⁶ Os “passboks” eram uma espécie de passaporte que todo negro deveria carregar, em que constavam nome, foto, etnia, cor, idade, progenitura e áreas onde podiam circular.

⁷ Às vezes, também grafado como Shaperville.

1961)⁸, o mundo colonizado era um mundo dividido em compartimentos, em que as linhas que mantinham os povos separados eram bastante visíveis. O compartimento habitado pelos nativos era oposto – e não complementar – ao compartimento habitado pelos brancos. O lugar dos colonizados, ou das nações nativas, as vilas dos negros, as reservas, enfim, os locais onde habitavam os (ex-)colonizados eram – e em muitos países ainda o são – locais de má reputação, onde as pessoas nascem e morrem sem perspectivas de mudança. É um mundo sem espaço, onde as pessoas se amontoam.

Como consequência da separação dos povos e da remoção dos negros para os “homelands”, os nativos sul-africanos foram forçadamente urbanizados. Ao contrário de outras regiões da África, nas quais algumas comunidades ainda se mantêm dentro de suas tradições, os sul-africanos tornaram-se uma massa de destituídos, perdendo suas terras ancestrais e muito de suas tradições seculares.

Em decorrência da hegemonia branca e da exclusão e da violência sofridas pelos nativos, as relações raciais no país, que sempre se deram sob extrema tensão, chegaram a um ponto insustentável. Nesta sociedade, regulamentada pelos brancos de 1652 até 1994, a cor da pele, característica que independe do caráter, do esforço e da vontade de alguém, tornou-se determinante do modo de vida e do destino das pessoas. Ser negro na África do Sul antes e durante o “apartheid” significava possibilidades abortadas, restrições de acesso, desejos jamais satisfeitos, potencialidades perdidas, violência. A mão-de-obra barata dos negros garantia aos brancos a manutenção de empregados domésticos para suas casas, operários a baixos custos em suas indústrias, mineiros trabalhando sem proteção na extração de ouro e diamantes. Ser branco, neste mesmo período e nesta mesma sociedade, significava poder, proteção da polícia e do “establishment”, bons empregos, oportunidades de crescimento pessoal e profissional.

Neste período, os movimentos negros intensificaram-se, trazendo a conscientização e a politização da população, algo que assustava especialmente os brancos africânderes, cujo

⁸ “The Colonial world is a world divided into compartments. It is probably unnecessary to recall the existence of native quarters and European quarters, of schools for natives and schools for Europeans; in the same way we need not recall Apartheid in South Africa. [...] if we examine closely this system of compartments, we will at least be able to reveal the lines of force it implies. (FANON, 1990)

poder era a expressão cabal e a manifestação clara das desigualdades históricas que se refletiam no espaço político e econômico da nação. Palavras de ordem e grupos como o Poder Negro, que pregavam igualdade de oportunidades para todos, começaram a surgir em todas as regiões da África do Sul, mas foram duramente reprimidos pelo governo branco. 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)⁹, 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 da prisão, comandava os movimentos do partido e dos líderes comunitários e políticos que ainda se encontravam em liberdade.

A situação na África do Sul atraiu a atenção de todo o planeta, levando a comunidade internacional a unir-se à Organização das Nações Unidas (ONU) para promover embargos econômicos ao governo branco, que, não tendo outra saída, acabou por negociar a libertação de Mandela, ocorrida em 11 de fevereiro de 1990, e dar fim ao “apartheid”, concedendo o direito a voto aos milhões de negros do país.

Em 10 de maio de 1994, nas primeiras eleições multirraciais sul-africanas, Nelson Mandela foi eleito o primeiro presidente negro do país, seguido de Thabo Mbeki, atualmente cumprindo seu segundo mandato. A política adotada pelo partido do governo visava manter a paz no país, fomentando ações afirmativas que promoveriam a distribuição de rendas, evitando uma guerra civil ou retaliações contra os brancos. Mbeki, em seu discurso de posse, propôs oportunidades para todos, independentemente da raça, dentro dos parâmetros impostos pelas políticas governamentais, que buscam equalizar a distribuição de renda, o trabalho e a educação. Essa política de equalização determina que os quadros pessoais de todas as instituições do país, públicas ou privadas, devem refletir as porcentagens raciais. Desse modo, todas as vagas, em todos os escalões de uma empresa, escola, órgão público etc. na África do Sul devem ser preenchidas por negros, brancos, amarelos e mestiços, obedecendo ao censo

⁹ Partido de Nelson Mandela, Thabo Mbeki e outros líderes negros, mantido na ilegalidade pelo governo do “apartheid” após o levante de Sharpeville. O CNA voltou à arena política após a libertação de Nelson Mandela.

populacional, que hoje seria algo em torno de noventa por cento de negros, nove por cento de brancos e um por cento para as demais raças.

A Literatura Nascida na Pluralidade

A diversidade social e cultural do continente africano, somada à situação de pós-colonialismo vivida pela maioria das jovens democracias – e algumas ditaduras – da África, deu origem a uma literatura igualmente heterogênea e a uma crítica literária que trata separadamente a produção de autores brancos e negros.

Esse tratamento diferenciado tornou-se evidente, durante nossa pesquisa, na dificuldade que tivemos em localizar material crítico, nas obras dedicadas à literatura africana, referente ao escritor J.M. Coetzee, ganhador de dois Prêmios Booker e do Prêmio Nobel e autor dos romances analisados nesta dissertação. Nos vários livros pesquisados¹⁰, com a exceção de *Tasks and Masks – Themes and Styles of African Literature* (KNOSI, 1981), os brancos descendentes dos europeus colonizadores, incluindo aqueles que, como Coetzee, se consideram autóctones¹¹, são praticamente excluídos dos estudos de literatura africana ou, quando muito, como na obra *A History of Twentieth-Century African Literature* (OWOMOYELA, 1993), são mencionados com a ressalva de serem vozes dissidentes ou de estarem ligados à luta contra o “apartheid”. J.M. Coetzee é apenas rapidamente mencionado por Owomoyela (1993), mesmo já tendo recebido, à época da publicação do livro, entre outras premiações, o Prêmio Booker, em 1983, com o romance *The Life & Time of Michael K.*

¹⁰ *A History of Twentieth-Century African Literature*, por Oyekan Owomoyela; *African Literature – A Critical Review*, por David Cook; *Tasks and Masks – Themes and Styles of African Literature*, por Lewis Nkosi; *Introduction to African Literature – An Anthology of Critical Writing*, por Ulli Beier; *The Theory of African Literature – Implications for Practical Criticism*, por Chidi Amuta; *Toward the Decolonization of African Literature: African Fiction and Poetry and Their Critics*, por Chinweizu.

¹¹ Em seu livro *Giving Offense, Essays on Censorship*, Coetzee diz: “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)

Esse posicionamento traz à tona a preocupação dos analistas modernos oriundos do continente africano em descolonizar a crítica literária tanto quanto a própria literatura, e engloba, inclusive, teorias como a proposta por Pío Zirimu e Ngũgĩ Wa Thiong'o, que resgatam o "orature"¹² – que funciona como a aceitação dessas histórias produzidas tradicionalmente na África, reservatório incontestável dos valores, da estética, das tradições e das conquistas africanas, como "produção literária não-escrita", parte do acervo do continente.

A crescente valorização das tradições africanas, somada ao momento histórico vivido atualmente no continente – com várias nações em fase de reconstrução pós-independência – colabora com e reforça, a nosso ver, a separação entre as literaturas produzidas por negros e aquelas produzidas pelos brancos. Soma-se a essa realidade, por si só já relevante, o fato de que os brancos nascidos na África gozaram de privilégios por centenas de anos, e escreveram – e ainda escrevem – nas línguas dos colonizadores¹³.

Segundo alguns críticos, esses autores, voluntariamente ou não, participaram da construção de uma visão e de um discurso ocidental que resultou no que, seguindo o conceito proposto por Edward Said em *Orientalismo* (1978), chamaremos de "africanismo", ou seja, uma África construída pelo olhar do colonizador, resultando nos romances, relatos, estudos e pesquisas sobre o continente formadores da base de distinção entre Ocidente e África¹⁴, definindo nossa visão essencialista do continente africano e limitando nosso conhecimento e nosso entendimento da região. Segundo Said, discursos semelhantes criam relações de poder e de dominação, bem como complexos graus de hegemonia, que se infiltram também na literatura – tanto negra quanto branca –, exigindo um trabalho de descolonização das mentes. O resultado aparente desse processo parece ter gerado o apagamento da literatura branca nos livros da crítica literária especificamente dedicada ao estudo das letras africanas.

Enquanto as críticas produzidas na metrópole tratam as literaturas de suas ex-colônias como parte da "British Commonwealth Literature", os (ex-)colonizados buscam

¹² Neologismo intraduzível, resultado das palavras "oral" e "literature" = oral + literatura.

¹³ Mencionando somente alguns autores vivos: Mia Couto, de Moçambique, que escreve em português; o jornalista e escritor Peter Godwin, do Zimbábue, que escreve em inglês; André Brink, sul-africano que escreve em afrikaans e inglês; Albert Camus, da Argélia, que escreve em francês.

¹⁴ "[...] Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between 'the Orient' and (most of the time) 'the Occident'." (SAID, 1978)

identidade própria gerando não só uma literatura, mas também uma crítica apartada do pensamento hegemônico metropolitano, que são identificadas como africanas. Esse movimento na direção da criação e da reafirmação de uma identidade está fundamentado, segundo a introdução de *Toward The Decolonization of African Literature* (CHINWEIZU, 1985), na necessidade que os artistas e a crítica sentem de eliminar todas as formas de hegemonia e dominação sobre a cultura nativa, sistematicamente destruindo todas as influências e imposições fixadas através do pensamento colonial, arrancando-lhes as raízes européias para fundar uma base totalmente africana.

A expansão da idéia de que a arte africana está relacionada à cultura e à cor da pele, mais do que a um local de nascimento, gera uma ampliação de sentidos e permite que alguns críticos aceitem e classifiquem como pan-africanas as obras produzidas na diáspora. Chinweizu (1985) chega a afirmar que não importa o país de origem do escritor, pois o sangue negro é o código comum que os torna um só povo. Entretanto, apesar do aparente consenso sobre o que deve ser considerado como literatura africana (ou pan-africana), há controvérsias entre os acadêmicos sobre como deve se dar a abordagem e quais seriam os fatores norteadores de sua análise crítica.

De acordo com Chinweizu (1985), é valioso o resgate da “orature” na produção literária, mantendo a preocupação de descolonizar a crítica do viés das metrópoles, pois estas sempre analisaram a literatura africana sob a ótica européia, tratando-a como um evento desprovido de tradições. Uma outra corrente, como a seguida por Oyekan Owomoyela (1993)¹⁵, acredita ser um erro defender a literatura africana como um fenômeno de relações indestrutíveis com as narrativas orais tradicionais do continente, pontuando não somente as diferenças de produção e resposta¹⁶, mas também as distâncias culturais e espaciais que requerem uma e outra forma de produção. As narrativas orais, segundo Owomoyela, exigem que seus produtores estejam profundamente imersos nas tradições e na história de suas comunidades, enquanto a literatura envolve mais uma questão de identidade e posição na

¹⁵ “[...] it would be an error to imagine that modern African literature wholly evolved from, or had an unbroken relationship with traditional verbal artistry”. (OWOMOYELA, 1993)

¹⁶ A diferença mencionada é que, enquanto a relação da literatura com o leitor se dá à distância, a do contador de histórias e seu público é imediata.

sociedade de seus praticantes, defendendo, ainda, que muitos escritores (como Wole Soyinka, Chinua Achebe e outros) pertencem a uma elite negra distanciada das culturas africanas e que, portanto, embora sejam negros, não seriam mais representativos da literatura do continente. O crítico defende que o controle ideológico mantido primeiro pelos missionários e depois pela elite branca criou essa classe de escritores ocidentalizados, que vive distanciada das tradições de seus grupos e que, em muitos casos, reflete a alienação cultural e social existente entre os escritores e suas comunidades, bem como uma identificação com os idiomas e valores europeus que partilhavam.

É preciso considerar, neste contexto, que a literatura negra africana é um fenômeno recente, iniciado no século XX, especialmente após a Segunda Grande Guerra Mundial, quando os governos europeus perceberam a inevitabilidade da descolonização e a necessidade de formar uma classe negra dominante que pudesse assumir o poder após a saída do colonizador. Até então, as narrativas eram predominantemente orais e a literatura disponível era majoritariamente escrita por europeus viajantes e/ou moradores no continente, ou seus descendentes nascidos em solo africano, nas várias línguas imperiais. No início da colonização, predominavam obras escritas por brancos que buscavam descrever ou compreender as terras e os povos que viam, construindo, desde o início, uma imagem distorcida e tendenciosa do continente, mesmo quando buscavam denunciar maus tratos ou simplesmente trazer ao Ocidente relatos de suas viagens. Apesar de atualmente receber outras leituras, citamos como exemplo, o emblemático romance *Heart of Darkness* (1902), de Joseph Conrad, por descrever os nativos africanos utilizando-se dos mesmos adjetivos habitualmente empregados na descrição de animais.

A censura imposta aos negros durante os tempos áureos da colonização, que os silenciava, ou os cooptava, contribuiu para a construção de uma imagem unilateral do continente africano e de seus habitantes negros, que visava justificar a dominação e legitimar o colonialismo. Por outro lado, a expansão da consciência e da força negras somada à emergência de uma literatura nativa branca e negra possibilitaram aos africanos afirmarem 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 a África através de seus autores nativos.

Para Lewis Nkosi (1981), essa literatura, algumas vezes desprezada e amaldiçoada pelo que ele denominou “dupla ancestralidade”¹⁷, é considerada, por alguns, um produto bastardo de muitas culturas e gêneros. Nkosi refuta a idéia e argumenta que, se existe certa veracidade nessas acusações, também é verdade que essa mesma diversidade do romance africano, que inclui a variedade de línguas em que é escrito, reflete melhor do que qualquer outra coisa a África moderna, dando força e vitalidade à ficção africana. Por isso, essa variedade não deve ser considerada uma fraqueza, mas um acervo de documentos valiosos que representam com propriedade suas vicissitudes e sua história.

Percebe-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 elementos culturais hegemônicos, visando dominar os povos nas esferas da política, da cultura e da religião. 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.

Segundo os críticos pesquisados, os autores brancos seriam vozes que não poderiam representar o universo negro, por estarem culturalmente isolados dele. Somente as vozes negras teriam autoridade para representar suas lutas e seu mundo dentro do contexto de uma literatura africana que busca restabelecer vínculos, (re)construir identidades próprias e recuperar suas tradições.

Diferentemente do grande número de escritores contemporâneos do continente africano que resgatam os valores tradicionais perdidos ou sublimados pelo contato com o branco buscando compreender seus papéis no mundo moderno, a imensa maioria dos autores

¹⁷ O crítico considera como “dupla ancestralidade” as literaturas que sofrem influências culturais tanto da África quanto da Europa.

sul-africanos preocupa-se em retratar os violentos conflitos entre conquistados e conquistadores, entre 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.

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. No entanto, 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.

Na África do Sul atual, as literaturas escritas em sotho e zulu têm um público leitor significativo. Dos romances escritos no início do século XX, poucos, como *Chaka* (1925), de Thomas Mofolo, em sotho, tiveram boa aceitação pela crítica tanto local como internacional. Em meio ao predomínio de formas orais e de uma literatura impressa dominada por obras escritas em línguas européias, *Chaka* venceu as barreiras e restrições impostas pelas gráficas controladas pelo governo branco e é até hoje considerada obra de referência.

Alex La Guma é outro exemplo de como a literatura sul-africana sofria com a censura. Seu primeiro livro, *A Walk in the Night* (1962), não pôde ser publicado na África do Sul, e por isso foi editado primeiramente na Nigéria e posteriormente na Inglaterra e nos Estados Unidos. La Guma morreu no exílio, após uma longa história de atividade política e de resistência ao regime do “apartheid”. De acordo com Coetzee (1992), *A Walk in the Night* não retrata uma tragédia, mas a opressão levada ao nível do indivíduo. Segundo ele, a sequência lógica do sistema está representada no romance: “Willieboy dies because a black must die because Raaslt’s unfaithful wife cannot be punished with impunity because she is white [...] a

chain of violence must begin in the white city or the black ghetto, but it must end in the ghetto and its last victim must be black” (pp. 350-351).

A própria crítica sul-africana aponta para a insipiência da literatura nativa. Lewis Nkosi chegou a afirmar que

With the best will in the world it is impossible to detect in the fiction of black South Africans any significant and complex talent which responds with both vigor of imagination and sufficient technical resources to the problems posed by conditions in South Africa. (NKOSI apud COETZEE, 1992, p. 344)

A idéia de que os escritores deveriam preocupar-se em produzir uma arte engajada, que uniria literatura e comprometimento, permeia o ideário da literatura sul-africana 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 do “apartheid”. Neste contexto, Nkosi afirmou que os leitores e a crítica sul-africana esperavam ler em seus autores “protesto” e “comprometimento”.

[...] Forced to rely less on whimsy and fantasy than on the terrible actualities of that unending war between the “conquerors” and “conquered”, South African writers try [...] to “see things clearly”. This seeing clearly attunes everyone concerned, writers and public alike, to the small echoes of the unspoken, to the silences between the hordes of dispossessed blacks and the local representations of that “white civilization”. (NKOSI, 1981, p. 77)

A literatura sul-africana, de acordo com Nkosi, compõe um acervo de afirmação e de comprometimento social, criando gerações de autores “socialmente responsáveis”. Os escritores sul-africanos da era do “apartheid” atuavam como uma espécie de consciência da sociedade, trazendo a público aquilo que muitos tentavam, ou preferiam, não ver.

Segundo J.M. Coetzee, em “Into The Dark Chamber: The Novelist and South Africa”¹⁸ (1986), 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),

¹⁸ 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.

proibindo inclusive que as prisões fossem fotografadas, levou os escritores sul-africanos a especularem sobre as ocorrências no espaço prisional, especialmente nas salas de tortura, ao qual denominou “a câmara escura”. “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” (COETZEE, 1992¹⁹, p. 364 – grifo do autor).

A violência percebida ou sabida por todos, no entanto, não era somente a institucional. J.M. Coetzee nasceu em 1940, oito anos antes da oficialização do “apartheid”, numa sociedade que anteriormente à institucionalização do racismo mantinha os diferentes grupos étnicos apartados por barreiras sociais e financeiras. Em seus dois livros autobiográficos²⁰, *Boyhood: Scenes from Provincial Life* (1997) e *Youth* (2002), Coetzee reconstrói suas reminiscências de infância e juventude, entrelaçando à sua história pessoal as suas impressões sobre o regime em que vivia. Especialmente em *Boyhood*, percebe-se a tensão entre ingleses e africânderes, e como as relações de poder entre negros e brancos eram não somente desiguais, mas arbitrárias e desumanas. O escritor resgata, juntamente com as memórias de sua meninice, a intolerância e a desigualdade que corriqueiramente presenciava e o sentimento de não-pertencimento e opressão causado pela experiência de ser rejeitado por todas as comunidades que o cercavam. Criado em uma família africânder que ensinava e falava o inglês em casa, não soube o que fazer consigo mesmo quando o poder mudou de mãos, e o que era antes desejável – falar inglês e adquirir hábitos e cultura inglesas – passou a ser motivo de perseguição durante o governo nacionalista africânder.

His years in rural Worcester (1948-1951) as a child from an Afrikaans background attending English-medium classes, at a time of raging Afrikaner nationalism, a time when laws were being concocted to prevent people of Afrikaans descent from bringing up their children to speak English, provoke in him uneasy dreams of being hunted down and accused: by the age of twelve he has a well-developed sense of social marginality. (COETZEE, 1992, p. 393)

¹⁹ Este artigo foi primeiramente publicado em 1986.

²⁰ Em *Boyhood* e *Youth*, Coetzee trata a si próprio na terceira pessoa através de um narrador onisciente, demonstrando que o autor considera a memória um construto discursivo, uma ficcionalização de suas lembranças. Em entrevista concedida a David Attwell (COETZEE, 1992), o autor afirmou, de fato, considerar a autobiografia “a kind of storytelling in which you select material from a lived past and fashion it into a narrative that leads into a living present in a more or less seamless way” (COETZEE, 1992, 391).

Apesar de a narrativa de *Boyhood* centrar-se na relação do menino com sua mãe, o autor permeia suas memórias familiares com episódios e comentários breves, que denunciam as diferenças de acesso e um quase determinismo presentes na sociedade em que vivia:

In the early morning there are colored children *trotting* along the National Road with pencil-cases and exercise-books, some even with satchels on their backs, on their way to school. But they are young children, very young: by the time they are his age, ten or eleven, they will have left school behind and be out in the world earning their daily bread. (p. 73 – grifo nosso)

Coetzee aponta que as diferenças de tratamento e oportunidades atingem não somente os negros, mas também os mestiços, que, na África do Sul, compunham uma categoria à parte: marginalizados pelos brancos, tampouco eram aceitos pelos negros. No trecho selecionado, o protagonista revela ao leitor que essas crianças logo deveriam abandonar os estudos para ajudar no sustento de suas casas. No caso dos negros, poderia ser ainda pior, pois muitos jamais chegariam a freqüentar uma escola. O uso do verbo “trot” na descrição do caminhar das crianças denuncia, ainda, a animalização promovida pelo sistema.

No mesmo capítulo, ele narra a história de Eddie, um garoto mestiço de sete anos contratado para trabalhar em sua casa. Eddie deveria lavar os pratos e executar pequenos trabalhos a troco de comida e um baixo salário que seria enviado mensalmente a sua mãe. Ele foge após dois meses, é recapturado e, antes de ser devolvido a sua casa, é punido pelos transtornos causados aos seus patrões brancos:

[...] there was the question of punishment for the trouble Eddie had caused: the calling of the police, for the Saturday morning. [...]

Trevelyan was holding Eddie by the two wrists and flogging him on the bare legs with a leather strap. Eddie howled and danced; there were tears and snot everywhere. [...] So Trevelyan, who was English, was the one to beat Eddie [...] and snorted with every blow, working himself into as much of a rage as any Afrikaner. (p. 74)

Como percebemos, a punição, no entanto, não é levada a cabo pelo pai do protagonista, um africânder, mas por um vizinho inglês. O menino Coetzee, espiando por uma fresta, assiste ao espancamento de Eddie. Espanta-se por ver um inglês – considerado menos

violento que os africânderes – batendo no garoto negro. Os ingleses, a julgar pelas observações do menino protagonista, poderiam ser tão intolerantes com os negros e mestiços quanto qualquer africânder. Esse episódio nos diz muito sobre o ódio racial e a violência a que estavam submetidas as demais etnias que compunham o tecido social do país, e sobre seus efeitos na construção da identidade de Coetzee. Ao ser questionado sobre *Boyhood*²¹, o autor afirmou que

As a child in Worcester he has seen enough of the Afrikaner right, enough of its rant, its self-righteousness, its cruelty, to last him a lifetime. In fact, even before Worcester he has perhaps seen more of cruelty and violence than should have been allowed a child to see! (COETZEE, 1992, p. 394)

Entre os demais autores brancos, Nadine Gordimer, Alan Paton, Jacobson, Breytenbach e André Brink são alguns dos nomes que mais freqüentemente lembravam aos seus pares as dores infligidas aos nativos, que a maioria desejava esquecer, e foram, igualmente, os nomes mais censurados pelo regime branco.

No entanto, essa escrita engajada 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 J.M. 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 ao minimizar, a presença negra em suas obras, os escritores da época, de acordo com o autor, optaram pela mais fácil entre uma variedade

²¹ Em *Boyhood* (1997), publicado após o fim do “apartheid”, o autor narra, sem o uso de metáforas ou alegorias, experiências presenciais, de alguém que vivenciou – e ficou para sempre marcado – pela violência observada.

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 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 credita a Schreiner, no entanto, uma narrativa que põe em evidência as questões relativas à mão-de-obra existentes no país e questiona quais eram, de fato, os braços que aravam as terras. Havia a crença, oriunda do continente europeu, de que a terra pertence a quem a torna produtiva e dela retira os melhores resultados. Coetzee entende que, para reforçar esse discurso que visava 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.

Na visão de Owomoyela, entretanto, *Story of an African Farm* e outros romances escritos nessa fase pastoral tornam-se importantes por retratarem as dores e a violência infligidas pelo “veld” africano aos fazendeiros brancos que perseveraram em condições adversas, embora também reconheça que na obra em questão a autora ignora os habitantes africanos, retratando-os como uma parte da paisagem. Coetzee, no entanto, acredita que essa opção deve-se, também, à escolha da preservação dos valores africânderes em vista dos conflitos históricos entre britânicos e bôeres. Ao focalizar os romances nas disputas entre brancos, os autores dessa primeira fase da literatura sul-africana situam à margem os incômodos conflitos raciais já existentes.

Interessa-nos ressaltar a importância da metáfora utilizada por Coetzee em sua introdução para *White Writing*, no qual atesta que o gênero pastoral, marco da literatura

branca de origem africânder na África do Sul, “invokes the myth in which the earth becomes wife to the husband-man” (COETZEE, 1988, p. 7). Como veremos no capítulo II, a relação do mito da posseção da terra/mulher pelo homem/marido está fortemente ligada às questões territoriais na África do Sul. A escolha do corpo feminino como representativo do território africano surge nos romances objeto de nossa análise, em que a tomada da terra está representada na sedução, na sexualidade e na violência perpetrada contra o corpo da mulher.

Após a Segunda Grande Guerra Mundial, quando os ventos de mudança sopravam por todo o continente africano, a África do Sul permaneceu como um reduto de racismo e 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 Phalarope* (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 Abraham, 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 Abraham, 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 mais e mais politicamente engajada. 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 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.

Entre os autores de ficção brancos, conhecidos como dissidentes, não há registro de uma só voz que tenha apoiado ou se calado diante do “apartheid”. 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. Talvez por essa razão, Coetzee tenha afirmado em “Into The Dark Chamber” que o grande e verdadeiro desafio do processo criativo dos escritores sul-africanos “is how not to play the game by the rules of the state, how to establish one’s own authority, how to imagine torture on one’s own terms” (COETZEE, 1992, p. 364). Sem esse cuidado, os escritores correriam o risco de somente reproduzir o sistema e a ideologia que o sustentava.

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 através 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. Embora se utilizem de técnicas bastante variadas e diversificadas, têm em comum o fato de oporem-se abertamente ao “apartheid” e aos males sociais que testemunhavam no regime segregacionista e cruel liderado por seus pares.

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 é considerada, até a atualidade, como a mais politicamente engajada entre os autores sul-africanos de origem africânder, pois sempre defendeu a idéia de que o papel do artista era denunciar, fazer uma arte útil. No período de maior repressão no país, ela juntou-se ao CNA – quando este foi oficialmente banido da arena política –, participando ativamente de movimentos anti-“apartheid”.

Recentemente, Gordimer organizou um livro de contos intitulado *Telling Tales* (2004)²², que contou com a participação de vários escritores mundialmente conhecidos, como Salman Rushdie, Margaret Atwood, John Updike, Gunter Grass, Kenzaburo Oe, Arthur Miller, Paul Theroux e outros. A renda da coletânea foi totalmente doada para o combate à Aids na África do Sul. Gordimer afirmou sentir-se culpada ao ver shows de música organizados para arrecadar fundos para o combate à Aids e outras causas humanitárias, sentindo-se frustrada por ela mesma e seus colegas não terem, até então, feito nada a respeito.

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 idéia, segundo ele já fora de moda, de que o artista possui um dom especial, é um escolhido, e 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 ao país, pois sua união violava a lei que proibia casamentos mistos (“Prohibition of Mixed Marriages 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 a Cidade do Cabo, onde falou a uma audiência nos seguintes termos, posicionando-se publicamente contra o “apartheid”.

²² As informações sobre este livro somente foram obtidas no endereço:
<http://sistemas.aids.gov.br/imprensa/Noticias.asp?NOTCod=61255>. Acessado em fevereiro de 2007.

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), é considerado por Coetzee, em *Giving Offense, Essays on Censorship* (1996), como o grande desafiador da censura imposta pelo Estado, alguém que

[...] exemplified the dissident Afrikaans intellectual rejecting the tutelage of a government that claimed to be protecting the interest of Afrikaan people; and he took a stand that was consistent, principled, and uncompromising in an exemplary way. (p. 205)

Segundo Owomoyela, os autores sul-africanos mais provocativos e influentes uniram-se para formar o grupo “sixties” ou, em afrikaans, o “sestinger group”, do qual participavam André Brink, Etienne Leroux, Jan Rabie e Breyten Breytenbach. Dentre eles, Brink alcançou maior destaque e reconhecimento internacional, pois enfrentava o governo e traduzia seus trabalhos, primeiramente publicados em afrikaans, para o inglês, possibilitando a divulgação de seus livros para o público externo. Em seu romance *Looking on Darkness* (1974), no qual afirma narrar apenas situações reais²³, retrata a crescente selvageria branca e as injustiças cometidas contra os negros. Brink defendia a idéia de que a crueldade do sistema não era somente o resultado da legislação vigente, mas de um contexto muito mais amplo de nacionalismo africânder e de sua crença na eterna e irresistível superioridade do “volk” (povo africânder) (OWOMOYELA, 1993, p. 91).

²³ “Nothing in this novel has been invented.” (BRINK apud OWOMOYELA, 1993)

Neste 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. Mesmo em *Waiting for the Barbarians* (1980), publicado quatro anos após a morte sob tortura do ativista Steve Biko e quando o autor contava quarenta anos e já era mundialmente reconhecido, a ação não era localizada na África do Sul, embora o tema versasse sobre tortura, colonização e conflitos raciais.

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 e, portanto, durante a repressão extrema ocorrida nos anos imediatamente anteriores à libertação de Nelson Mandela. 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 “you”. Neste romance, o autor traça um retrato cortante da sociedade. Nesta 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 “Jerusalem Prize (for Freedom)”, denunciou que vivia numa sociedade que jamais compreendeu que “In a society of masters and slaves, no one is free” (ATTWELL, 1992, p. 96). Citou, ainda, a fala de uma personagem negra do escritor Alan Paton: “I have one great fear in my heart [...] that one day when they are turned to loving we will find we are turned to hating”. Coetzee utiliza-se dessa citação

para introduzir a questão do amor ao país e criticar a posição dos africânderes. O declarado amor à África não era dirigido ao povo, mas às terras africanas:

At the heart of the unfreedom of hereditary master of South Africa is a failure to love. To be blunt, their love is not enough today and has not been enough since they arrived on the continent; furthermore, their talk, their excessive talk, about how they love South Africa has consistently been directed toward *the land*, that is, toward what is lest likely to respond to love: mountains and deserts, birds and animals and flowers. (ATTWELL, 1992, p. 97 – grifo do autor)

Coetzee, em sua fala, afasta-se da identidade africânder (marcadamente pelo uso da terceira pessoa, “they”), posicionando-se como um observador, alguém que não se julga parte do sistema. 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 “a banal kind of evil which has no conscience, no imagination, and probably no dreams, which eats well and sleeps well, and is at peace with itself” (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. Publicada quatro anos após o fim do “apartheid”, esta é a última de suas obras em que a África do Sul aparece como espaço de suas histórias.

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 lingüística, 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 contundentes²⁴. Recentemente, publicou *Diary of a Bad Year* (2007), uma narrativa experimental, meio romance, meio ensaios, em que discute política, arte e suas experiências como escritor. Cada página é dividida em três partes: a primeira é direcionada aos ensaios do Sr. C.; seguidos dos comentários

²⁴ Até o presente momento, suas obras não-ficcionais são: *Doubling the Point, Essays and Interviews* (1992), *Giving Offense, Essays on 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) e *Elizabeth Costello – Eight Lessons* (2003).

de Anya, uma garota contratada para datilografar os textos do Sr. C.; e, por último, há o “diário” propriamente dito, com comentários que beiram o confessional.

Além dos romances já citados, e reafirmando seu domínio na arte da escrita e a riqueza de sua estética, criou *Foe* (1986), uma reescritura de *Robison Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, que já foi lido como uma alegoria do domínio britânico na África. Nessa narrativa metaficcional, ele trata, entre outros temas, dos problemas que o escritor enfrenta durante o processo criativo. Em *Slow Man* (2005), a escritora Elizabeth Costello, considerada o alter-ego do autor, se vê num dilema que parece envolver uma personagem que se nega a seguir o direcionamento que a autora deseja lhe dar.

Em *The Master of Petersburg* (1994), Coetzee surpreende ao escolher como protagonista o famoso escritor russo Fiódor Dostoiévski, que busca compreender a morte do enteado ocasionada por uma queda não muito bem explicada. Coetzee passou por tragédia semelhante ao perder um filho adolescente em uma queda considerada misteriosa. Essa narrativa sugere uma escrita catártica, uma maneira que o autor encontrou de enfrentar seus próprios fantasmas.

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 & Time 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.

Nadine Gordimer, ao escrever o prefácio de *Critical Perspectives on J.M. Coetzee* (GRAHAN, 1996), afirma que os críticos haviam lhe colocado um dilema da própria crítica:

Whether, until *Age of Iron*, J.M. Coetzee's fiction has made no mention of South Africa, has been distanced from it. [...] This fiction could not have come from anywhere else in the world. *Life & Time of Michael K* are the life and times of millions of black South Africans who are removed, dumped, wandering, hiding from Endorsement Out under the Group Areas Act. Michael K was one of them, all of them. (p. viii)

Com a publicação de *Disgrace*, em 1999, porém, 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”. Essa questão, de certa forma, perpassará todo este trabalho, pois vai ao encontro do fio condutor e tema principal desta dissertação: a representação da violência presente em ambos os romances selecionados e como a representação do mal em *Waiting for the Barbarians* anuncia os eventos representados em *Disgrace*.

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 anti-semitismo 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.

Dentre toda a obra do autor, foram selecionados dois romances para esta dissertação: *Waiting for the Barbarians* (1980) e *Disgrace* (1999). A escolha teve por parâmetro a possibilidade de elaborarmos uma análise comparativa entre a representação da violência e a construção do “outro” em momentos tão distintos e marcantes da história: no primeiro, publicado durante os anos de maior violência do “apartheid”, que se seguiram à morte de Steve Biko e à matança de Soweto; e o segundo, quatro anos imediatamente após a perda do poder e da hegemonia branca na África do Sul, com o governo passando para mãos nativas.

Waiting for the Barbarians, romance escrito em primeira pessoa, nos traz a voz de um anônimo Magistrado, administrador sem nome de um posto remoto, na fronteira de um Império igualmente não-nomeado. Ele vê sua rotina modorrenta ser interrompida e alterada pela chegada de um batalhão comandado por oficiais imperiais liderados pelo Coronel Joll, enviados para conter uma suposta rebelião dos “bárbaros” do deserto, a

quem os soldados pretendem atacar e dominar. O Magistrado, um viúvo de meia-idade, possui certa obsessão em relação às suas atividades e desejos sexuais e à passagem do tempo, que o torna um homem cada vez mais velho e decadente. Envolve-se sexualmente com empregadas da cozinha e acaba acolhendo em sua casa uma nativa que passou a ganhar a vida com prostituição e mendicância após ser deixada cega e deformada em sessões de tortura promovidas pelo Coronel Joll. O Magistrado cria um vínculo de dependência com a nativa, com quem vive uma estranha relação. Ao decidir levá-la de volta ao seu povo, 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 próprio título, tirado de poema homônimo escrito por Constantine Cavafy²⁵ (1904), é ambíguo. O poema fala de um Império cuja sociedade aguarda paralisada a chegada – ou uma invasão – dos bárbaros. Nem seus chefes, nem suas leis fazem mais sentido frente à invasão iminente, que os desorienta quando não acontece.

Waiting for the Barbarians

What are we waiting for, assembled in the forum?

The barbarians are to arrive today.

Why such inaction in the Senate?

Why do the Senators sit and pass no laws?

Because the barbarians are to arrive today.

What laws can the Senators pass any more?

When the barbarians come they will make the laws.

Why did our emperor wake up so early,
and sits at the greatest gate of the city,
on the throne, solemn, wearing the crown?

Because the barbarians are to arrive today.
And the emperor waits to receive
their chief. Indeed he has prepared
to give him a scroll. Therein he inscribed
many titles and names of honor.

²⁵ Cavafy foi um dos mais proeminentes poetas gregos. Nasceu em 29 de abril de 1863 e morreu na mesma data em 1933 em Alexandria, no Egito.

Why have our two consuls and the praetors come out
today in their red, embroidered togas;
why do they wear amethyst-studded bracelets,
and rings with brilliant, glittering emeralds;
why are they carrying costly canes today,
wonderfully carved with silver and gold?

Because the barbarians are to arrive today,
and such things dazzle the barbarians.

Why don't the worthy orators come as always
to make their speeches, to have their say?

Because the barbarians are to arrive today;
and they get bored with eloquence and orations.

Why all of a sudden this unrest
and confusion. (How solemn the faces have become).
Why are the streets and squares clearing quickly,
and all return to their homes, so deep in thought?

Because night is here but the barbarians have not come.
And some people arrived from the borders,
and said that there are no longer any barbarians.

And now what shall become of us without any barbarians?
Those people were some kind of solution.

O poema e o romance lidam com o medo, cuja presença foi uma constante na relação entre colonizador e colonizado, pois uma rebelião nativa significaria o fim das leis trazidas pelos europeus, que regulavam e orientavam as vidas dos povos brancos assentados nessas terras distantes. Percebe-se que, tanto no poema quanto no romance, a identidade do homem colonial e seu senso de civilidade estão firmados no contraste com a imagem construída (e muitas vezes demonizada) do bárbaro incivilizado, cujas leis predominariam sobre as suas caso uma inversão dos poderes ocorresse.

Em *Waiting for the Barbarians*, Coetzee vai além. Até quase o final da narrativa o vilarejo aguarda por dois eventos: o retorno do batalhão de soldados imperiais que saíram 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. Da mesma maneira que Cavafy retrata os cidadãos de uma cidade se compondo e recompondo enquanto aguardam o ataque dos temidos – e desejados – bárbaros, Coetzee mostra que é na imagem do bárbaro que se constróem as identidades da cultura imperial e seu senso de civilização. O título do romance, ao tomar emprestado o do poema, remete à fragilidade da construção do eu do colonizador, que sem a chegada dos bárbaros perde sua própria razão de ser e de estar no mundo.

O segundo romance a ser analisado em nosso trabalho, *Disgrace* (1999), é narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente, cuja voz às vezes confunde-se de tal forma com a do protagonista que, em muitas passagens, é quase impossível saber quem fala. Traz a estória de David Lurie, um professor universitário branco vivendo nesta África do Sul transformada pelo fim do “apartheid”, que visita semanal e regularmente a mesma prostituta (Soraya). Quando essa relação se deteriora, David assedia Melanie, uma aluna negra de vinte anos, acabando por ser denunciado por ela por abuso sexual. Em decorrência da acusação, é levado a julgamento junto a representantes da universidade e, embora lhe seja dada a oportunidade de redimir-se em um ato público de contrição, recusa-se a se desculpar e perde seu posto na universidade e o direito à aposentadoria, caindo em desgraça perante a comunidade acadêmica que antes o acolhia. Após sua queda, resolve visitar a filha Lucy, que mora no campo, em uma pequena fazenda onde vive do cultivo da terra. Lá, ele e Lucy são atacados por três homens negros. Nesse episódio, Lucy é estuprada; David, queimado; e os cães de que Lucy cuidava são mortos a sangue frio. David passa a ajudar Bev Shaw, amiga de Lucy, em sua clínica para animais, enquanto ele e Lucy tentam se recuperar da violência sofrida. Após algum tempo, Lucy descobre estar grávida e resolve ter a criança fruto desse estupro. Petrus, um homem negro, antigo empregado de Lucy, agora co-proprietário de sua pequena fazenda, por quem David nutre a suspeita de ser o mandante do estupro, propõe-lhe ser sua terceira esposa, e Lucy, para desgosto de David, decide casar-se, negociando os termos da união com Petrus.

Na contramão do que observou Roger Dadoun²⁶ (1998) ao estudar as manifestações artísticas produzidas e patrocinadas por regimes que promoveram a degradação do ser humano²⁷, Coetzee não oculta, tampouco mascara, a violência. Os aspectos formais de sua escrita são de uma aparente facilidade interpretativa, pois escancaram a violência que deseja representar. Nos momentos de maior tensão, sua escrita desprovida de adjetivos e a concisão de sua narrativa causam o “encurtamento” e a intensificação dos significados e dos sentidos que, em ambos os romances, causam profundo impacto no leitor.

A representação da violência, no entanto, não pode ser tomada por si, pois ela implica a construção e a explicitação de dois lados opostos, que obrigatoriamente deverão ter como ocupantes um agente perpetrador e um ser que recebe a violência. A aparente facilidade de leitura que ambos os romances oferecem corre o risco de enviesar por uma interpretação maniqueísta do bem contra o mal, ou da demonização de um em detrimento da beatificação do outro.

Por entender que as obras em questão demandam uma análise mais detalhada, desde o início de nossos estudos uma frase de Hanna Arendt (1985) atua como uma bússola, uma linha da qual não deveríamos nos desviar. Arendt afirmou que todos aqueles dedicados aos estudos e à meditação sobre história e política não podem ignorar o papel que a violência ocupa nas atividades humanas. Hanna Arendt referia-se, especificamente, à história e à política, mas tomamos a liberdade de acrescentar os estudos literários a esses temas, e passamos a pensar a estetização da violência e sua expressão formal como eixo temático fundamental de nossa pesquisa, pois não há como ignorar o papel da representação estética da violência na literatura, especialmente nas literaturas pós-coloniais, das diásporas e do exílio, que compõem nossa área de estudo.

Esta é a razão pela qual, embora não deixemos de fazer as relações necessárias, não buscaremos analisar ou estudar as simbologias ou alegorias ligadas à representação de uma nação em transição, que é o presente caso da África do Sul, ou como o discurso de formação

²⁶ Roger Dadoun é professor emérito de literatura comparada na Universidade de Paris VIII-Vincennes.

²⁷ Dadoun aborda especificamente a atividade estética que oculta a violência do meio em que é produzida, como a arte arcadista dos países totalitários; e a estetização, segundo ele obsessiva, que o nazismo promoveu da vida cotidiana, visando fascinar o povo com sua própria imagem de glória e beleza: “Enquanto as massas se olham e se admiram – narcisismo coletivo – no espelho dos estádios e dos desfiles, os matadores prosseguem na sua tarefa” (DADOUN, 1998, pp. 104-105).

dessa nova nação está sendo construído. Fomos movidos, desde o princípio, pelo desejo de estudar a representação do mal elaborada por Coetzee por meio de sua face mais visível, a criação de uma estética da violência, que não pode se restringir à análise dos eventos ou cenas de tortura e abusos construídas pelo autor, ou às soluções apresentadas (ou não) para os conflitos construídos, mas também aos aspectos formais utilizados na construção de seus personagens negros, no Capítulo I deste trabalho; do papel, da agência e da representação das mulheres, Capítulo II; e das relações entre Estado e dissidentes, Estado e o “outro”, e sociedade civil, no Capítulo III, sem jamais nos esquecer que o pano de fundo é uma sociedade marcada pelo racismo.

Nossa leitura dos romances será contextualizada, tomando-os como criações representativas dos processos históricos ocorridos no passado e daqueles em andamento no país. Ao historicizarmos a leitura de ambas as obras, pretendemos perceber a circularidade histórica iniciada em *Waiting for the Barbarians*, com a chegada dos brancos ao território africano, e encerrada em *Disgrace*, com a retomada das terras africanas pelos nativos. Nessa leitura contextualizada, *Disgrace* representaria a certeza do autor de que um dia o processo de despossessão e desterritorialização iniciado em *Waiting for the Barbarians* levaria a uma reação cujo resultado não poderia ser benéfico aos brancos.

A utilização de material crítico do próprio autor, entre outros, deve-se à necessidade de posicioná-lo literária e politicamente, buscando relacionar suas opiniões e as análises críticas escritas sobre outros autores em sua obra não-ficcional, posicionando-o enquanto sujeito, escritor, e crítico²⁸. Coetzee detesta emitir opiniões sobre seus livros, afirmando ser um erro guiar e contaminar a leitura, preferindo que cada um interprete suas obras a partir de suas próprias histórias. Por isso, desde 1994, após a sugestão de banimento de *Disgrace* nas escolas sul-africanas e do episódio com os judeus, Coetzee deixou de dar entrevistas ou emitir opiniões pessoais sobre todo e qualquer assunto.

Interessa-nos demonstrar, a partir de outros textos e romances do autor, que Coetzee jamais se posicionou conscientemente a favor do “apartheid”, e que, muito pelo contrário, as

²⁸ Para tanto, utilizaremos toda a obra de não-ficção pesquisada produzida por Coetzee, composta por crítica literária, ensaios e palestra, algumas poucas entrevistas dadas e outros romances do autor, além dos aqui selecionados.

crueldades cometidas pelo governo branco da África do Sul causavam-lhe profunda aversão. Incomodava-o, igualmente, o fato de que a grande maioria dos brancos que compunham a classe dominante sul-africana silenciavam frente à violência que sabiam sofrerem os negros. Partindo de *Waiting for the Barbarians* e de trechos de suas outras obras, esperamos traçar um perfil que aclare a posição política consciente do autor. Esperamos, com isso, compreender a posição que *Disgrace* deve ocupar no conjunto de sua obra.

Este trabalho pretende realizar uma releitura das obras selecionadas, buscando elementos que nos permitam responder se houve alguma alteração na representação da violência elaborada por Coetzee – tanto na estética, como na agência – que justifiquem proclamar uma diferença de posicionamento deste em relação aos sujeitos retratados em dois períodos históricos marcantes: “apartheid” e pós-“apartheid”. Para tanto, introduzimos a literatura sul-africana, contextualizando-a na produção do continente. Esta introdução torna-se, então, imprescindível devido à distância cultural e histórica que separa o leitor brasileiro do país de origem do escritor, com suas peculiaridades históricas e culturais. Além da análise propriamente dita, o capítulo I será subdividido em três partes, sendo a primeira uma reflexão sobre as concepções de uma estética do mal por parte do autor; a segunda, uma análise da fortuna crítica dos romances, onde levantaremos as reações e a polêmica gerada pelo mal representado nas obras em questão, seguida, na terceira subdivisão, da análise da representação dos nativos nos dois momentos históricos distintos representados nos romances. No capítulo II, trabalharemos aspectos da violência contra a mulher e suas respostas; e, no capítulo III, abordaremos aspectos da violência das instituições e do tecido social. Nosso objetivo é traçar um paralelo entre a maneira como o autor representa a violência em cada momento, apontando as alterações verificadas.

CAPÍTULO I – A VIOLÊNCIA E A NARRATIVA

Coetzee e a Representação do Mal

Em um dos capítulos do livro *Elizabeth Costello* (COETZEE, 2003), uma coletânea de palestras curiosamente elaborada em forma de conto e proferidas por Coetzee em diferentes ocasiões, o autor debate o problema da representação do mal. Por meio de sua personagem e protagonista que dá título ao livro, o autor faz referência a *The Very Rich Hours of Count von Stauffenberg* (1980), do também escritor Paul West, para refletir acerca da representação de “[...] Scenes that do not belong to the light of day, that the eyes of maidens and children deserve to be shielded from”. Fala de um discurso literário que se torna, segundo Costello, “Obscene! Obscene because such things ought not to take place, and then obscene again because having taken place they ought not to be brought into the light, but covered up and hidden for ever in the bowels of the earth” (COETZEE, 2003, p. 159).

Elizabeth Costello debate-se em um conflito interno que não consegue resolver sobre a pertinência de retratar literariamente a violência degradante de alguns eventos humanos, especialmente aqueles que envolvem a agência de um homem sobre outro, como em casos de tortura, execução e estupro, em que o ser humano é esvaziado em sua humanidade, tornando-se um corpo consumido pela dor e pela humilhação. Um autor, reflete Costello, ao representar o mal, pode sem querer torná-lo atraente, fazendo, desse modo, mais mal do que bem à humanidade. Segundo ela, o escritor, ao representar eventos obscuros da história da humanidade, entra no universo do mal, colocando em risco não só sua alma, mas também a do leitor, que “word by word, step by step, heartbeat by heartbeat” o acompanha até as trevas (COETZEE, 2004, p. 194). Costello reconhece, portanto, a necessidade da cumplicidade do leitor na construção do significado da escritura, em que este se torna participante ativo e voluntário, e que o mal ali descrito, exacerbado por sua face mais visível – a violência – “desarruma” e violenta aquele que penetra no romance. A personagem alerta sobre os riscos que correm autor e leitor que se aventuram a narrar/ler algumas das formas que o mal assume,

porque, segundo ela, certas coisas não são boas de se ler, tampouco de se escrever (COETZEE, 2004).

Paradoxalmente, em outro ensaio crítico intitulado “Into The Dark Chamber: The Novelist and South Africa”, Coetzee aborda a problemática do fazer literário dos autores sul-africanos cujas obras têm como objetivo recorrente a representação estética da violência. Mais especificamente, Coetzee reflete sobre como e porquê os escritores de seu país sentem-se atraídos a retratar a tortura que ocorria nas celas das prisões sul-africanas, onde a situação do mal não-presenciado – ou da presunção da violência ocorrida – instiga a imaginação do autor que não tem outra opção a não ser olhar fascinado para aquilo que sabe existir, que o cerca mas que não vê. Coetzee justifica a estética da violência presente nos romances sul-africanos afirmando que os artistas não têm alternativa a não ser representá-la e que somente “[...] when the choice is no longer limited to either looking in horrified fascination as the blow fall or turning one’s eye away, then the novel can once again take as its province the whole of life” (COETZEE, 1992, p. 369). Para o autor, o simples fato de viver em uma sociedade em que a violência grassa e impera tira do escritor o direito de escrever sobre os demais temas da vida dos homens.

Em “Into the Dark Chamber”, Coetzee aborda o problema da representação dos atos de tortura que levaram ao medo, à exaustão, à dor e à crueldade os opositores do governo branco do “apartheid”, que posteriormente apontava causas acidentais ou naturais para as mortes ocorridas em consequência de maus tratos, numa tentativa de encobrir a vilania de seus atos criminosos.

A violência a ser representada, segundo Coetzee, não se limitaria àquela que causa dor física, mas deve englobar a que principiava no momento em que ambos os participantes reconheciam que

[...] what the prisoner in effect knows, what the police know he knows, is that he is helpless against whatever they choose to do to him. The torture room thus becomes like the bedchamber of the pornographer’s fantasy where, insulated from moral or physical restraint, one human being is free to exercise his imagination to the limits in the performance of vileness upon the body of another. (COETZEE, 1992, p. 362)

Coetzee afirma, ainda, que a tortura exerceu um obscuro fascínio sobre muitos escritores sul-africanos por apresentar uma metáfora nua e extrema das relações de poder existentes no exercício do autoritarismo que desejava – senão matar –, no mínimo, destruir o cerne de resistência existente em suas vítimas. A câmara de tortura torna-se, neste contexto, o que Coetzee chamou o “útero” da arte, devido ao mistério que a envolve, aos seus segredos e à impossibilidade do testemunho, por conta do que só resta ao escritor imaginar o que se passa por detrás dessas portas que exercem sobre ele um fascínio contra o qual não consegue lutar.

Representar literariamente aquilo que imagina acontecer não só nas câmaras de tortura, mas nos bairros miseráveis onde vivem os negros, com toda a violência gerada pela revolta e pelo mal que os cercam, é a única arma que possui o escritor para falar de uma realidade que não é a sua. O desafio, porém, não mais reside na escolha de o quê representar. “The true challenge”, avisa o autor, “is how not to play the game by the rules of the state, how to establish one’s own authority, how to imagine torture and death on one’s own terms”.

É na construção, na elaboração das imagens da violência que um autor enfrentará o que Coetzee propõe como um segundo desafio: como representar o carrasco (a polícia, o violador) – ou o lado obscuro da alma humana que ele personifica – evitando os clichês, que transformariam o torturador em uma figura satânica ou em alguém que se julgue no simples cumprimento de ordens recebidas. Coetzee traz à tona, como exemplo de um paradoxo de difícil representação, o julgamento de Nuremberg e o de Adolf Eichmann, em Jerusalém, que deixaram visíveis a assustadora desproporção entre as pequenas figuras dos acusados e a enormidade do mal que cometeram. Representar a violência e o mal que ela traz implícito é, para Coetzee, uma tarefa cheia de armadilhas. É preciso, diz ele, encontrar um modo de justificar a representação de pessoas envolvidas em atividades condenáveis e escolher como tratar o que deveria ser ignorado por todos, pois o trabalho que fazem é oferecido como a cabeça da Górgona, cujo intuito é aterrorizar e paralisar qualquer resistência.

Os dois textos de Coetzee apresentam problemas de diferentes aspectos. O primeiro levanta a questão da escolha dos atos que devem, ou não, ser representados. Esta escolha implica que o escritor deverá também decidir quem, de forma metafórica ou explícita,

representará o bem e o mal. Nesse caso, as decisões do escritor; de alguma forma, refletirão suas crenças e valores, suas certezas e dúvidas, todo o feixe de necessidades e angústias que o compõem. O desejo de denunciar aquilo que o autor considera que não deveria fazer parte de seu mundo e de não ignorar a violência que ocupa todos os espaços de uma parcela da sociedade, enquanto a outra parte dela se beneficia, pode servir ao impulso criador do artista, fazendo com que as coisas do cotidiano pareçam banais demais, fúteis demais, frente à enormidade dos eventos que ele sabe existir e que merecem, segundo seu julgamento, maior espaço na produção artística dessa sociedade.

Num segundo momento, após ter decidido o que contar, o autor buscará conscientemente fazê-lo evitando ter como produto final uma obra que reforce, reproduza ou dê mais força ao sistema (ou indivíduo) que deseja criticar. Ele tomará cuidado para que as formas utilizadas para representar o mal e a violência não tenham seus significados esvaziados pela banalização do uso, pelos exageros ou omissões descritivas, ou pela redução narrativa que tenta abarcar o todo do real que, sabe-se, é impossível ser totalmente apreendido. Nessa tarefa, o escritor precisará transpor as dificuldades inerentes ao ato de representar a sua visão desse todo, selecionando o que julgar essencial, tendo como instrumento os recursos limitantes da linguagem escrita.

As reflexões do próprio Coetzee em ambos os trabalhos críticos mencionados mostram que o ato de escrever implica escolha, agência, e que o texto tem, por trás de sua aparente independência, um autor. Esse escritor, diz Costello, ao fazer suas escolhas, deveria saber os riscos que correria: ele “must have realized there could be consequences, unpredictable consequences” (COETZEE, 2003, p. 172), acarretadas a partir de seu texto, e que ele deverá suportar.

Ambos os textos analisam a barbarização do homem pelo homem e servem à análise dos romances escolhidos para nossa dissertação. Para esta primeira parte, no entanto, nos interessará dialogar com outro aspecto levantado por Coetzee: a questão do fazer literário e das escolhas do autor. Pretendemos abordar, neste capítulo, a construção das personagens em ambos os romances, pois o ato de representar o *outro*, mesmo que esse outro seja parte de seu mundo e de seu grupo social, implica construir uma imagem que se fixará na mente do leitor.

Como nos lembrou Tzvetan Todorov²⁹ (TODOROV apud COETZEE, 1996), a literatura não é uma ciência exata, mas se sobrepõe a outros meios de obter conhecimento. Segundo ele, “the writer can project himself into the souls of people, historical or fictitious, and bring us revelations, which, even if they remain unproven, can sometimes enlighten more than the long accumulation of facts produced by the historians, the psychologists or the sociologists”.

Dentro desse contexto, o resultado de uma criação literária pode tornar-se tão agressivo quanto uma punição física, especialmente quando a imagem construída denigre a auto-estima do representado, por retratá-lo de forma negativa e pessimista. Em se tratando de um autor reconhecido e lido em todo o mundo, como é o caso de Coetzee, a construção desse *outro* adquire força de verdade, mesmo tendo sido elaborada por um indivíduo – o autor – que nem sempre está apto a compreender o contexto específico do representado.

Compreendemos que, conforme afirmou Ricoeur, um texto – e, portanto, as representações/imagens que ele suscita – pode ser comparado a um objeto passível de ser observado a partir de vários ângulos, mas nunca de todos os ângulos ao mesmo tempo, gerando aquilo que denominou “horizontes potenciais de sentido”. Esse conceito implica que o ato de leitura é gerado por uma espécie de unilateralidade que fundamenta a interpretação que o leitor dará ao texto (RICOEUR, 1976). Podemos compreender os “horizontes potenciais de sentido” como a perspectiva pela qual um texto é abordado, e cuja interpretação dependerá do local a partir do qual o leitor se direciona a ele. É lícito, segundo Ricoeur, procedermos a uma análise ou a uma interpretação baseados naquilo que já sabemos, tornando nossa explicação mais provável do que outra, embora jamais a única, tampouco a mais verdadeira.

É por essa razão que, fundamentados na obra de Coetzee e no *locus* enunciativo dos personagens e narradores, buscaremos confirmar – ou não – nossa teoria de que a estética criada por Coetzee pode se constituir, enquanto texto autônomo, em uma violência contra aquele que se vê representado, enquanto surpreende seu próprio criador, que racionalmente simpatiza e justifica os representados, mas não consegue fugir ao discurso do colonizador infiltrado em seu modo de ver o mundo. Acreditamos que o autor enviou uma mensagem amarga aos brancos sul-africanos que por tantos séculos perpetraram a violência ou se

²⁹ Todorov, T. e Messud, C. “Giving Offense: Essays on Censorship.” The New Republic. 1996 p.30.

omitiram perante ela. No entanto, por estar preso a sua idéia do que “pretendia dizer”, Coetzee foi incapaz de prever que *Disgrace* criaria novos horizontes potenciais de sentido, transformando-o em outra vítima de seu próprio texto.

Juntamos à fala da personagem Elizabeth Costello o pensamento de Paul Ricoeur, que não acredita nem na falácia do texto absoluto³⁰, que o torna uma entidade sem autor, nem na teoria da “falácia intencional” de W.K. Wimsatt, que sustenta que a intenção do autor é o único critério a ser tomado em qualquer ato interpretativo válido de um texto. Pensamos, como Ricoeur, que “o significado autoral torna-se justamente uma dimensão do texto, na medida em que o texto já não responde”. Assim, quando um texto não se explica sozinho, cria ambigüidades ou coloca em debate a opinião do autor, torna-se lícito lançar mão de outros elementos que possam corroborar a nossa análise. Nesse sentido, as obras críticas de Coetzee nos darão subsídios para melhor compreendermos e questionarmos o autor por detrás de *Waiting for the Barbarians* e *Disgrace*, uma vez que, especialmente este último, enquanto discurso, não consegue responder a todas as polêmicas que incita.

Dos narradores e personagens de *Waiting for the Barbarians* e *Disgrace*, só podemos esperar que atuem de acordo com o papel que lhes foi designado por Coetzee, autor implícito, que reescreve a “realidade” e define o olhar com que suas personagens interpretam o mundo que os cerca, pautados pelo *locus* enunciativo construído com o intuito de denunciar, reforçar ou demonstrar a posição que o autor deseja defender. É no resultado final, no entanto, nos romances prontos e acabados, e na impressão que estes causam no leitor, que encontramos os subsídios necessários para questionarmos o autor. Coetzee retrata uma violência física que não sofreu, tampouco presenciou, mas que acreditava e sabia existir nas câmaras de tortura. Assim, somente através da análise do todo, que partirá de uma leitura referencial do texto, poderemos detectar o “ser-no-mundo” do autor, que guiou o olhar construtivo da representação desses movimentos políticos e sociais que fizeram de uma parcela da população, que antes sofria a opressão, a atual detentora do poder.

³⁰ Teoria que defende que, no discurso escrito, a intenção do autor e o significado do texto deixam de coincidir, dando ao texto autonomia semântica. Dentro dessa corrente teórica, o resultado final do texto, seus sentidos, está desconectado do que o autor quis dizer.

Quando o Mal Representado Gera Polêmica

O romance *Waiting for the Barbarians* permite um grande número de interpretações, mas foi, em geral, bem aceito pela crítica. Dentre as várias abordagens possíveis, a mais comum e que parece ter o aval de Coetzee é uma leitura totalmente universalizante, que recusa qualquer ligação direta entre a narrativa ficcional e a história da África do Sul. Uma segunda leitura possível aceita que se interprete o romance tanto como representativo dos processos e situações ocorridos à época em que foi escrito quanto aos primórdios da colonização na África do Sul.

O próprio Coetzee, durante entrevista concedida em 1992 a Richard Begam, negou que seu romance retrate as tensões raciais existentes em seu país, explicando que, para ele, as relações apresentadas em *Waiting for the Barbarians* podem ser estendidas a outros povos que, sabidamente, vivem conflitos inter-étnicos, religiosos, sociais ou territoriais – ou seja, seu romance poderia ser lido como uma alegoria da relação entre opressor e opressão existente em todos os povos, de todos os tempos. Durante a entrevista, Coetzee afirmou categoricamente que

There is nothing about blackness or whiteness in *Waiting for the Barbarians*. The magistrate and the girl could as well be Russian and Kirghiz, or Han and Mongol, or Turk and Arab, or Arab and Berber. [...] To decide that humanity falls “naturally” into three divisions, white, black and yellow, or into two, men and women, means lapsing straight back into the Discourse of the Cape, or a version of it. (BEGAM, 1992, p. 424)³¹

Em uma entrevista concedida por Coetzee a Dick Penner, o escritor reforça essa leitura universalizante ao comentar o espaço do romance, situado em um local de geografia estranha, onde deserto e neve, ursos e lagartos coexistem. Coetzee afirmou que “the setting is not specified for Barbarians, and very specifically is not specified [...] I just put together a variety of locals and left a lot of things vague with a very definite intention that it shouldn’t be pinned down to some specific place” (PENNER, 1986).

³¹ RBK11731 PHOTO/CONTEMPORARY LITERATURE, 1992, V. 33(3): 419-430, BEGAN, Richard. An Interview with J.M. Coetzee, Shelfmark 3425.11000. Documento fornecido pela British Library.

Muitos analistas optaram por seguir essa abordagem universalizante em suas análises de *Waiting for the Barbarians*, entre eles, para citar alguns estudos críticos, estão Lance Olsen³² (1985), Anne Waldron Neumann³³ (1990), Debra Castillo³⁴ (1986) e Bárbara Eckstein (1989)³⁵. Sugerindo uma abordagem menos universal, o crítico literário Paul Rich (1982) entende que, em *Waiting for the Barbarians*, Coetzee “seeks to explore how empires seek to rationalize and justify themselves historically” (1982). De fato, a questão da narrativa da história na história, de quem inscreve e quem é inscrito, é uma questão importante em *Waiting for the Barbarians*, e é abordada de forma direta no diálogo mantido entre o Magistrado e o Coronel Joll: “You want to go down in history as a martyr, I suspect. But who is going to put you in the history books?” (p. 111), que põe em xeque a construção das narrativas históricas e a posição e o papel do sujeito subalterno na história oficial, mostrando sua parcialidade e sua subjetividade.

As leituras generalizantes e universalizantes são decorrências diretas da escolha do autor por uma total ausência de especificidades históricas, pelo anonimato das personagens, pela atemporalidade e pela impossibilidade de o leitor identificar o espaço do romance. Alguns críticos alegam, no entanto, que é preciso levar em conta a época em que Coetzee escreveu e publicou *Waiting for the Barbarians* e concedeu as entrevistas mencionadas. Vários artistas e intelectuais contemporâneos de Coetzee, como Breytenbrach, já estavam no exílio ou haviam tido seus trabalhos banidos, sofrendo represálias por oporem-se abertamente ao governo do “apartheid”. A situação política tensa da época e do local levou David Attwell, em seu livro *J.M. Coetzee, South Africa and the Politics of Writing* (1993), a defender que a não-especificidade do ambiente sugere uma forma de universalismo e remete a uma

³² Lance Olsen entende que, ao descortinar a ausência de significados, o vazio existente nos mitos do centro teorizado por ele como “a presença da ausência”, Coetzee leva à desconstrução dos discursos e símbolos hegemônicos do Império, através do apagamento ideológico do que seja civilização, autoridade e humanismo.

³³ Anne Waldron Neumann analisa o tempo narrativo de *Waiting for the Barbarians*, reforçando a idéia de narrativa alegórica universal, e defende que o tempo presente utilizado na narrativa serve bem à alegoria atemporal da opressão, da cumplicidade e da rebelião. Segundo a definição de Neumann, o romance tornou-se alegórico porque os eventos ali narrados não são eles mesmos, mas representam outras coisas.

³⁴ Debra Castillo afirma que Coetzee convida seus leitores a reexaminarem a natureza essencial do sujeito e da história na história, para enxergar de outra forma as perversões que o poder emprega quando entra em colapso e nos momentos de crise.

³⁵ Bárbara Eckstein vê em *Waiting for the Barbarians* a busca de Coetzee pela relação entre torturador e prisioneiro, pela linguagem com o corpo que sofre. Para ela, Coetzee encontra “política” no ponto em que a linguagem e o corpo se encontram. A alegoria proposta, ainda segundo a crítica, está mais ligada à dor que sofre todo ser que possui um corpo que é objeto de tortura – não importando sua nacionalidade, gênero, credo ou cor.

consciência transcendental, como forma de uma recusa estratégica encontrada por Coetzee para opor-se ao que presenciava sem entrar em choque com os censores do governo, que poderiam tirar seus trabalhos de circulação. Seu objetivo seria chamar à consciência não só seus conterrâneos, mas também o mundo exterior; e esse objetivo não seria alcançado se seus livros fossem banidos pela censura. Coetzee era, segundo Attwell, alguém que vivia “painfully conscious of one’s immediate historical location” (ATTWELL, 1993, p. 73). *Waiting for the Barbarians*, Attwell nos lembra, foi publicado apenas quatro anos após a revolta de Soweto (em 1976), quando os movimentos trabalhistas tornaram-se mais e mais fortes dentro da África do Sul. Na mesma época, e em todo o continente africano, os governos coloniais entravam em colapso³⁶, aumentando o medo e a paranóia que levou à intensificação da repressão por parte do governo sul-africano contra seus opositores. O crítico relembra que organizações políticas e indivíduos foram banidos em 1977, especialmente aqueles ligados aos movimentos da consciência negra. Para Attwell, *Waiting for the Barbarians* é o retrato do estado de espírito da nação: “Coetzee’s Empire”, afirma Attwell, “is recognizable partly as the fictionalization of this especially paranoid moment in apartheid discourse. [...] its deliberate anachronisms, and its denial of historical plausibility resonate with the somewhat phantasmagoric quality of the state’s projections and vocabulary of that time” (p. 74).

Derek Attridge, em “Against Allegory” (2004), propõe uma leitura que não exclui as demais possibilidades e não marginaliza o *status* já apresentado. Ele remete mais especificamente ao momento histórico em que o texto foi escrito, apontando para as especificidades no romance que o ligariam, diretamente, à morte de Steven Biko, líder da revolta, preso e torturado até a morte pela polícia. Attridge propõe uma leitura que fuja do universal e aponte diretamente para os conflitos da época da publicação, numa abordagem que ele chamou de “literal”, ou seja,

something that is grounded on the experience of reading as an event.
[...] I treat [the text] as something that I, into being only in the process of understanding and responding that I, as an individual reader in a specific time and place, conditioned by a specific history, go through.

³⁶ Moçambique e Angola, por exemplo, entraram em guerra civil após a saída do governo português, e também o Zimbábue estava em uma guerra que levaria o país à independência em 1980.

Para Attridge, a relação entre tortura e torturador presente no romance, a paranóia, o medo e a cegueira voluntária que permitem que a população apóie a barbárie estão diretamente ligadas ao massacre de Soweto e a suas conseqüências. A polícia branca atestou a morte de Biko como suicídio, mas todos sabiam – e comprovou-se, posteriormente, o que já era uma verdade conhecida – que ele havia sido torturado até a morte.

Coetzee reforça essa leitura ao declarar em “Into The Dark Chamber, the Novelist and South Africa” que “some years ago I wrote a novel, *Waiting for the Barbarians*, about the impact of the torture chamber on the life of a man of conscious (1992. pag. 363)”. Um pouco mais à frente, nesse mesmo texto, Coetzee menciona as mortes sob tortura do ativista negro Steven Biko³⁷ e do sindicalista reformista branco Neil Aggett.

Enquanto *Waiting for the Barbarians*, por sua própria construção, possibilita amplos debates sobre variadas leituras, *Disgrace* não oferece tanto alívio ao leitor. No primeiro só é permitido conjecturar sobre o espaço e a época da narrativa, enquanto que em *Disgrace* Coetzee optou por situar o leitor no espaço físico e no tempo, e embora seja um tempo não datado, mas um intervalo temporal, a que chamaremos tempo social, cujos limites abrangem o fim do “apartheid” e a publicação de seu livro. Fundamentamos o uso do termo “tempo social” no fato de que Coetzee evita fornecer datas ou localizar o romance historicamente, sequer fazendo menção direta ao “apartheid”, ou utilizando-se de qualquer referência clara sobre o pós-“apartheid”. O que torna possível posicionar o romance no tempo é a construção da sociedade (localizada no espaço físico da África do Sul) e os eventos que cercam o protagonista. As posições assumidas pelas personagens naquele espaço dado, bem como as peripécias que as envolvem no romance somente podem ser compreendidas se forem localizados pelo leitor naquele espaço temporal denominado por nós de tempo social, cujo reconhecimento se torna possível devido à localização geográfica oferecida pelo autor. A única cronologia passível de ser estimada é a do protagonista, David Lurie, que no momento da narrativa contava com cinquenta e dois anos, o que, se tomarmos como referência a data de publicação do romance, faz dele um homem que nasceu um ano antes da instituição do

³⁷ Em 1977, em protesto pela morte sob tortura do líder negro Steve Biko, Estados Unidos e ONU embargam a venda de armas ao país.

“apartheid”, e que, portanto, até a queda da hegemonia branca nunca havia vivenciado outra situação que não aquela da segregação racial.

David Lurie é professor de uma das mais conceituadas universidades da África do Sul, a Universidade da Cidade do Cabo (p. 9), e reside, na primeira parte do romance, nesta cidade. Coetzee, ao longo do romance, nomeia bairros e cidades no interior do país, avisando ao leitor que fala de um país real, de locais não-ficcionais e tampouco alegóricos.

Outra situação que nos remete à África do Sul contemporânea está no momento em que David, já na casa da sua filha, após ter sido expulso da universidade, assiste a uma partida de futebol, marcando uma vez mais o espaço de onde fala.

The commentary alternates between Sotho and Xhosa, languages of which he understands not a word. [...] Saturday afternoon in South Africa, a time consecrated to men and their pleasures. (p. 75)

Um pouco mais à frente, quando David tenta convencer sua filha a dar parte dos homens que a estupraram, ela se recusa, explicando ao pai que o local de onde fala e onde vive determina suas ações. Uma vez mais, o autor não abre espaço para dúvidas: o espaço ficcional é a África do Sul contemporânea, após o fim do “apartheid”:

[...] In another time, in another place, it might be held to be a public matter. But in this place, at this time, it is not. [...] This place being what? This place being South Africa. (p. 112)

O narrador conduz o leitor à África do Sul contemporânea, onde, segundo David, é “a risk to own anything: a car, a pair of shoes, a packet of cigarettes” (p. 98).

O momento histórico e do espaço da narrativa é explicitamente apresentado ao leitor, que não pode dele escapar. A única generalização possível, se interpretarmos o romance à luz dos escritos de Frantz Fanon, seria enxergar em *Disgrace* uma alegoria da realização do desejo – percebido por este – que os povos colonizados tinham de tomar o lugar de seus opressores, e o medo e a paranóia que cercam os processos de descolonização e opressão. Ao contrário de *Waiting for the Barbarians*, um romance aclamado por todos, *Disgrace* deu

origem a debates, denúncias e oposição acirrada da crítica, embora, como mostraremos, não de forma unânime. Existem, no entanto, dois elementos comuns: a leitura do romance como a criação da representação da realidade da África do Sul e o reconhecimento de Coetzee como um grande escritor. As críticas recaem, especialmente, sobre a visão pessimista que o autor apresenta de seu país, a construção das personagens não-brancas e as relações raciais tensas que traz, que compõem o enredo do romance.

Durante uma entrevista ocorrida em Johannesburg, em 2006³⁸, Nadine Gordimer foi questionada sobre a obra, especialmente sobre o estupro de Lucy e o posterior desenrolar dos acontecimentos narrados em *Disgrace*. Gordimer foi contundente ao afirmar que “find it difficult to believe, indeed more than difficult, having lived here all my life and being part of everything that has happened here, that the black family protects the rapist because he’s one of them”. Nadine criticou duramente a visão de Coetzee, lamentando a posição do autor e afirmando que “If that’s the only truth he could find in the post-apartheid South Africa, I regretted this very much for him” (GORDIMER apud DONADIO, 2007).

A crítica de Gordimer encontrou apoio em muitos seguimentos da sociedade sul-africana, que entenderam *Disgrace* como uma ofensa ao povo negro e à nova sociedade que se consolida. A visão negativa não só dos negros, mas da organização social que se seguiu à democracia, afirmaram seus detratores, espalhou-se mundo afora, endossada que foi 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 Wyk³⁹, escritor e crítico, autor de *Shirley, Goodness and Mercy* (1999); Thomas Bonnici (1999)⁴⁰; Lucy Graham (2001)⁴¹; e Michale Marais (2001)⁴².

³⁸ 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.

³⁹ 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)

⁴⁰ Thomas Bonnici considerou *Disgrace* “a dystopic vision of modern, post-apartheid South Africa”. Bonnici, T. Coetzee’s *Disgrace* (1999) and postcolonial power. *Acta Scientiarum*, Maringá, 23 (1):87-92, 2001.

⁴¹ Lucy Graham afirma que “Coetzee’s recent fiction presents a vision of the world in the absence of grace”. Graham, L. Yes, I am Giving up’: Sacrificial Responsibility and Likeness With Dogs in JM Coetzee’s Recent Fiction. Symposium on *Disgrace*, 2001.

⁴² 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

Em abril de 2000, o CNA, partido no poder desde 1994, condenou o romance e declarou à Comissão de Direitos Humanos formada na África do Sul que este primeiro romance de J.M. Coetzee, explicitamente contextualizado no país após o “apartheid”, sugere aos brancos que estes deveriam abandonar o país: “In the novel [...] it is suggested that our white compatriots should emigrate because to be in post-apartheid South Africa is to be in ‘their territory’, as a consequence of which the whites will lose [...] their dignity”⁴³.

O porta-voz do governo sul-africano, Smuts Ngonyama, condenou o livro, chamando-o de racista⁴⁴, e sugeriu seu banimento das escolas e universidades do país. Posteriormente, viu-se na constrangedora posição de ter que congratular o autor pelo Prêmio Nobel recebido em 2003, sem, contudo, abrir mão das críticas feitas anteriormente ao livro: “We still stand by what we said but we highly appreciate his achievement as well”⁴⁵. Ngonyama afirmou que o governo havia, igualmente, congratulado o ex-presidente Frederik De Klerk pelo Prêmio Nobel da Paz, recebido em conjunto com Nelson Mandela, sem contudo desculpar-lhe o governo opressor e racista. O mesmo, afirma ele, acontece em relação a Coetzee: o governo e o CNA reconhecem seu valor literário apesar de *Disgrace*.

Alguns poucos analistas, no entanto, como o professor universitário e crítico literário David Attwell, parabenizaram a Academia – que concedeu o Prêmio Nobel a Coetzee – “for looking beyond conventional political morality in endorsing oblique, idiosyncratic writing which had been at the centre of a race row”⁴⁶. Outros críticos uniram-se a ele, como Shaun de Wall⁴⁷, Rory Carroll⁴⁸, Lucy Valery Graham⁴⁹ e o romancista sul-africano Damon Galgut, que

Disgrace, 2001).

⁴³ Iafrika.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.

⁴⁴ Rory Carroll in Johannesburg, Friday October 3, 2003, The Guardian <http://books.guardian.co.uk/nobelprize/story/0,,1286602,00.html> – acessado em 22/05/2006

⁴⁵ Iafrika.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

⁴⁶ Rory Carroll in Johannesburg, Friday October 3, 2003, The Guardian <http://books.guardian.co.uk/nobelprize/story/0,,1286602,00.html> – acessado em 22/05/2006

⁴⁷ Shaun de Wall, crítico literário do “The Guardian”, da Inglaterra, e do jornal eletrônico oficial *South Africa Info*, afirmou que o CNA interpretou mal *Disgrace* (<http://www.southafrica.info>).

⁴⁸ Rory Carroll in Johannesburg, Friday October 3, 2003, The Guardian <http://books.guardian.co.uk/nobelprize/story/0,,1286602,00.html> – acessado em 22/05/2006

⁴⁹ Lucy Valery Graham, da Universidade de Oxford, **defende a idéia de que** “the novel performs a subversion of ‘black peril’ narrative, and propose that the hidden stories of the characters Melanie and Lucy have

acusou o novo governo de intolerância para com temas que se tornaram proibidos no país”⁵⁰. Citado por Rachel Donadio, Homi Bhabha⁵¹, professor universitário em Harvard e pensador do pós-colonialismo, teria saído em defesa de Coetzee, afirmando que “the novelist’s power lies precisely in his ability to unsettle”. De fato, em outro texto de sua autoria, Bhabha afirma que a obra de Coetzee, juntamente com as de Nadine Gordimer, Bessie Head e Richard Rive “podem ser consideradas como documentos de uma sociedade dividida pelos efeitos do ‘apartheid’” (BHABHA, 1998, 24). Bhabha teria afirmado, ainda, que *Disgrace* é um trabalho que abre possibilidades ao invés de suturá-las, fazendo o leitor sentir suas ansiedades em vez de resolvê-las. Segundo Bhabha, Coetzee escreve da forma que liberais progressistas querem que ele escreva.

Quais fatores teriam levado tantos estudiosos, alguns deles respeitados acadêmicos e críticos, a entrarem em tal polêmica, escrevendo artigos acalorados, capítulos inteiros de livros, para opinar e analisar *Disgrace*? Por que *Waiting for the Barbarians* não levantou tais questionamentos e tampouco foi taxado de racista, embora seja uma narrativa em que os brancos são representados cometendo atos de extrema violência contra os negros, sendo retratados como cruéis, desumanos e insensíveis? O que faz com que a violência representada contra uma raça seja mais bem-vista, melhor aceita ou louvada enquanto a violência representada contra uma outra é execrada? O que mudou na representação da violência produzida por Coetzee que o levou a sair da categoria de autor branco dissidente, durante o “apartheid”, para autor racista, após o “apartheid”?

O fato de que em todos os livros que abordam relações inter-raciais – até o lançamento de *Disgrace* – o negro sempre foi representado como o “outro”, o “estranho” e também como a “vítima”, pode nos dizer algo sobre a posição “oficial” de Coetzee face ao

relevance in the South African context and have unavoidable implications for the reader of *Disgrace*”. Graham, L.V. *Reading the Unspeakable: Rape in J.M. Coetzee’s Disgrace*. *Journal of Southern African Studies*, Vol. 29, No. 2 (Jun., 2003), pp. 433-444. Acessado em 12/11/2007.

⁵⁰ Damon Galgut considera que *Disgrace* foi “groundbreaking in the sense that there was something sacrosanct about the ‘new’ South Africa, and he actually broke a taboo by speaking about it in those terms” Donadio, Rachel. Out of South Africa. *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/2007/12/16/books/review/Donadio-t.html?pagewanted=print> – acessado em 20/01/2008

⁵¹ O crítico do *New York Times* menciona Homi Bhabha sem citar a fonte. <http://www.nytimes.com/2007/12/16/books/review/Donadio-t.html?pagewanted=print> – acessado em janeiro de 2008.

regime instituído em seu país. Como, então, deve o leitor compreender a construção da violência em *Disgrace* quando inserida no conjunto da obra de Coetzee, mas, e muito especialmente, quando comparada à sua estética da violência em *Waiting for the Barbarians*?

Acreditamos que, para responder a tal questão, precisamos antes proceder a uma análise crítica e minuciosa das representações de um e de outro romance.

De Nativos Despossuídos a Donos do Poder

Aniela Jaffé, no capítulo “O Simbolismo nas Artes Plásticas”⁵², afirma que “o artista é um instrumento e um intérprete do espírito de sua época e, [...] consciente ou inconscientemente [...] dá forma à natureza e aos valores [...] que, por sua vez, são responsáveis por sua formação” (p. 250). Embora Aniela Jaffé refira-se às artes visuais, acreditamos que as conclusões a que chegou em seus estudos podem nos auxiliar na compreensão das ideologias a que estão expostos os escritores quando se propõem a criar ou a representar, literariamente, uma dada realidade. No ato de reconstruir por meio da arte, o artista aciona imaginação e criatividade que, por sua vez, são moldadas pela época, pela sociedade e pelo local em que vive. Mesmo ao representar um mundo diferente do seu, onde supostamente somente a imaginação está atuando, é possível encontrar elementos que denunciam os humores, as crenças, os parâmetros pelos quais se estruturam a classe ou o grupo social em que vive o escritor. Portanto, além do trabalho artesanal consciente inerente ao ato artístico, a construção da representação da realidade carrega também o conteúdo do inconsciente moldado pelas ideologias e vivências marcantes que, muitas vezes, nem mesmo o artista suspeita carregar.

A realidade, nesse contexto, torna-se menos importante do que a representação que o autor faz dela, conforme postulou Linda Hutcheon, pois, ao refazer a realidade, este acaba denunciando ou revelando aquilo que também o compõe. No caso de Coetzee, as imagens e as idéias lançadas em seus textos tornar-se-ão peças importantes no quadro composto – pelo

⁵² Jung, C. “O Simbolismo nas Artes Plásticas”. In: *O Homem e Seus Símbolos* (1964),

leitor – por todas as linguagens e todos os discursos cujos conteúdos elaboram e transformam os significados do que é ser um homem branco na África do Sul e de como a sociedade em que viveu moldou o olhar que dirige ao mundo.

Ao analisarmos uma obra literária, portanto, o real importa menos do que a sua representação, uma vez que esta tem o poder de chocar, de conduzir opiniões e de levar à reflexão, criando (novos) sentidos em seus leitores, permitindo-nos, igualmente, analisar a elaboração literária tanto ideológica como esteticamente.

Seguindo essa mesma linha analítica, Stuart Hall afirmou que “a representação é a produção de significado de conceitos mentais por meio da linguagem” (HALL, 1997). Por essa razão, nos interessa analisar como essa produção de significados poderá concatenar novos signos e novos conceitos e quais as conseqüências visíveis e pragmáticas que acarretam. Não se pode, portanto, negligenciar o aspecto formador da literatura, uma vez que a representação estética, assim como o discurso histórico, faz parte da construção do “ser humano” e reflete o que de mais característico possui o Homem: o pensamento.

Passemos, agora, à análise formal dos romances. Apesar de *Waiting for the Barbarians* apresentar uma narrativa em primeira pessoa, o que dificulta o acesso às opiniões e aos pensamentos dos demais personagens, sabemos que a ação, os atos praticados por elas podem nos revelar muito sobre quem são, sem que se torne imperativo o acesso ao conteúdo de suas considerações ou reflexões. Acreditamos que as falas, as ações e qualquer informação sugerida ou dada sobre as personagens nos permitem diferenciá-las ideologicamente, tornando-se instrumentos válidos para nossa análise.

Dessa forma, e apropriando-nos dos conceitos de Ricoeur sobre os “horizontes potenciais de sentido”, percebemos ser possível ao leitor compreender o romance partindo de três diferentes abordagens, às quais chamaremos “horizontes de interpretação”, que nos auxiliarão na compreensão da construção das personagens negras de *Waiting for the Barbarians*. Apesar de todas as informações nos serem fornecidas pelo protagonista através do que narra ao leitor, é possível identificarmos características que nos permitem construir um perfil do nativo no romance. O primeiro horizonte interpretativo é a posição do Império, representado por Joll, Mandel e os soldados, que nos possibilita verificar que a intensa

propaganda sobre o perigo representado pelos negros não encontra respaldo nas ações dos nativos descritas no romance. Uma segunda posição é a percepção do Magistrado que, por seu longo tempo de convivência com os negros, os percebe de maneira diferenciada dos recém-chegados membros do poder colonial. A terceira posição, mais sutilmente representada pelo autor, é a ação dos nativos propriamente dita, que podemos inferir por meio das situações de encontro relatadas pelo Magistrado, ou seja, qual era a posição dos negros em cada uma das situações de conflito presenciadas e vividas pelo protagonista.

Para Joll e Mandel, os nativos são, sem exceção, inimigos e selvagens, seres tão distantes de suas próprias humanidades que a tortura se torna possível sem que isso os afete moral ou psicologicamente. Para Joll, todos os negros, considerados inimigos do Império, representam perigo iminente e devem ser feitos prisioneiros. Indiferente aos apelos do Magistrado sobre as diferentes etnias aprisionadas, o olhar massificador do Império é resgatado na frase “prisoners are prisoners”, emitida por Joll, alguém que acredita no perigo e na violência que representa o africano e se julga um cumpridor de ordens. Sua posição é clara: “I have a commission to fulfil, Magistrate. Only I can judge when my work is completed” (p. 11).

Os rumores sobre uma possível revolta nativa, segundo o Magistrado, vinham da capital, tornando os burocratas do poder os responsáveis por espalhar medo entre os habitantes locais, que, de outra maneira, nada sabiam ou haviam visto que lhes pudesse despertar temor em relação aos nativos. Os grandes mentores dos discursos estavam distantes da realidade das margens e, ao amedrontar a população, a conduzia à omissão perante o inominável terror imposto aos negros. Na fala do Magistrado, cuja descrença em relação aos boatos é clara, Coetzee trabalha com verbos e palavras que apontam para a ficcionalização das informações divulgadas pelo Império. No trecho selecionado, as expressões grifadas “saw nothing”, “episode of hysteria”, “dreamed”, “visions” e “dreams” enfatizam o caráter ilusório presente na demonização do “outro” e de como se constrói uma histeria coletiva usando o medo como instrumento.

But last year *stories* began to reach us from the capital of unrest among the barbarians. [...] The barbarian tribes were arming, the *rumor* went; the Empire should take precautionary measures, for there would certainly be war.

Of this unrest I myself *saw nothing*. In private I observed that once in every generation, without fail, there is an *episode of hysteria* about the barbarians. There is no woman living along the frontier who has not *dreamed* of a dark barbarian hand coming from under the bed to gripe her ankle, no man who has not frightened himself with *visions* of the barbarian carousing his home, breaking the plates, setting fire to the curtains, raping his daughters. These *dreams* are the consequence of too much ease. Show me a barbarian army and I will believe. (p. 8 – grifos nossos)

O Magistrado sabe que os rumores que creditavam aos bárbaros todo e qualquer ato de vandalismo e violência ocorrido na colônia faziam parte de um construto que justificaria a dominação, a espoliação e a usurpação que tornou a colonização um projeto economicamente viável. Tais ações legitimavam o papel do colonizador por meio da construção da imagem do nativo como um ser bárbaro e violento, sujo, obsceno e não confiável. O Magistrado é a personagem que se opõe à posição do Império e é o único capaz de perceber o ser que, mesmo sendo diferente dele, é um outro humano, vítima de um sistema que o desumaniza e massifica para dominá-lo.

A narrativa em primeira pessoa e no presente simples aproxima o leitor do fato narrado e o faz participar das dúvidas, agonias e dores do protagonista, simpatizando e sensibilizando-se frente ao sofrimento infligido aos negros, enquanto sente crescer dentro de si profunda aversão pelas forças do “mal”, representadas pelo Império.

Embora simpatizante dos nativos, o reconhecimento da humanidade destes pelo Magistrado não chega ao ponto de levá-lo a se identificar com as diferenças culturais existentes entre seu modo de vida e a deles e as estratégias de sobrevivência adotadas por estes últimos. O Magistrado, mesmo consciente dos papéis de cada um na relação colonial e sabedor de que, para os nativos, os brancos representam o “Império da dor”, não consegue escapar totalmente das verdades cristalizadas de seu tempo, analisando os hábitos e elementos da cultura nativa a partir de seu próprio espaço e cultura, que o leva à repetição de alguns dos conceitos e imagens ligadas ao projeto expansionista do Império, que necessitava “converter em natureza o que é apenas cultural” (MEMMI, 1957, p. 9). Mesmo para ele, um homem que vivia há mais de vinte anos nas fronteiras do Império, os negros são “ugly people” (p. 24), “whose habits are frank and filthy” (p. 18), “with animal shamelessness and volatile tempers” (p. 19).

Coetzee mostra, através do Magistrado, a dificuldade que encontra o homem, mesmo aquele dotado de consciência, em escapar das construções discursivas impostas pelo seu meio e do preconceito gerado pela crença que a sua cultura, o seu modo de vida, é melhor e superior ao do outro.

O processo colonial tentou tirar dos nativos a agência da história e também torná-los invisíveis enquanto sujeitos. Para o Império, todos os nativos eram iguais e havia um franco desinteresse em que os costumes desses povos fossem compreendidos. O pensamento linear que permeia o discurso do poder torna os colonizadores incapazes de reconhecer as diferentes tribos que encontram pelo caminho, pois só são capazes de enxergar o mundo diversificado deles por uma ótica singular: o mundo dos nativos, onde todos os que são diferentes assumem uma identidade comunitária, tornando-se iguais.

Coetzee retrata bem, em especial nas falas de Joll e dos soldados (que chegam ao leitor através do Magistrado), o processo de despersonalização do colonizado, que Albert Memmi chamou de “a marca do plural, em que o colonizado jamais é caracterizado de maneira diferencial” (MEMMI, 1957, p. 81). Os nativos tornam-se anônimos “eles”, não existem enquanto indivíduos. A despersonalização é representada no romance pela cegueira e pela violência de Joll em relação aos nativos, simbolizada no romance pelos óculos escuros que este insiste em usar até mesmo em ambientes fechados.

Embora o Magistrado, em muitas ocasiões, também se refira aos nativos na terceira pessoa, ele vai se distanciando cada vez mais das ações do poder, até o ponto de tornar-se um dissidente dentro do sistema. No trecho a seguir, ele os essencializa na tentativa de fazer compreender que havia diferenças entre cada um dos grupos étnicos cujas diferentes características eram ignoradas por Joll.

These *river people* are aboriginal, older than the *nomads*. They live in settlements of two or three families along the banks of the river, fishing [...] Living in fear of everyone, skulking in the reeds, what can they possibly know of a great barbarian enterprise against the Empire? (p. 18 – grifo nosso)

O Magistrado demonstra conhecer – e compreender – a diversidade da vida nativa que o cerca, respeitando cada grupo e seu modo de vida. Identifica os “river people” como diferentes dos “nomads”.

O respeito do Magistrado pelos nativos fica evidenciado no primeiro contato entre Joll, o Magistrado e os “bárbaros”, reforçando as oposições em que ambos atuarão ao longo da narrativa. Os prisioneiros africanos retratados no romance são um menino e um velho a quem o Magistrado dirige-se respeitosamente por “father” (p. 3). O prisioneiro responde da mesma maneira, chamando-o de “Excellency”. O Magistrado conversa com os dois prisioneiros, sempre tratando o velho nativo por “father”, a quem pede que falem toda a verdade do que sabem sobre a suposta ofensiva bárbara.

O velho explica que se dirigia ao forte para levar o menino ao médico, uma vez que seus remédios locais não surtiam efeito. Esse pequeno diálogo denuncia a existência de contato pacífico entre os moradores da vila e as tribos adjacentes, que podiam contar com a medicina dos brancos quando seus remédios locais falhassem.

No dia seguinte, após o interrogatório levado a cabo por Joll, o Magistrado encontra o velho nativo morto, com claros sinais de espancamento: “The frey beard is caked with blood. The lips are crushed and drawn back, the teeth are broken. One eye is rolled back, the other eye-socket is a bloodily hole”.

O menino é posteriormente encontrado pelo Magistrado “naked, asleep, breathing fast and shallow. His skin glistens with sweat. [...] The belly and both groins with little scabs and bruises and cuts, some marked by trickles of blood. [...] ‘What did they do to him?’, ele pergunta ao soldado. [...] ‘A knife [...] just a little knife’” explica-lhe o soldado.

A tortura, tornada visível no corpo do velho e em cada um dos pequenos cortes que o menino apresenta por todo o corpo enfatiza a ausência de piedade e humanidade nas forças imperiais, além da fragilidade e da vulnerabilidade dos negros.

Nesta passagem, já é possível percebermos uma das técnicas de Coetzee, que em seus romances seleciona a violência a ser narrada e aquela a ser deixada à imaginação do leitor. Como verificaremos ao longo deste trabalho, em alguns episódios só se tem acesso ao produto final da violência, e não ao ato em si. O efeito estético aponta para a criação de um

imaginário da violência cujo resultado é criá-la dentro do leitor, buscando reação. A simples descrição da violência pode, é verdade, provocar horror, mas tende a paralisar o leitor, e não a levá-lo à ação. A ausência da descrição da violência intercala-se com a explicitação do resultado, que é executada em poucas linhas, de maneira crua e despojada de adjetivos, numa construção quase referencial com que Coetzee surpreende o leitor. Não há aviso preparatório e o leitor não tem como saber, ou mesmo antecipar, o que virá, vendo-se subitamente em meio ao resultado dos atos de violência praticados pelo Império e à incapacidade dos nativos em opor resistência à força armada do colonizador.

Quando o segundo grupo de prisioneiros é levado à vila, o Magistrado mostra sua indignação e seu conhecimento da diversidade étnica e cultural que o cercava:

How do you explain this? I shout at him. [...] Did no one tell him the difference between fishermen with nets and wild nomad horsemen with bows? Did no one tell him they don't even speak the same language? (p. 17)

Apesar de o Magistrado reconhecer os nativos de diferentes grupos, sua identificação é limitada e estanque. O reconhecimento de alguns indivíduos acontece, mas mesmo estes são reconhecimentos contingenciais - como a mãe cuja criança morre, o pai da nativa, e os dois primeiros prisioneiros - e ocorrem independentemente do desejo do protagonista em compreender ou não aqueles povos tão diferentes. O que predomina são as coletividades. A exceção é a nativa com quem o Magistrado mantém uma relação diferenciada. Não existe a personificação das personagens negras enquanto indivíduos, ou a identificação com seus hábitos e tradições.

[...] These are fishing people! (p. 17)
 [...] We discuss the barbarians and their treachery [...]. (p. 97)
 [...] The strange horsemen plod on far ahead of us [...]. (p. 68)

Na passagem em que o Magistrado ordena que a cela de tortura seja lavada e limpa de marcas e cheiros - como se o ato de limpar purificasse o lugar -, há o reconhecimento de que ele não enxergou, de fato, os prisioneiros: "I last saw them five days ago (if I can claim

ever to have seen them, if I ever did more than pass my gaze over their surface absently, with reluctance) [...]” (p. 23). Mesmo a nativa só se transforma em objeto de observação e atenção do Magistrado após ser marcada em sessão de tortura promovida pelo Coronel Joll. Ao tentar lembrar-se de como era a moça antes de portar as marcas da violência, o Magistrado esforça-se para visualizar cada prisioneiro individualmente, mas sua memória não consegue distingui-los. Os nativos formam um aglomerado indistinto de corpos negros. O Magistrado confirma sua percepção de que não os enxergava de fato.

I cast my mind back, trying to recover an image of her as she was before. I must believe that I saw her on the day she was brought in by the soldiers roped neck by neck with the other barbarian prisoners. [...] My eyes passed over her; but I have no memory of that passage. On that day she was still unmarked. (p. 33)

Muito pode ser extraído da descrição dos nativos com que o narrador pontua sua narrativa. Além da cegueira do homem branco para com o homem negro, percebe-se o desconforto e o estranhamento do que, ou de quem, é diferente do “outro”. Coetzee caracteriza os nativos utilizando termos que trabalham com conceitos subjetivos, como de beleza (eles são “ugly people”), e condenações aos hábitos culturais dos nativos. Nenhum dos adjetivos escolhidos por Coetzee para descrevê-los relaciona-se com atributos de caráter. O que se vê é a condenação – ou o estranhamento – causado pelos hábitos que são diferentes daqueles de quem narra.

O Magistrado, reforçando a imagem de vulnerabilidade dos nativos construída por Coetzee, explica a um dos soldados do batalhão como se dava a relação entre os habitantes da vila e os nômades antes da chegada do exército, retrata os nativos como vítimas do homem branco inescrupuloso:

It always pained me in the old days to see these people fall victim to the guile of shopkeepers, exchanging their goods for trinkets, lying drunk in the gutter, and confirming thereby the settlers litany of prejudice: that barbarians are lazy, immoral, filthy, stupid. Where civilization entailed the corruption of barbarian virtues and the creation of a dependent people, I decided I was opposed to civilization, and upon this resolution I based the conduct of my administration. (pp. 37-38)

O protagonista reconhece o mal trazido pela civilização e condena o discurso do Império, que denigre a imagem dos negros, cujas virtudes são corrompidas a partir do momento em que entram em contato com o branco. Ele fornece ao leitor subsídios para que julgue o caráter de ambos os grupos raciais, dos nativos e dos brancos, mostrando como os negros são explorados, desrespeitados e enganados pelos colonizadores.

[...] there is a time in the year, you know, when the nomads visit us to trade. Well: go to any stall in the market during that time and see who *gets short-weighted* and *cheated* and *shouted at* and *bullied*. See who is *forced* to leave his womenfolk behind the camp for fear they will be *insulted* by the soldiers. See who lies drunk in the gutter, and see who kicks him where he lies. It is this contempt for the barbarians, contempt which is shown by the meanest ostler or peasant farmer that I as magistrate have had to contend with for twenty years. How do you eradicate contempt especially when that contempt is founded on nothing more substantial than differences in table manners, variations in the structure of the eyelid? (p. 50 – grifos nossos)

A sequência de verbos remete à posição dos negros no país onde o Império se instala: “gets short weighted”, “cheated”, “shouted at”, “bullied”, “forced”, “insulted”. Aos verbos utilizados o narrador adicionará mais tarde aquele a que o Império lança mão quando sente seu poder ameaçado: “to torture”. Ao mesmo tempo, o Magistrado questiona-se sobre seus motivos e crenças, e em suas reflexões mostra ao leitor sua concepção do modo de vida dos bárbaros: “Do I really after all believe what I have been saying? Do I really look forward to the triumph of the barbarian way: intellectual torpor, slovenliness, tolerance of disease and death”? (p. 51).

Apesar de observar os hábitos e costumes dos nativos a partir de sua cultura, não só os nômades, mas todos os demais grupos étnicos, eles jamais são descritos pelo Magistrado como trapaceiros, violentos, desonestos, ou pelo uso de qualquer outro adjetivo que lhes comprometesse o caráter. As observações e recriminações baseiam-se no estranhamento dos costumes, da cultura e dos hábitos dos povos nativos, e não no julgamento de seus valores morais. Essa crítica aos costumes pode ser claramente percebida quando chegam os prisioneiros feitos entre os pescadores, e o Magistrado, uma vez mais, dirige suas observações aos hábitos mantidos pelos nativos, especialmente porque, ao estarem longe de seu *habitat*

natural (que lhes permitiria banhar-se no lago, quando assim o desejassem), eram forçados a um convívio não-natural entre si.

For a few days the fisherfolk are a diversion, with their strange gabbling, their vast appetites, their animal shamelessness [...]

Then, all together, we lose sympathy with them. The filthy, the smell, the noise [...] become too much. (p. 19)

As críticas do Magistrado aos nativos estão sempre na esfera do cultural. Um outro elemento dessa construção é o “their” que se encontra implícito na fala do narrador, o construto que Robert Fraser chamou de “the colonized human”, que é “invariably described as ‘other’ and just as invariably in the third person plural” (FRASER, 1988, p. 66). Para o Império, no entanto, era necessário que os moradores do vilarejo vissem cada um dos nativos, indistinta e arbitrariamente, como conspirador, ser perigoso que poderia, a qualquer momento, atacá-los. O Coronel Joll, comandante da máquina opressora prendia, torturava e matava os povos nativos de forma arbitrária, respalda-se na massiva propaganda sobre o mal que os nativos representavam e seriam capazes de praticar. O medo era a justificativa para que a tortura e a brutalidade fossem instrumentos aceitos para conter qualquer suposto ato rebelde do colonizado. O medo, tornado tangível pela propaganda do sistema, levou os pacatos habitantes da fronteira não só a aceitarem a barbarização do “outro” como a única maneira de garantirem sua própria segurança, mas acabou por “corrompê-los” através da participação no ato público de espancamento dos negros⁵³.

Para a população e para o Magistrado, era mais cômodo ignorar o que ocorria no quarto de tortura. O medo e o construto de um discurso imperialista que espalhava os rumores dos ataques bárbaros levaram todos, até o momento de rebeldia do Magistrado, não só a aceitar, mas também a compactuar, por meio do silêncio, com qualquer ato que os soldados cometessem, desde que estes os protegessem da violência iminente que nunca acontece de

⁵³ “I watch the face of a little girl who stands in the front rank of the crowd gripping her mother’s clothes. Her eyes are round, her thumb is in her mouth: silent, terrified, curious, she drinks in the sight of these big naked men being beaten. [...] The soldiers doing the beating grow tired. One stands with his hands on his hips panting, smiling, gesturing to the crowd. There is a word from the Colonel: all four of them cease their labour and come forward offering their canes to the spectators. A girl, giggling and hiding her face, is pushed forward by her friends. “Go on, don’t be afraid”, they urge her. A soldier puts a cane in her hand and leads her to the place. [...] She lifts the cane, brings it down smartly on the prisoner’s buttocks, drops it, and scuttles to safety to a roar of applause. There is a scramble for the canes, the soldiers can barely keep order [...] (pp. 103-104).

fato, pelo menos não com a agência dos nativos. A descoberta de túmulos coletivos cuja existência o Magistrado ignorava é um indício dos negros que morreram quando estavam sob a tutela do Estado e depois foram enterrados anonimamente junto aos muros do assentamento. Os corpos encontrados são a prova cabal da indiferença aos prisioneiros trazidos por Joll. Ninguém nunca se perguntou para onde os prisioneiros foram levados.

O processo de desumanização sofrido pelos nativos, promovido pela construção da imagem de “selvagens” e “bárbaros”, não permite que os habitantes e os soldados se reconheçam no nativo. Ao não se identificarem, qualquer destino dado a eles tornava-se aceitável, inclusive espancar publicamente os prisioneiros amarrados por “a simple loop of wire [that] runs through the flesh of each man’s hands and through holes pierced in his cheeks”. (“It makes them meeks as lambs”, explica-lhe o soldado.) Eles eram forçados a ajoelharem-se sobre um tronco, com as mãos presas às bochechas, enquanto o Coronel jogava areia em seus dorsos para escrever a palavra “enemy” nas costas de cada um. Dessa forma, eles eram inscritos como inimigos do poder e da paz. Mas o ritual só é finalizado com o espancamento: o sangue e o suor deveriam lavar as palavras escritas nos prisioneiros. Uma vez mais, a concisão da narrativa, o encurtamento do tempo da ação, toma o leitor de surpresa. Os nativos, trazidos amarrados por um fio de arame perfurando as bochechas, representam a imagem do ser submetido à maldade e à crueldade do “outro”, representado pelo homem branco colonizador. O comentário do soldado, comparando-os com “lambs”, traz inequívocas imagens do cordeiro sacrificial, oferecido para assegurar a redenção de todos.

O Magistrado, finalmente, não mais se cala, e grita para a multidão: “Look! [...] We are the great miracle of creation! But from some blows this miraculous body cannot repair itself. [...] Look at these men. [...] Men!”.

Para Joll, no entanto, era importante provar que estava cumprindo seu papel de proteger os moradores do vilarejo, e que o sujeito colonizado era, por natureza, essencialmente violento e bárbaro (em oposição a civilizado), e – o mais importante – incapaz de governar-se a si mesmo, de forma a tornar imperativa a tutela do Estado que viria com a chegada da “civilização” e o controle do movimento dos nativos em suas próprias terras – levada ao extremo na África do Sul com a criação dos “homelands” e a adoção dos “passbooks”.

Ao final do romance, durante o período de maior paranóia, os soldados reaparecem derrotados. Todo e qualquer delito acontecido no vilarejo é creditado aos “bárbaros”, sem que estes jamais tenham sido vistos pela população, a não ser submissos e submetidos à força do Império. Em parte alguma da narrativa os negros são retratados praticando qualquer ato violento. Quando as plantações aparecem inundadas, e a sabotagem é também creditada aos bárbaros, ninguém é ferido. A agilidade e o conhecimento da natureza dos nativos os tornam quase invisíveis aos olhos dos colonizadores, que se apropriam dessa invisibilidade para criar a imagem dos nativos que melhor favoreça o Império e seus objetivos. O Magistrado alerta Joll para o perigo representado, não pelos nativos, mas pelo desconhecimento que este tinha do território que pretendia dominar:

The barbarians you are chasing will smell you coming and vanish into the desert while you are still a day's march away. They have lived here all their lives, they know the land. You and I are strangers – you even more than I. I earnestly advise you not to go. (p. 12)

É interessante observar que o Magistrado não teme que os soldados sejam atacados pelos bárbaros. Ele “sabe” que não existe esse perigo, pois até mesmo os nômades – que até a última página do romance são chamados por ele de “barbarians” – negociavam suas peles com os comerciantes do vilarejo antes da chegada de Joll. Apesar do reconhecimento do comportamento pacífico dos nativos e da aparente simpatia dedicada a eles, o Magistrado os animaliza ao utilizar o verbo “smell”, mais apropriado para descrever o ato de farejar praticado pelos animais. Na mesma fala, reconhece serem eles, os brancos, os estrangeiros naquelas terras, aqueles que não pertencem ao local, que são diferentes.

Os nômades, mesmo ao vencer os soldados que os perseguiam, o fazem inteligentemente, utilizando-se de seus conhecimentos das terras contra o desconhecimento do exército. Os nativos não atacam os soldados, como se poderia supor, mas os faz desgastarem-se até ficarem sem forças, desidratados e fracos. Limitam-se a levar um recado ao vilarejo, conduzindo um dos soldados – morto há dias pelo enfrentamento de uma terra desconhecida e inóspita –, amarrado a seu cavalo, até seus portões do forte.

Apesar de o povo nativo ter se portado com mais dignidade do que os soldados em todas as ocasiões em que houve aproximação ou encontro, o exército e o vilarejo continuavam a creditar todo e qualquer ato violento ou de vandalismo aos bárbaros. Até a última página do romance, o povoado está à espera da invasão bárbara que até o final da narrativa não acontece.

Na construção da África do Sul pós-“apartheid”, os horizontes interpretativos são menos nítidos, pois os temores do protagonista se confirmam na ação dos nativos, embora muito em decorrência de sua incapacidade de analisar o comportamento do “outro”, e por considerar-se ainda como alguém imbuído de poder em um mundo cuja relação entre centro e margem está em movimento rápido e constante. O fato de que o protagonista se coloca no centro das interações, posicionando-se como parâmetro de seus julgamentos, dificulta as análises, pois uma vez mais temos que tomar as ações como ponto de partida, e não as impressões do protagonista ou do narrador. Embora as vozes de ambos muitas vezes se confundam, o narrador percebe mais as situações que o protagonista, a tal ponto que, em algumas situações, as demais personagens podem surpreender o protagonista, mas não o leitor atento.

Como veremos mais adiante, embora a violência, o deslocamento e o medo do homem branco na sociedade retratada encontrem eco e respaldo na ação de algumas das personagens negras, veremos que em outras situações, como na relação entre David e Melanie, ocorre uma ruptura entre os significados atribuídos pelo narrador e as interpretações do protagonista.

Em *Disgrace*, as divisões impostas⁵⁴ pelos anos de “apartheid” se diluíram, cristalizando, segundo a visão do narrador, a perda de poder dos brancos e a ascensão dos “bárbaros” ao poder. David fala sobre o fechamento do círculo da história representado pela aproximação dos assentamentos nativos à cidade, com os animais cruzando as rodovias. Após

⁵⁴ Segundo o antropólogo Marcos Toffoli, “A divisão populacional era evidente. ‘Nação’ era sinônimo de ‘civilização européia’, de estágios culturais superiores; ‘tribo’ representava o que seria a maneira tradicional de vida das populações africanas, consideradas ‘bárbaras’. O acesso aos direitos europeus era uma exclusividade dos indivíduos considerados civilizados, o que significa dizer que apenas os brancos eram considerados sul-africanos. Aos ‘incivilizados’, não-brancos, caberia a subordinação ao sistema legal branco, sem existir nenhum reconhecimento das instituições ‘nativas’, além da negação de qualquer direito característico do universo civilizado – ou seja, os negros, mestiços e indianos não eram sul-africanos e, por conta disso, não poderiam ter acesso aos direitos políticos, sociais e civis oferecidos pelo Estado” (TOFFOLI, 2005).

a leitura de *Waiting for the Barbarians*, o leitor tem a impressão de que, finalmente, os nativos estão se aproximando da vila dos brancos, tomando de volta o que lhes foi tirado.

He has been away less than three months. Yet in that time the shanty settlements have crossed the highway and spread east of the airport. The stream of cars has to slow down while a child with a stick herds a stray of cow off the road. Inexorably, he thinks, the country is coming to the city. Soon there will be cattle again on Rodenbosch Common; soon history will have come full circle. (COETZEE, 1999, p. 175)

Esta é, no entanto, uma das únicas passagens em que os nativos são tratados no plural colonial (“they”) mencionado anteriormente. Em *Disgrace*, opondo-se à identificação coletiva evidenciada em *Waiting for the Barbarians* (quase sempre em terceira pessoa plural), os negros e mestiços adquirem identidade. Eles têm nome, família, profissão, endereço. Na nova África do Sul retratada no romance, a pluralidade racial já não permite que se fale apenas sobre negros e brancos. A narrativa já apresenta ao leitor outras etnias e misturas raciais, embora o africano negro seja, reconhecidamente, o detentor do poder. Todos os não-brancos são representados como indivíduos assimilados, que atualmente convivem no mesmo espaço físico e compõem a mesma nação – agora livre para todos.

Esse espaço, onde as raças não mais estão separadas por barreiras físicas e políticas, é um local de transição. Os habitantes se reposicionam política, financeira e socialmente, e as diferenças culturais convivem conflituosamente. As bordas desse espaço, que antes estavam firmemente marcadas pelas leis do “apartheid”, dissolveram-se – pelo menos legalmente – e o governo traça políticas para que as outras fronteiras – a econômica, a cultural, territorial – sejam também derrubadas. Nesse contexto, o homem branco, antigo detentor do poder, está perdido, buscando encontrar seu lugar nesse mundo novo. Os antigos valores impostos pelo colonialismo estão sendo substituídos por outros, mais africanos, tornando os brancos cada vez mais estrangeiros naquelas terras.

No “retrato” criado por Coetzee desse movimento social, percebemos algumas alterações na composição das personagens negras e não-brancas que, comparadas às construções de *Waiting for the Barbarians*, denunciam a alteração no olhar que o autor dirige

a seu país. A começar por Soraya, uma mulher com “honey-brown body, unmarked by the sun; [...] tall and slim, with long black hair and dark, liquid eyes” (p. 1), com quem David mantém encontros semanais, cuja profissão torna-se estranha se comparada às opiniões moralistas que emite. As incoerências presentes em Soraya não interessam a David, para quem ela é tão somente um objeto para consumo.

In her general opinions she is surprisingly moralistic. She is offended by tourists who bare their breasts [...] on public beaches; she thinks vagabonds should be rounded up and put to work sweeping the streets. How she reconciles her opinions with her line of business he does not ask. (p. 1)

Melanie, a estudante negra de vinte anos de idade com quem David se envolve, é assim descrita: “Her name is Melanie Isaacs [...]. She is dawdling [...]. Not the best student but not the worst either: clever enough, but unengaged. [...] She smiles back, bobbing her head, her smile sly rather than shy” (p. 11). Ao utilizar o verbo “dawdle” (vadiar, vagabundear) e depois “sly”, adjetivo utilizado para descrever o olhar de Melanie, que pode ser traduzido como astucioso, matreiro ou dissimulado, Coetzee leva o leitor a prejudicar o caráter da personagem como o de alguém que não é digno de confiança.

Após manter com Melanie uma relação que é descrita como “Not rape, not quite that” (p. 25), David sente-se explorado porque ela deixou uma xícara de chá suja na pia de sua cozinha e porque não consegue ter a certeza de que poderá continuar a manter relações sexuais com sua aluna. “She promises, but a promise that is not enforceable. He is vexed, irritated. She is behaving badly, getting away with too much; she is learning to exploit him and will probably exploit him further” (p. 28). Aos poucos David leva o leitor a ver em Melanie uma mulher tirando proveito de uma situação onde ele, David, torna-se a vítima.

É importante, para a compreensão do romance, identificarmos o tipo de narrador criado por Coetzee, pois a voz de David e a do narrador – que é, a princípio, onisciente de terceira pessoa – se confundem a tal ponto que, em várias passagens, não é possível, como vemos a seguir, identificar quem narra. Entremeadas às frases em terceira pessoa, surgem comentários sem sujeito, que tanto podem ser do protagonista como do narrador.

A mistake, a huge mistake. At this moment, he has no doubt [...] Enough! He is sick of the sound of his own voice. (p. 23)
Does she know what she is up to, at this moment? (p. 27)
 (grifos nossos)

Dessa forma, David e o narrador se fundem e não é possível afirmar se o narrador é do tipo intruso, que interage com o leitor, opinando sobre o comportamento de David, ou se estamos diante de um discurso indireto livre, posto – sem aviso – em meio à fala do narrador. Como vimos neste trecho, em vários momentos as frases não possuem autoria explícita, pois falta algo como “pensou David”, “intuiu David” ou qualquer outro marcador que nos mostre a quem pertence à fala ou o pensamento. A narrativa cria, novamente, uma ponte ambígua, que pode ser entre leitor e autor, narrador e leitor ou, ainda, protagonista e leitor. O caráter de Melanie é assim construído. Durante a última conversa que David mantém com ela, quando a informa de que deverá fazer a prova perdida, o narrador (ou David) interpreta o olhar de Melanie:

You have cut me from everyone; *she seems to want to say*. You have made me bear your secret. I’m no longer just a student. How can you speak to me like this? [...] She raises her chin, meets his eyes defiantly. Either she has not understood or she is refusing the opening.
 (p. 34, grifo nosso)

Logo após essa cena, Melanie denuncia David por tê-la molestado sexualmente. A construção toda é ambígua, e em nenhum momento temos certeza dos motivos dela. O leitor tem a impressão de que se David a tivesse liberado da prova ela não o teria acusado. Tal reação a tornaria uma pessoa tão inescrupulosa quanto o professor que a assediou. Uma leitura cuidadosa, no entanto, mostrará que o narrador “rouba” a voz de Melanie. É sempre sob a ótica do narrador e de suas impressões que o leitor construirá a imagem da personagem. Em oposição à menina que se aproveita da situação, e que não obtendo os favores desejados destrói a vida de seu apaixonado professor denunciando-o por assédio sexual, David é retratado como alguém preso por uma paixão incontrolável, um prisioneiro do amor.

As ações de Melanie – uma vez que não temos acesso a seus pensamentos – formam um dos horizontes interpretativos, que, somado à percepção de David (mostrada pelo narrador), poderia levar o leitor a interpretações ambíguas sobre o caráter da moça. No entanto, se pautarmos nossa análise somente pelas atitudes dela – desconsiderando a opinião do protagonista – perceberemos que Melanie foi sempre coerente em suas atitudes, mostrando a David que não desejava a relação; e que ele não poderia usufruir de seu corpo e sair ileso. Esta questão será melhor explorada no capítulo II, quando o interessante para nós será a maneira como David leva o leitor a prejudicar o caráter de Melanie.

Passando para outro personagem, a construção de Petrus, ex-funcionário de Lucy, filha de David, é importante na trama por personificar a complexa posição do novo nativo na igualmente renovada sociedade sul-africana. “Petrus” remete a “pedra” e simboliza, em algumas culturas da África negra, o princípio das coisas e a alma dos ancestrais⁵⁵. O nome liga-o às tradições africanas e o coloca como representante de seus antepassados, os nativos espancados e desterrados retratados em *Waiting for the Barbarians*. Apresentado ao leitor como ajudante de Lucy, está ausente no dia em que David e Lucy são atacados. David vai lançando suas dúvidas ao leitor. Sobre Petrus e sua esposa, comenta: “A handsome woman and a lucky man. But where have they been?” (p. 114). Ele questiona Lucy: “Why didn’t he tell you he was going way? Doesn’t it strike you as fishy that he should disappear at precisely this time?”. “Fishy” pode ser traduzido como duvidoso, suspeito. Assim como na relação com Melanie, David começa a ver nas atitudes de Petrus as crenças escondidas em si.

“As yet Petrus has offered no explanation for his absence. Petrus has the right to come and go as he wishes; he has exercised that right; he is entitled to his silence. But questions remain. Does Petrus know who the strangers were? [...] Did Petrus know in advance what they were planning?”(p. 116)

Há numerosas sugestões de que Petrus esteve implicado no ou tenha sido conivente com o estupro sofrido por Lucy. As suspeitas são reforçadas ao descobrirem que um dos

⁵⁵ “Pedra: pedra-princípio é representada por pedras erguidas que, às vezes, encarnam a alma dos ancestrais, especialmente na África negra [...]”(PEDRA. In Dicionário de Símbolos. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. 698.)

estupradores pertencia ao clã de Petrus e, posteriormente, pela proposta de uma aliança – através do casamento – em que Lucy receberia proteção em troca de ceder suas terras a ele, oferecendo-as como seu dote, invertendo a lógica da prática do grupo ao qual pertence Petrus, cujo costume era o homem pagar pela mulher⁵⁶ com quem deseja casar-se.

O leitor não tem acesso aos pensamentos de Petrus, tampouco – como no caso de Melanie – sabe suas verdadeiras motivações. Bev Shaw e Lucy não vêem em Petrus alguém a ser temido. Lucy o apresenta a David como “my new assitant. In fact, [...] co-proprietor. Quite a fellow”, alguém que “has his head screwed on right”. À afirmação de Lucy, que parece evitar propositalmente expressões em onde as relações de poder estejam marcadas, soma-se a de Bev Shaw, afirmando a David que ele “underestimates Petrus. Petrus slaved to get the market garden going for Lucy. Without Petrus Lucy wouldn’t be where she is now. I am not saying that she owes him everything, but she owes him a lot. [...] Petrus is a good old chap. You can depend on him” (p. 140). A fala de Bev levanta, entre outras coisas, a questão de quem – de fato – trabalha a terra na África do Sul, a quem pertencem as riquezas amealhadas pelos brancos por meio da força de trabalho negra, assunto recorrente na literatura produzida por Coetzee e tratado na introdução deste trabalho.

Embora David não seja a única fonte de informação oferecida sobre a personagem, o não-esclarecimento sobre a ausência de Petrus e a posterior proposta de casamento conduzem o leitor à aceitação da visão de David, que se sobrepõe às demais. Para ele, “Petrus has a vision of the future in which people like Lucy have no place” (p. 118). Mesmo reconhecendo em Petrus os traços do homem que trabalha sem cessar, a imagem reducionista com que o define faz Petrus parecer um camponês desonesto e espertalhão: “A peasant, a paysan, a man of the country. A plotter and a schemer and no doubt a liar too [...]. Honest toil and honest cunning” (p. 117).

Os adjetivos usados, “ploter”, “schemer”, “liar” e “cunning”, depõem contra o caráter de Petrus. Mais uma vez, o leitor aceita o julgamento de David e passa a olhar Petrus com outros olhos, muito mais desconfiados. A ambigüidade da posição de Petrus, que jamais justifica sua ausência, reforça a idéia de que ele agiu desonestamente. Passa despercebido ao

⁵⁶ As questões envolvendo Lucy serão tratadas mais profundamente no capítulo II.

leitor – e a David – que, após uma vida inteira obedecendo seus mestres brancos, nessa nova era Petrus não se sentia obrigado a, e na verdade talvez sentisse enorme prazer em, não precisar seu paradeiro para um homem branco. Assim, a um fato que para um ocidental é quase impossível compreender pode ser dada outra leitura. Petrus sabe, de fato, que vive numa nova era e, segundo David, tira vantagens disso. O silêncio e a firmeza com que se coloca para David, especialmente durante sua festa e depois de descoberta sua relação com um dos estupradores, retratam um Petrus que sabe que vive essa nova situação, em que a impunidade grassa, e, na visão de David, aproveita-se desse fato.

As impressões de David em relação à Petrus parecem fruto das “verdades” propagadas pelos colonizadores, cujo discurso torna-se bastante explícito na cena mais contundente de todo o romance, durante o ataque a David e Lucy perpetrado pelos dois homens e o menino negros. Nesse momento, ele deixa escapar todos os estereótipos tão cuidadosamente produzidos pelos brancos, construtos que não perderam sua força nos tempos modernos e séculos após a colonização continuam entranhados na mente e na fala dos sul-africanos brancos, até mesmo homens cultos e aparentemente liberais, como David: “He is helpless, [...] while the savages jaw away in their own lingo preparatory to plunging him into their boiling cauldron” (p. 95). “Savages” e “boiling cauldron” remetem às tribos antropófagas cujas lendas aterrorizavam os viajantes que se aventuravam pela África no início da colonização.

A posição de silêncio e proteção ao menino Pollux assumida por Petrus é também ambígua e geradora de tensão. Petrus primeiro questiona a veracidade do reconhecimento, depois sai em defesa do rapaz, portador de algum problema mental e membro de seu clã. Ocultar e proteger um estuprador é um ato grave que depõe contra a imagem dos nativos sul-africanos da era pós-“apartheid” – especialmente frente à cultura ocidental. Em nossa leitura, no entanto, existe a possibilidade de Coetzee desejar mais uma vez representar a falta de entendimento do branco em relação à cultura negra. David não entende o senso de justiça do africano que, como descreveu Kwame Antony Appiah em *Na Casa de Meu Pai* (1992), sempre pergunta “não ‘quem sou eu’, mas ‘quem somos nós’. Meu problema não é apenas meu, mas ‘nosso’”. Dessa maneira, a atitude de Petrus, tão incompreensível para nós leitores

ocidentais, que nos apressamos a julgá-la como vilania, pode ser tão somente o resultado desse sentimento de coletividade existente nas nações africanas, cujo resultado levaria Petrus a assumir o erro do garoto como seu, enquanto consegue aquilo que deseja. O africano, enquanto indivíduo, não existe. Ele constrói sua identidade a partir das relações que mantém com a sua comunidade e as circunvizinhas, suas associações e seu clã. Ele “é” somente na sua relação com a coletividade. Esse ser que só se enxerga no plural é totalmente incompreensível para o homem ocidental. “He is my family, my people” (p. 201) diz Petrus a David, reforçando nossa leitura.

No entanto, não é somente na personagem Petrus que a retratação dos nativos os exhibe ambíguos, falsos ou violentos. Muito mais do que a descrição em si, os atos dos atacantes, como atear fogo em David, estuprar Lucy e assassinar os cães indefesos nos canis a sangue frio, constroem uma imagem de violência que em nada se remete aos nativos descritos em *Waiting for the Barbarians*. Em *Disgrace*, o homem branco passou a vítima, intruso em um mundo de negros que desejam tomar o lugar dos brancos. Petrus quer a fazenda de Lucy, a perua de ir ao mercado, uma casa, e não mais o estábulo. Quer tornar-se o protetor de Lucy no lugar de David, e propõe-lhe casamento: “[...] I tell you, then you tell Lucy. Then it is over, all this badness”. Petrus assume a função de protetor de Lucy, tirando de David a função paterna. Petrus hostiliza David, Lucy também o hostiliza e ele é obrigado a deixar a fazenda e deixá-la sob a proteção de Petrus, que agora tem tudo o que lhe pertencia, incluindo sua filha. A representação dos atos violentos e do deslocamento de David parece ter deixado de ser uma estética que denuncia para tornar-se um fim em si mesmo, um elemento disseminador de uma ideologia ainda reforçada pela oposição civilizados *versus* bárbaros, tão claramente explicitada no romance, especialmente no ataque contra David e Lucy.

Finalmente, temos o nome escolhido por Coetzee para um dos estupradores, o menino Pollux, remetendo a poluição, ou poluidor. Antes mesmo de o leitor ser informado do nome do menino, o narrador fala de Lucy como um corpo maculado. A começar pelos policiais que vão à casa fazer a ocorrência e evitam olhá-la: “They are of her generation, but edgy of her nevertheless, as if she were a creature polluted and her pollution could leap across to them, soil them” (p. 108). Posteriormente, Lucy recusa-se a ir ao mercado. O narrador mais

uma vez informa que “She would rather hide her face, and he knows why. Because of the disgrace. Because of the shame [...] Not her story to be spread but theirs: they are its owners. How they put her in her place, how they showed her what a woman was for⁵⁷” (p. 115). Ao selecionar o nome Pollux para denominar o rapaz negro que poderia ser o pai do filho de Lucy, Coetzee remete diretamente à filosofia do “apartheid”⁵⁸, que pregava a pureza racial branca e condenava a miscigenação.

A questão da pureza racial já era debatida e defendida muito antes da instituição do “apartheid”, tendo em Geoffrey Cronje (1907-1992), sociólogo e professor da Universidade de Pretoria, seu expoente mais visível e conhecido. No ensaio “Apartheid Thinking” (COETZEE, 1996), Coetzee analisa textos escritos por Geoffrey Cronje, cuja ideologia servia, segundo ele, para “distract attention from their continuing material complicity in the exploitation of black labor” (p. 163). Segundo Coetzee, o “apartheid” foi “a dream of purity, but an impure dream” (p. 165), cuja base teve como princípio o fato de que

confining herself to men of pure afrikaner blood, the Afrikaner woman keeps the blood-strain pure; or, to put in another way, that what keeps the blood-strain pure is women confining themselves to men of pure blood.

Coetzee interroga essa afirmação de Cronje: “The question poses itself: why is the blood-strain not equally kept pure by men confining themselves to women of pure blood?” (p. 168). A questão levantada por Coetzee coloca em evidência a crença na importância do corpo da mulher branca na preservação da pureza racial, e o porquê do nome Pollux remeter ao poluidor, o elemento que traria impureza ao sangue branco⁵⁹. Torna-se inaceitável, nesse

⁵⁷ É interessante perceber a referência a “mulheres” e não “mulheres brancas” ou “mulheres negras”. A posição demonstra que o quanto a questão do estupro na África do Sul afeta todas as etnias.

⁵⁸ As vozes a favor do “apartheid” foram muitas e a ideologia que aparentemente sustentava o alicerce em que esses pensadores e arquitetos da segregação racial estruturaram suas idéias era clara: negros e brancos tinham origens diferentes, vinham de culturas diferentes e, portanto, não deveriam se misturar. Idéias como a da poligênese se difundiram por alguns segmentos, outros buscavam apoio no Velho Testamento, baseados na história dos filhos de Noé, na maldição e no banimento de Sem. A base para todas as filosofias era, no entanto, a mesma: brancos e negros não possuíam a mesma gênese. Por trás desse pensamento, motivações de ordem econômica se entremeavam a puro preconceito racial, camufladas pelo respeito às “diferenças culturais”.

⁵⁹ É interessante perceber que Cronje, em momento algum, trata do desejo do homem negro pela mulher branca, mas somente do desejo do homem branco pela mulher negra. É como se, para ele, o desejo entre homem negro e mulher branca não existisse. Coetzee, Igualmente, dá destaque ao fato: “Cronje implicitly does not cast the Afrikaner father in an equal role as protector of the blood-purity of the people”. Cronje

contexto, o fato de um rapaz negro deixar sua semente impura no corpo de uma mulher branca, cujo útero deveria se guardar para o sêmen de homens brancos. David reforça a idéia do sangue impuro dos negros ao afirmar que os homens não estavam estuprando, mas acasalando em busca de aperfeiçoamento.

The gang of three. Three fathers in one. Rapists rather than robbers [...]. Lucy was wrong. They were not raping, they were mating. It was not the pleasure principle that ran the show but the testicles, sacs bulging with seed aching to perfect itself. [...] he is calling a child when it is no more than a worm in his daughter's womb. (p. 199)

Além da questão do desejo de aperfeiçoar o sêmen negro por meio da posse da mulher branca, o protagonista oferece a história como fator determinante e gerador das ambigüidades e da violência retratada. Desde sua chegada à fazenda de Lucy até o ataque, David entra em contato com tudo o que há de ancestral na África do Sul. É lá, onde a história da colonização começou, que deve se dar o confronto final em que os lugares serão definidos. Para David, Lucy “wants to make up for the wrongs of the past [...]” (p. 133), enquanto Lucy vê seus atacantes como “debt collectors, tax collectors” (p. 158), a quem devem pagar para viver ali. Para David, o ato de violência cometido contra eles é “history speaking through them. [...] A history of wrong [...] It came down from the ancestors” (p. 156). Em *Disgrace*, a previsão do Magistrado de *Waiting for the Barbarians* se concretiza: o Império caiu por culpa do próprio Império e todos pagam o preço.

It is the fault of Empire! Empire has created the time of history. Empire has located its existence not in the smooth recurrent spinning time of the cycle of the seasons but in the jagged time of rise and fall, of beginning and end, of catastrophe. Empire dooms itself to live in history and plot against history. One thought alone preoccupies the submerged mind of Empire: how not to end, how not to die, how to prolong its era. By day it pursues its enemies. [...] By night it feeds on images of disaster: the sack of cities, the rape of populations, pyramids of bones, acres of desolation. (p. 131)

admoestava os africânderes que mantinham relações sexuais com mulheres negras, tratando-os como indecentes e traidores da raça branca. Na análise de Coetzee, o “apartheid” surgiu a partir de várias necessidades daquela sociedade e tinha por meta, além de suprir interesses econômicos, evitar o desejo: “Apartheid (and the policies loosely known as segregation that preceded it) certainly had their origins not only in desire and the denial of desire but also in fear and greed” (p. 178).

Para aqueles familiarizados com a obra do autor, alguns aspectos de *Disgrace* foram uma surpresa de difícil digestão. O fato de David Lurie justificar toda a violência como um produto da história, resultado de uma longa sequência de erros cometidos por seus ancestrais, não alivia a impressão do leitor de que os negros sul-africanos são os bárbaros que finalmente tomaram suas terras de volta. Ele desculpa a violência retratada ao colocá-la na esteira da história, cujo produto final mostra a transformação de todos – negros e brancos – em bárbaros.

A mensagem que Coetzee envia aos seus conterrâneos brancos – de que todos estariam, finalmente, pagando pelos muitos crimes que cometeram – não diminui a incômoda situação dos povos nativos como seres vingativos e violentos, que uma vez livres do medo da punição e da tutela do Estado branco, extravasariam seus piores instintos.

Em *Disgrace*, já não existem os nativos ingênuos e facilmente enganáveis que nos são apresentados em *Waiting for the Barbarians*. Os negros retratados em *Waiting for the Barbarians* são essencialmente diferentes dos negros e mestiços apresentados por Coetzee em *Disgrace*, pois se no primeiro se evidenciam as diferenças culturais como elemento de estranhamento, no último a crítica recai sobre a moral e o caráter dos negros. Todos os negros e não-brancos representados em *Disgrace* são moralmente duvidosos, ambíguos, violentos ou, no caso dos estupradores, todos os adjetivos somados.

Coetzee, ao fim e ao cabo, parece confirmar que o ato de escrever sobre violência torna-se uma armadilha para o escritor, pois aparentemente nem mesmo o autor consciente de seus perigos é capaz de representar o mal sem, de alguma forma, demonizá-lo. Quanto a este aspecto, não há diferença entre representar a violência e a arbitrariedade contidas nos atos dos torturadores das prisões sul-africanas em qualquer época desde a colonização, ou as tensões – ou embates – raciais ocorridas em seu país após o fim do “apartheid”. Dessa forma, a representação da realidade sul-africana como Coetzee a vê, bem como o retrato criado sobre os nativos, fica firmemente impresso na mente do leitor, interferindo negativamente na imagem da nação e no conceito que este elabora sobre aqueles que hoje estão no poder.

Os dezenove anos que separam a publicação de *Waiting for the Barbarians* da de *Disgrace* parecem ter operado algumas mudanças no modo como o autor compreende seu país e os grupos étnicos que o compõem. A imagem pessimista e violenta que constrói não só da

África do Sul, mas também das lutas raciais que lá ainda existem por debaixo da camada de verniz pacifista do discurso oficial, pode ser constatada nos jornais e noticiários locais, que parecem confirmar a idéia do autor de que não há mais inocentes, sejam eles brancos ou negros. É possível deduzirmos, na comparação entre os dois romances, que todos são culpados, mas também todos são vítimas – os nativos, da opressão colonial; e os brancos, da história que eles próprios construíram. Em *Disgrace*, Coetzee, voluntariamente ou não, reproduz e confirma o discurso imperialista, cuja propaganda sempre representou os negros como bárbaros e selvagens, cuja sociedade, sem a tutela do Estado branco, transformaria-se em caos.

Na construção de ambos os romances, no entanto, surgem outros elementos complicadores, cujos resultados permitem outras leituras, nem sempre confirmadoras do pessimismo inicialmente percebido, que demonstram a complexidade tanto da sociedade sul-africana quanto da escrita de Coetzee, cujas camadas interpretativas se entrelaçam e se sobrepõem, enriquecendo e ampliando os significados construídos. No próximo capítulo, lançaremos um olhar detalhado sobre as principais personagens femininas de *Waiting for the Barbarians* e *Disgrace*, cujas ações tornarão mais evidentes, entre outras coisas, os desentendimentos e as renegociações trazidas pelas diferenças culturais.

CAPÍTULO II – A VIOLÊNCIA E A MULHER

Silenciamento e Agência

Elementos importantes da análise literária, em especial de literaturas pós-coloniais – tão importantes quanto aquilo que é dito, como e de onde é dito – são o silenciamento, a omissão de fatos e as personagens que sofrem “apagamento” de sua individualidade ou de sua agência na história. O silenciamento e/ou negação de uma personagem torna-se, em alguns casos, mais eloqüente do que o narrado, pois a construção discursiva é sempre articulada dentro do momento histórico e do contexto social do autor, um sujeito cerceado por discursos e ideologias inerentes ao seu tempo e local, que restringem os sentidos e os significados possíveis do que pretende dizer, silenciando algumas vozes. Dessa forma, as construções que calam esse “outro” que é diferente de “mim” podem tanto refletir o posicionamento e a crença construída por uma sociedade, quanto o desejo de subverter as normas impostas, gerando novos significados em seu leitor. Por ser a África do Sul um país cujos deslocamentos humanos, espaciais, geográficos, culturais e lingüísticos afetaram profundamente seus autores, dar ou negar voz e ação a uma personagem desse meio torna-se especialmente importante.

Em *Waiting for the Barbarians* e *Disgrace*, as personagens femininas negras⁶⁰ têm como característica comum a quase ausência de suas vozes nas narrativas, opondo-se, paradoxalmente, às suas ações. Enquanto Lucy, a personagem branca feminina mais significativa de *Disgrace*, defende suas opiniões nos deixando saber a motivação e a lógica de suas ações, as personagens negras sofrem o apagamento causado pela incompreensão do homem branco.

A expressão da vontade das mulheres negras surge quando questionadas (como ocorre com a nativa) ou através das resoluções oferecidas aos conflitos vivenciados. Acreditamos existir um paradoxo, uma tensão narrativa, pois embora Coetzee não lhes dê voz,

⁶⁰ Visando uma leitura mais fluida, em todas as situações em que nos utilizarmos do termo “mulher negra” estaremos nos referindo a todas as mulheres negras e não-brancas representadas nos romances, independentemente da etnicidade a que pertençam.

mostra ao leitor que essas mulheres não perderam a agência, tampouco a capacidade de resistência. Pouco se sabe sobre os pensamentos ou sentimentos da nativa em *Waiting for the Barbarians*, ou quais são os desejos e motivações de Soraya ou Melanie, em *Disgrace*. No entanto, Coetzee fornece subsídios para que seu leitor as compreenda, embora tudo o que chega ao leitor passe pelo olhar dos homens brancos, incapazes de compreender os significados escondidos por trás do que é dito ou feito pelas personagens. Cria-se, dessa forma, um diálogo paralelo entre autor implícito e leitor, ou entre narrador e leitor, em que ambos sabem e percebem mais do que os protagonistas.

O crítico não pode, portanto, basear a análise das personagens apenas no olhar do protagonista, mas deve, sobretudo, partir dos resultados e dos significados de suas atitudes. Embora sejam poucas, as ações das mulheres negras são bastante significativas e denunciam, no primeiro romance, a resistência à violência histórica inerente à tomada territorial do período colonial, e no segundo romance, *Disgrace*, as mudanças sociais em curso no país.

A nativa de *Waiting for the Barbarians*, pela clara relação traçada por Coetzee entre o seu corpo marcado pela tortura praticada por Joll e as tiras de madeira encontradas pelo Magistrado, é vista pela maioria dos críticos estudados⁶¹ como um enigma a ser decifrado pelo protagonista. O Magistrado reconhece o fascínio exercido sobre ele pelas marcas e deformações deixadas no corpo dela, cujos significados deseja compreender: “it has been growing more and more clear to me that until the mark of this girl’s body are deciphered and understood I cannot let go of her” (p. 31). O paralelo entre as marcas produzidas em seu corpo e a construção do discurso histórico imposto pelo Império está inegavelmente evidenciado em todo o romance, em que as questões da escritura da história e seus apagamentos compõem um dos temas centrais. Enquanto discurso, o corpo da nativa torna-se uma obsessão, um objeto de estudo, um enigma a ser desvendado pelo protagonista.

As verdades – ou enigmas – inscritas no corpo da moça e a incapacidade do Magistrado em penetrar seus significados estão metaforicamente representados pela ausência de sexo entre ambos. O Magistrado não consegue – e a princípio não quer – consumir o ato sexual. Ele apenas a observa enquanto se despe e a acaricia. “Her face”,

⁶¹ Graham Huggan, Sue Kossoew, Rosemary Jane Jolly, Michael Valdez Moses, Dominic Head.

diz ele, “has the look of something that knows itself watched”. No uso do “something” em lugar de “someone” ou “somebody” está marcada a coisificação da mulher. A impossibilidade de penetrar fisicamente o corpo da nativa está relacionada, em nossa leitura, com a impermeabilidade do discurso do Império inscrito no corpo dela, opondo-se à lógica, à razão e à verdade do “outro”, gerando a incapacidade de compreensão das opiniões, sentimentos e idéias daquele que é diferente. As premissas do discurso do Império se apresentam sempre baseadas numa lógica falsa, e suas verdadeiras intenções jamais são reveladas. A impermeabilidade do discurso do Império impresso no corpo da nativa não permitirá que a verdade seja revelada.

A estranha relação entre o Magistrado e a moça e a percepção de que ambos são fruto de “mundos inteiramente diversos, totalmente heterogêneos e irreduzíveis um no outro” (MEMMI, 1957, p. 6) têm papel fundamental na primeira parte de *Waiting for the Barbarians*. Por meio deste contato, o Magistrado toma consciência de seu papel no sistema imperial em que Joll representa o braço mais terrível, e ele, a continuidade da posse do território em tempos de “paz” e a omissão e a alienação nos tempos de guerra. O Magistrado reconhece, tardiamente, que “I was the lie that Empire tells itself when times are easy, he [Joll] the truth that Empire tells when harsh winds blow” (p. 133).

Tanto Joll como o Magistrado usam o corpo da nativa para descobrir – cada qual – a sua verdade. Como é aceito pela crítica e bem colocado por Rosemary Jolly,

Both Joll and the Magistrate, by making her body into a sign that will develop into the figure of truth, turn the girl into an other whose person, outside of that figuring, is irrelevant to them. Both Joll and the Magistrate violate the girl by treating her body as a means to a truth that lies beyond it. (JOLLY, 1996, p. 128)

Um dos aspectos deixados de lado na fortuna crítica analisada é o quanto esse ato de tomar posse do corpo como objeto, enquanto o sujeito torna-se irrelevante, é parte do contexto colonial. O corpo da nativa, assim como o território africano, foi transformado no espaço de escritura da história do Império, em que este construiu uma identidade para o colonizado, os “bárbaros”, cuja individualidade – ou humanidade – era irrelevante para os opressores. Os

espaços culturais, psíquicos, religiosos e afetivos da nativa (e de seu povo) foram para sempre marcados pela força e pela violência do que o Magistrado chamou de “o Império da dor”.

O desejo de viver e de ser vista como ser humano, como um ser inteiro, levou a nativa a tentar atrair sexualmente o Magistrado, na tentativa de fazê-lo enxergar além de seu corpo. No entanto, para ele a nativa estava de tal forma coisificada que, embora se apiedasse das humilhações infligidas a ela, não conseguia ver-lhe a humanidade, o que impossibilitava o desejo sexual. “Another time”, diz ele, ao ser tocado por ela intimamente. “As far as I know this is a lie [...]”, complementa. Ele sabe da impossibilidade de tomar posse de seu corpo enquanto não reconhecer as “verdades” que busca nas marcas de seu corpo. No desenrolar do contato entre Magistrado e nativa, no entanto, o corpo-objeto se humaniza, tornando-se um catalisador, abrindo a percepção do Magistrado para o fato de ter sido tão torturador quanto Joll.

A conscientização do Magistrado, tanto de seu papel, como da subjetividade da nativa, mostra-se primeiro pela culpa e depois pelo diálogo.

Though my heart goes out to her, there is nothing I can do. Yet what humiliation for her. She can not even leave the apartment without tottering and fumbling while she dresses. She is much a prisoner now as ever before.
(p. 54)

Nesta passagem, em que reconhece a condição de prisioneira da nativa, ele se dá conta do seu significado implícito: para haver um prisioneiro, é necessária a existência de um carcereiro. Percebe a ironia de que o carcereiro para existir também precisa da existência do prisioneiro. Coetzee já havia abordado essa relação ao afirmar que “In a society of masters and slaves, no one is free. The slave is not free because he is not his own master; the master is not free because he cannot do without the slave” (COETZEE, 1992, p. 96).

Após essa tentativa da nativa de estabelecer intimidade, o Magistrado passa a dormir em outro cômodo, hierarquizando a relação entre ambos, reforçando a idéia de que havia um “senhor” impondo sua vontade a sua serva. O Magistrado sequer cogita debater com ela suas inquietações.

When I come home in the evenings she brings me tea and kneels by the tray to serve me. Then she returns to the kitchen. [...] I also pay one or two visits upstairs at the inn, but with guilty feelings that spoil the pleasure. Always, when I return, the girl is asleep, and I must tiptoe like an erring husband. (p. 54)

A culpa é o elemento antecipatório da ruptura entre o Magistrado e o sistema que ajudava a manter. A percepção de não ser tão diferente de seus iguais, aos quais considera desumanos e bárbaros, vai crescendo ao ponto de ele desejar ser e agir diferente, e quebrar os laços que o ligavam ao Império. A culpa faz com que o Magistrado, desde o primeiro contato com a nativa, diariamente a submeta a um ritual de lavagem dos pés, seguido da unção com óleos, remetendo diretamente aos rituais de purificação e expiação cristãos, talvez em busca de redenção para seus atos e omissões.

A resistência passiva da nativa está refletida na linguagem usada para descrever como os torturadores a feriram. Não há expressões de emoção, ódio ou mágoa. Ela relata a cena sem retoques e sem nuances, apagando qualquer elemento de dor, exaustão ou medo. A ausência de paixão com que a narrativa é construída poderia sugerir um espírito domado, subjugado, quando, na verdade, – em nossa leitura – reflete um distanciamento que visava recusar a instauração da autoridade e do poder do outro sobre si enquanto se preservava.

“[...] I will now tell you. It was a fork, a kind of a fork with only two teeth. There were little knobs on the teeth to make them blunt. They put it in the coals till it was hot, then they touched you with it, to burn you. I saw the marks where they had burned people.”

“They did not burn me. They said they would burn my eyes out, but they did not. The man brought it very close to my face and made me look at it. They held my eyelids open. But I had nothing to tell them. That was all.”

“That was when the damage came. After that I could not see properly any more. There was a blur in the middle of everything I looked at; I could see only around the edges. It is difficult to explain.” (p. 40)

Apesar de ter sido marcada à ferro, com um instrumento em forma de garfo que remete àquele utilizado para marcar animais, deixando-a parcialmente cega, a ausência de emoção e a objetividade imperam na descrição feita pela nativa dos atos de tortura praticados por Joll. Além do recurso lingüístico do uso de uma linguagem seca refletindo a violência

igualmente seca⁶², há o elemento surpresa, comum a outros romances do autor em que a violência é representada. A fala inesperada da nativa – desprovida de julgamento moral ou ético – surpreende o leitor, e o Magistrado pensa: “is this the question I asked? I want to protest but instead listen on, chilled” (p. 40).

O trecho, narrado em poucas palavras e de forma condensada, encapsula o tempo da narrativa de tal maneira que a ação parece ter acontecido em minutos, e não ao longo de noites de tortura, intensificando seus significados. A ausência de emoção e de adjetivação alcança dois efeitos: o primeiro é deixar o leitor atuar como juiz de Joll e o segundo é demonstrar como a resistência da nativa passa despercebida ao Magistrado, que lê suas atitudes a partir de seu *locus*, tornando-se incapaz de compreender os significados de suas reações.

A fala da nativa aponta para dois outros fatores. O primeiro é o estabelecimento de um diálogo entre eles, que só pode ser possível entre dois sujeitos. O segundo é o Magistrado ter sido surpreendido. Foi ela, e não ele, quem decidiu o momento de falar. Isso mostra ao leitor atento que a relação entre ambos já começa a modificar-se. Ela impõe quando e como falar, e ele a ouve – tornando-a mais do que uma das tiras hieroglíficas escavadas nas ruínas. A transmutação de “coisa” para “indivíduo” vai se delineando ao leitor e transforma aos poucos a relação entre a nativa e o Magistrado.

Em outra passagem, ela conta ao protagonista sobre os homens brancos que a “ajudaram” em troca de seu corpo quando, imediatamente após as sessões de tortura, foi deixada à própria sorte na vila: “[...] there was a man who took care of me. He has gone now. [...] Yes, there were other men. I did not have a choice. That was how it had to be” (p. 52). A nativa entende sua fragilidade física frente ao sistema e aos homens brancos, aceitando o inevitável sem, contudo, deixar-se dominar por eles. Ela escolhe ser submissa porque sabe que não há outra forma de sobreviver. A vontade de vencer o mal que lhe fôra feito demonstra uma força interna insuspeitada pelo Magistrado. Uma vez mais, a incapacidade de ler os códigos da nativa criam a ponte entre autor e leitor – ambos conhecem mais os significados implícitos nas ações de resistência do que o próprio protagonista.

⁶² Não existe qualquer tentativa de justificar o ato violento.

O uso de seu corpo em troca de um par de botas ou um prato de comida é quase um retrato metonímico da relação colonial, em especial na África do Sul, onde as terras e homens foram igualmente abusados e usados em troca de nada. O corpo da nativa, neste contexto, representaria a tomada violenta, a despossessão e a desterritorialização sofrida pelo nativo sul-africano – e a facilidade com que o homem branco toma para si, à força e sem questionamentos, o que não lhe pertence.

Várias foram as formas encontradas pelos nativos para sabotarem o projeto expansionista do Império, entre elas a resistência pacífica frente à violência, enquanto reinscreviam e recriam os códigos do homem branco a partir de suas próprias culturas. A nativa, apesar de limitada pelas deformações deixadas pelas sessões de tortura, resiste silenciosamente a que lhe tomem o espírito. Quando o Magistrado finalmente lhe pergunta “Are you here in bed with me because it is what you want? [...] Come, tell me why you are here”. Ela responde, com a simplicidade de uma verdade sem nuances, “Because there is nowhere else to go” (p. 40). A resposta aponta para a subalternidade de sua posição – enquanto mulher, deformada, cativa e submetida (porém não submissa), e deixa bastante claro para o leitor que tanto o protagonista quanto Joll podem manter domínio sobre seu corpo físico e usá-lo, mas não têm domínio sobre sua alma livre. A nativa demonstra ter consciência de sua situação. Submete-se ao “outro” sabendo que foi ele quem a tornou fisicamente incapaz de qualquer outra forma de ação.

O Magistrado considera uma benesse dar-lhe trabalho na cozinha, ao invés de deixá-la mendigando e se prostituindo nas ruas. É incapaz de alcançar a extensão da falta de opções para alguém na posição em que ela se encontra. Em nossa leitura, o Magistrado deseja mostrar-se diferente, distanciar-se dos demais homens, afastando-se da responsabilidade pela limitação das ações possíveis à nativa, causadas exclusivamente pela ação de Joll e por sua alienação e omissão iniciais. O pensamento do Magistrado faz eco aos discursos coloniais cuja ladainha pregava que os negros estariam mais bem-tratados e organizados sob sua tutela do que como homens livres, negando-se a reconhecer quanto das vidas destes foi destruído para tornar viável a expansão colonial.

A cegueira parcial a impede de enxergar as coisas diretamente, condenando-a a ver somente as margens e a reconstruir seu mundo a partir da periferia. Por outro lado, a mesma cegueira lhe trouxe a possibilidade de ignorar as aparências do mundo que a cercava, tornando-a capaz de enxergar a verdade sobre os homens que tomaram seu corpo e suas terras, e consciente de quão enganadoras e tortuosas podem ser as mentes que a mantêm cativa. Em contrapartida à cegueira involuntária da nativa está a cegueira voluntária de Joll, incapaz de enxergar as diferentes culturas encontradas e de compreender a humanidade do outro. E ainda, opondo-se às duas formas de cegueira, há a do Magistrado, cujas perfeitas visão e consciência não são suficientes, até tornar-se ele mesmo a vítima, para fazê-lo enxergar qual deveria ser o seu papel, permitindo que ele preferisse fingir não ver aquilo que acontecia à sua volta.

Assim, a aparente passividade da nativa parece incomodar o Magistrado, pois este não compreende ser essa a única ação possível no contexto em que ela se encontrava. O silêncio dela leva-o a um momento de revelação, quando finalmente descobre-se no outro opressor, o Coronel Joll:

“What do I have to do to move you?”: these are the words I hear in my head in the subterranean murmur that has begun to take place the conversation. “Does no one move you?”; and with a shift of horror I behold the answer that has been waiting all the time offer itself to me in the image of a face masked by two black glassy insect eyes from which there comes no reciprocal gaze but only my doubled image cast back at me. (p. 43)

O Magistrado percebe sua própria imagem refletida nos óculos escuros de Joll, exibindo a realidade que prefere não ver: que ele e Joll, como um holograma, compõem uma só imagem. Surpreende-se e horroriza-se ao perceber que apesar de não infligir-lhe dor física, foi cúmplice silencioso dos acontecimentos das celas onde o Coronel buscava a “verdade” sobre a suposta invasão dos bárbaros. Não somente sua alienação e omissão fizeram dele alguém conivente com o sistema, mas tornaram-no, para a nativa, um reflexo de Joll, carcereiro e torturador, pois a manutenção do corpo dela como “coisa” desprovida de outro sentido senão aquele conferido pelas cicatrizes representa um *continuum* da tortura sofrida nas mãos dos soldados.

O Magistrado deseja convencer-se de que não é parte da engrenagem “inumana, impiedosa, implacável, que, depois de desfigurar e aviltar o colonizado e corromper o colonizador, desemboca, inevitavelmente, no terrorismo e na tortura” (MEMMI, 1957, p. 5).

I shake my head in a fury of disbelief. No! No! No! I cry to myself. [...] What depravity is it that is creeping upon me? I search for secrets and answers, no matter how bizarre, like an old woman reading tea-leaves. There is nothing to link me with torturers, people who sit waiting like beetles in dark cellars. How can I believe that a bed is anything but a bed, a woman's body anything but a site of joy? I must assert my distance from Coronel Joll! I will not suffer for his crimes. (pp. 43-44)

Coetzee trabalha a imagem de Joll ligando seus olhos de inseto (citação anterior) com o comportamento de um besouro. No entanto, há aí, ainda, um jogo de palavras. “Beetle”, além de nomear besouros e outros insetos similares, também significa “batedor, malho, soquete”, enquanto o verbo “to beetle” significa macetar, moer, triturar. As ações de Joll, portanto, são reforçadas pela comparação de duplo sentido: ele é o inseto que bate e tritura quem lhe cai nas mãos.

O Magistrado percebe que o silêncio e a passividade mantidos pela nativa durante o período de convivência em sua casa tinham a mesma motivação do silêncio e da passividade mantida frente aos torturadores. A nativa sabia que nenhuma de suas verdades os interessava de fato, pois não era a verdade dela que desejavam ouvir, mas aquela que suprisse os interesses de seus propósitos. Nada do que ela dissesse aos homens poderia levá-los à compreensão da enormidade do mal praticado. Para eles, ela era somente um corpo cuja cor e hábitos a definiam e a diferenciavam, tornando-se a identidade mais forte na composição de sua subjetividade. Para a nativa, eles personificavam os corruptores de seu povo e de seu modo de viver. Porém, ao optar pelo silêncio e ao escolher quando falar, a nativa mostra ao leitor o quanto a sua submissão é relativa. A força mostrada por ela não reside na violência, mas no silêncio e na escolha do momento da manifestação. O poder colonial pouco poderia fazer contra a agência de alguém que opta pelo silêncio, que guarda-se em si mesma, negando ao outro o domínio de seu “eu”.

A relação mantida com o corpo e depois com a subjetividade da nativa torna o Magistrado a cada momento mais consciente de seu próprio papel. A descoberta da humanidade da moça, iniciada em sua casa, só se completa durante o trajeto percorrido por ambos, em um território não mais pertencente ao espaço dele (ou considerado como seu), tampouco ao espaço dela (junto aos seus). Essa zona tensa de interação pode ser compreendida como o terceiro espaço teorizado por Hommi Bhabha (1998), no qual as relações e as trocas culturais acontecem e o sujeito vivencia o intercâmbio e a tensão cultural.

Dentro desse espaço intermediário, onde são eles os agentes construtores de significados, o Magistrado amplia suas percepções, afastando-se ainda mais dos estereótipos construídos pelo colonizador. Ele agora percebe a inteireza da mulher que manteve cativa. Na penúltima noite, após ser rejeitada várias vezes, a nativa toma novamente a iniciativa e oferece seu corpo ao Magistrado – não o corpo-objeto, marcado por cicatrizes, mas o ser íntegro agora também percebido por ele.

I sleep a sleep of utter exhaustion. I barely emerge into wakefulness when she lifts the edge of the huge bear-fur and snuggles against me. [...] Then, wide awake, I feel her hand groping under my clothes, her tongue licking my ear. A ripple of sensual joy runs through me. [...] Her hand finds what it is seeking. [...] With a heave I am upon her; she is warm, swollen, ready for me; in a minute five months of senseless hesitancy are wiped out and I am floating back into easy sensual oblivion. (p. 62)

A relação sexual finalmente acontece. A manifestação do desejo da mulher colonizada é, segundo Frantz Fanon (1986), a expressão da vontade de ser levada em conta; de não ser “coisificada”. Na medida em que a nativa deseja, é porque persegue algo mais do que simplesmente existir e luta pela criação de um mundo onde ela seja considerada gente. Dessa maneira, o ato sexual completo significa o reconhecimento de que ela agora faz parte, está dentro do mundo como indivíduo. Não há mais mistérios a ser desvendados e a humanidade dela se completa para o Magistrado, que agora também a recebe como mulher.

Na noite seguinte, porém, a nativa permite ao Magistrado usar seu corpo, mas adormece no meio do ato sexual.

In the snowbound warmth of the tent I make love to her again. She is passive, accommodating herself to me. When we begin I am sure that the time is right; I embrace her in the most intense pleasure and pride of life; but halfway through I seem to lose touch with her, and the act peters out vacantly. My intuition is clearly fallible. Still, my heart continues its affectionate glow towards this girl who so briskly falls asleep in the crook of my arm. There will be another time, and if not, I do not think I mind. (pp. 64-65)

Quando a nativa adormece durante o ato sexual, buscado insistentemente por ela anteriormente, deixa claro que ele pode usar seu corpo, como o fez tantas vezes, mas não tem domínio sobre sua alma e seu desejo. A ausência de domínio do Magistrado sobre a nativa fica evidente, assim como o fato de que ao dar-se a ele, ela liberou-o da culpa, redimindo-o. Ele não sente mais necessidade de possuí-la – nem aos seus significados –, pois ao identificar-se com ela ele “enegrece”, torna-se o outro. Na segunda parte do romance, como veremos no capítulo III, o “enegrecimento” do Magistrado, representado por sua exclusão do sistema e a marginalidade em que passa a viver, torna-o alvo do mal e da violência do Império, um inimigo a ser aniquilado.

Quando o Magistrado finalmente se encontra com os “bárbaros” e a garota pode escolher onde e com quem deseja estar, ele expressa o desejo de que ela retorne para a vila por vontade própria. Ao término da jornada, ele lamenta não ter aprendido com ela a língua dos nômades – que acalmava animais selvagens – e encanta-se com seu espírito alegre e vivaz. Os arrependimentos e a consciência do tempo perdido por considerá-la inferior, por não julgar que sua cultura fosse algo que valesse a pena conhecer, surgem de uma só vez no Magistrado.

“[...] Only now I have brought you back, as far as I can, I wish to ask you very clearly to return to the town with me. Of your own choice”. I grip her arm. “Do you understand me? That is what I want.” (p. 70)

A nativa subverte, nesse momento, a relação de forças já não muito clara para o Magistrado. ““Why?” [...] She shakes her head. ‘No, I don’t want to go back to that place’” (p. 70). Ela se recusa a ocupar o papel que ele quer lhe atribuir, determina que não será estrangeira em seu próprio solo, mesmo carregando para sempre as marcas da passagem de

seu corpo pelas mãos do Império. Seu posicionamento é coerente. Ela agora tem pra onde ir, ocupa uma posição que lhe permite escolher.

A jornada, cujo objetivo era levar a nativa de volta ao seu povo e durante a qual o grupo cruzou um deserto, margeou um lago salgado e percorreu toda uma região até então desconhecida para o Magistrado, simboliza o momento de ruptura entre ele e os torturadores, quando abre mão de sua identidade colonial para tornar-se o outro, para *enegrecer-se*, afastando-se dos discursos do Império. A viagem, como toda travessia, carrega simbolismos múltiplos⁶³, quase sempre ligados à busca pessoal, ao auto-conhecimento, a revelações. A “verdade” procurada pelo protagonista começa a ser revelada ao longo das peripécias da viagem, e só cessará na segunda parte do romance, quando ele sofre na própria pele a dor dos negros.

A temática da mulher negra cujo corpo é coisificado e usado para o prazer do homem branco repete-se em *Disgrace*, com resultados bastante diferentes. Em *Waiting for the Barbarians* o corpo da nativa é usado primeiro por Joll, que imprime nele as marcas do Império; depois pelo Magistrado, cuja obsessão pela deciframento dessas marcas o fazem torná-la uma espécie de prisioneira, pois mesmo ao tentar se redimir ele acaba reproduzindo o sistema. Apesar de retirá-la do espaço público e leva-la ao privado, continua distanciado de seu corpo. Esse distanciamento é provocado pelo olhar dirigido a ela, que no início é o olhar do sistema, do Império. É através da nativa que o Magistrado reconhece e compreende a lógica da posse, e resolve levá-la de volta ao seu povo.

Se considerarmos a leitura de *Waiting for the Babarians* como uma representação do processo colonial da África do Sul, muitos séculos de história separam a situação de opressão colonial e de tomada territorial retratada neste romance, da inversão de poderes mostrada em *Disgrace*. Durante esse período, conforme relatado na introdução deste trabalho, os brancos tomaram praticamente todo o país, criando leis cujo objetivo era segregar as nações e etnias africanas e beneficiar os colonizadores. Brancos e negros viviam – e vivem – em local de permanente tensão racial, onde a cor determina o modo de vida das pessoas.

O domínio branco deu-se de tal maneira que dificultou a agência nativa; tornando-os proscritos em seu próprio país. Com o fim do “apartheid” no entanto, comprovou-se que a

⁶³ Dicionário de Símbolos. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

resistência negra sempre existiu e lutava com as armas possíveis. A subjugação dos nativos mostrados no primeiro romance era tão somente a tomada dos corpos, mas não do espírito desses povos. A assimilação dos costumes europeus, com a conseqüente destruição – ou enfraquecimento – das tradições seculares, não foi suficiente para aniquilar o cerne de resistência dos grupos nativos do país.

Na África do Sul pós-“apartheid”, segundo a construção que Coetzee faz desse momento da sociedade, o homem branco persiste no uso dos corpos das mulheres não-brancas como objeto e, assim como o Magistrado, é incapaz de compreender-lhes os significados e os sentidos.

Soraya, a prostituta que presumimos ser indiana, e Melanie, que não sabemos se é mestiça ou negra, são usadas pelo protagonista de *Disgrace* para a satisfação de seus desejos sexuais. As percepções que David tem das reações de ambas são ditadas pela posição ocupada por ele e por sua incapacidade de entendimento. Uma vez mais, percebe-se a incompreensão do homem branco em relação à mulher negra e aos significados de suas ações. Para David, Soraya “in bed is not efusive. Her temperament is in fact rather quiet, quiet and docile” (p. 1). Ele conta que “[...] The first time Soraya received him she wore vermillion lipstick and heavy eyeshadow. Not liking the stickiness of the makeup, he asked her to wipe it off. She obeyed, and never worn it since. A ready learner, compliant, pliant” (p. 4).

A docilidade e a obediência de Soraya são enfatizadas pelo narrador, cuja voz, uma vez mais, confunde-se com a de David na última frase, na qual é impossível saber quem fala. Essa docilidade aparente remete à passividade da nativa de *Waiting for the Barbarians*, reforçando nossa idéia de que a resistência se dá de formas diferentes, dependendo do poder de ação de cada um. Uma imigrante não-branca num país onde o domínio econômico ainda está nas mãos dos brancos implica um campo limitado de agência e resistência.

Alguns fatores distinguem Soraya da nativa. Além da ausência da dor física, enquanto o Magistrado tinha consciência de seu papel, tentando redimir-se e afastar-se do mal, David parece não importar-se com o destino de quem não é seu igual. Ao contrário do Magistrado, para quem somente a humanização da nativa tornou possível a relação, David começa a ter dificuldades com Soraya após descobrir sua verdadeira identidade, sua história

pessoal. No trecho a seguir, evidencia-se o distanciamento entre Soraya e David depois que Soraya teve sua vida pessoal descoberta por David e sua relação começou a se deteriorar:

Though Soraya still keeps her appointments, he feels a growing coolness as she transforms herself into just another woman, and him into just another client. (p. 7)

Por fim, Soraya decide encerrar os encontros e desaparece. David primeiro tenta localizá-la na agência de encontros, depois substituí-la por outra “Soraya”, escolhida em um catálogo de mulheres exóticas: “Malaysian, Thai, Chinese, you name it”. Finalmente, após contratar um detetive para descobrir o paradeiro de “sua obediente” Soraya, David vê toda a passividade dela desaparecer quando invade sua vida pessoal.

“you are harassing me in my own house. I demand you will never phone me here again, never”.

Demand. She means command. Her shrillness surprises him: there has been no intimation of it before. (p. 10)

O verbo “to demand” tanto pode significar pedir, como exigir. O uso desse verbo leva David a interpretá-lo primeiro em sua forma mais branda: “pedir”. O tom de voz de Soraya, no entanto, o leva a perceber que o verbo “to demand” poderia ser trocado por outro, muito mais forte, “to command”, utilizado por quem está no poder, para proferir ordens.

A relação entre Soraya e David aponta para as mudanças que ocorrem na África do Sul. Na época do “apartheid”, David estaria proibido por lei de relacionar-se com qualquer mulher que não fosse branca. Durante o “apartheid”, em hipótese alguma uma mulher na posição de Soraya sentir-se-ia segura para “demand” (exigir) o que quer que fosse de um homem na posição de David. Além disso, o fato de a agência de encontros manter um “book” de mulheres exóticas aponta para uma demanda por corpos de mulheres negras e de outras raças, provavelmente causada por décadas de desejos reprimidos pelas leis que tornaram crime relações inter-raciais. Nessa situação, especificamente, ambos (homem e mulher) fazem do corpo um objeto de uso. No entanto, na situação retratada por Coetzee, é a mulher quem dá a última palavra, quem decide como, quando e por quem será usada. Soraya mantém controle

sobre seu corpo, e determinou até quando David poderia usufruir dele. Ao sair da agência e tirar seu nome do catálogo, dificultou o acesso dele a ela, exigindo posteriormente que ele não a procurasse mais. Soraya assume o poder sobre a relação, determinando seu fim.

David desconhece as motivações das atitudes de Soraya, que talvez tenha se prostituído devido à pobreza. Iludia-se julgando que ela tinha afeto por ele. Julgava-se no controle, exercendo o poder sobre ela, enquanto ela obedecia quietamente. Assim como o Magistrado foi incapaz de compreender a nativa, David também não consegue entender Soraya. O fato de ela ter opiniões moralistas e trabalhar como prostituta poderia se explicado pela necessidade de sobrevivência, o que tornaria a venda de seu corpo uma violência moral e psicológica da qual David não se dá conta.

“[...] she is offended by tourists who bare their breasts [...] on public beaches; she thinks vagabonds should be rounded up and put to work [...]. How she reconciles her opinions with her line of business he does not ask. (p. 1)

David percebe a incoerência entre as atitudes e a moral de Soraya, mas não procura analisar as tensões e inconsistências entre o que ela diz e faz. David e o Magistrado fazem diferentes tipos de leituras do corpo das mulheres: enquanto para o Magistrado era imperativo compreender as marcas da nativa, David não busca compreender as incoerências e os elementos que o levariam à compreensão dos significados ocultos de Soraya. Para ele, aparentemente, ela não valia o trabalho de ser compreendida em sua profundidade,

Situação similar é retratada também com a personagem Melanie, aluna de David na universidade. Ele se aproxima dela com a clara intenção de seduzi-la. Para ele, ela é mais um corpo a ser consumido em sua busca por prazer. Para ela, David é o mestre, o professor respeitado, o homem que poucos anos antes fazia parte do *status quo*. Desde o primeiro contato, o narrador vai mostrando ao leitor a disposição de Melanie em relação ao professor. No primeiro encontro, quando David a abraça, ela “slips his embrace and is gone” (p.17). Melanie “slips”: “escapa”, “foge” desse contato indesejado.

Acostumado a invadir a vida das mulheres, David vai até a faculdade e descobre o endereço e o telefone de sua aluna. Liga, identifica-se e mesmo percebendo que “in the one word he hears all her uncertainty”, avisa que vai apanhá-la para almoçar: “there is still time for her to tell a lie, wriggle out. But she is too confused, and the moment passes” (p. 18). É essa garota assustada e confusa que David leva para sua casa, com quem mantém relação sexual no chão de sua sala. O narrador conta que “though she is passive throughout, he [David] finds the act pleasurable, so pleasurable that from its climax he tumbles into blank oblivition” (p. 19).

A posição de ambos descrita pelo narrador, com David adormecido sobre ela após o sexo, é emblemática: “the girl is lying beneath him, her eyes closed, her hand slack above her head, a slight frown on her face. [...] his trousers are around his ankles” (p. 19). Sob o corpo de David, Melanie está totalmente à mercê do homem, com os braços frouxos por sobre sua cabeça, enquanto o cenho franzido denuncia seu desagrado, o estranhamento e sua impotência. As calças semi-arriadas de David completam a cena que sugere um sexo apressado, animal, sem preocupação com o bem-estar ou o prazer da aluna. Descrita como uma garota miúda e magra, a imagem dela no chão frio com o peso de um homem adulto adormecido sobre si é o retrato da dominação e da impossibilidade de ação. Além da violência física propriamente dita, há o fato de David considerar prazeroso o sexo enquanto Melanie está sob ele, no chão, inerte e passiva. Todos os sinais enviados por ela a David são ignorados ou erroneamente interpretados. Ela demonstra claro desinteresse e falta às aulas dele, tentando fugir do assédio. David envia-lhe flores, liga, vai ao teatro onde ela encena uma peça, quer revê-la. Inconformado, bate à sua porta.

He has given her no warning; she is too surprised to resist the intruder who thrusts himself upon her. When he takes her in his arms, her limbs crumpled like a marionette's. Words heavy as clubs thud into the delicate whorl of her ear. “No, not now” she says, struggling. [...]

But nothing will stop him. He carries her to the bedroom [...] She does not resist. All she does is avert herself: avert her lips, avert her eyes. She lets him lay her on the bed and undress her. She even helps him, raising her arms and then her hips.

Not a rape, not quite that, but undesired nevertheless, undesired to the core. As though she had decided to go slack, die within herself for the duration, like a rabbit when the jaws of the fox close on its neck. So that everything done to her might be done, as it were, from far away. (pp. 24-25)

Apesar da negação do estupro por uma voz cuja identidade é ambígua, o leitor sente que Melanie permitiu o sexo por não haver outra saída. Fisicamente mais fraca que David, ela tentou lutar, pediu a ele que não a tomasse e foi ignorada. Nessa relação masturbatória, onde ele a usa para seu prazer, o ato de “abandonar” o próprio corpo para escapar ao que lhe acontecia remete ao adormecer da nativa durante o ato sexual com o Magistrado. Em ambas as situações, a mensagem para o homem branco é bastante clara: apesar de mais forte e de manter domínio sobre o corpo, não as possui de fato.

As expressões verbais “surprised”, “thrusts (himself) upon (her)”, “takes (her)” indicam toda a violência a que Melanie foi submetida. Ela dobra-se como uma marionete, luta. Finalmente, sabendo de que nada adiantaria lutar, “avert herself: avert her lips, avert her eyes” – evita-o como pode, até que seu corpo amolece e ela torna-se emocionalmente ausente, como um coelho nas mandíbulas de uma raposa, de tal forma que sua consciência afasta-se de tudo aquilo que lhe acontece. O narrador repete por duas vezes a palavra “undesired”, reforçando o quanto o ato sexual a que foi forçada lhe era indesejado. Nesta passagem, o narrador de *Disgrace* descreve a violência sexual praticada contra a aluna negra com a mesma linguagem direta e referencial utilizada pela nativa ao descrever a tortura sofrida. A técnica do uso de pouca ou nenhuma adjetivação, surpreendendo o leitor abruptamente, vem se firmando em Coetzee como uma ferramenta para chocar e deixar que o julgamento seja feito por este, e não pelos personagens ou pelo narrador.

Após uma longa ausência, a menina o procura “[...] dressed from top to toe in black, with a little black woolen cap” (p. 26), pedindo-lhe que a deixe dormir ali, evitando olhá-lo nos olhos. Melanie é inicialmente descrita como alguém cujos “outfits are always striking. Today she wears a maroon miniskirt with a mustard-coloured sweater and black tights; the gold baubles on her belt match the gold balls of her earrings” (p. 11). O vestir-se toda de preto mostra uma mudança na personagem e o início da inversão da relação de poder entre eles. O preto, que tanto pode significar a ausência como a síntese de todas as cores, está associado às trevas e exprime o estado de morte concluído, o luto⁶⁴. Em nossa leitura, Melanie veste o luto pela morte do respeito e da admiração tida pelo professor, e pelas mudanças internas ocorridas nela. A partir desse momento, é ela quem toma as rédeas da relação.

⁶⁴ Dicionário de Símbolos. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

Já instalada na casa de David, este lhe oferece chá e Melanie recusa: “I just need to crash”. No dia seguinte, ela pede que a deixe ficar por algum tempo em sua casa. Ele aborrece-se com o pedido, prevendo problemas.

When he made the first move, in the college gardens, he had thought of it as a *quick* little affair – *quickly* in, *quickly* out. Now here she is in his house, trailing complications behind her. What game she is playing? He should be wary, no doubt that. But he should have been way from the start. (p. 27 – grifo nosso)

O uso de “quick”, “quickly”, “quickly” torna clara a relação que David pretendia ter com sua aluna: uma rápida aventura sem maiores conseqüências, na qual ela seria tão somente um objeto de seu prazer. Mais à frente, ele a encontra à vontade em sua cozinha, comendo tranqüila. Conversam rapidamente e ela sai, deixando a louça para ele lavar.

sitting at the kitchen table, eating toast and honey and drinking tea. She seems thoroughly at home (p. 27). She gets up, carries her cup and plate to the sink (but does not wash them) [...] She is *behaving badly*, *getting away with too much*; she is *learning to exploit* him and will probably *exploit him further*. (p. 28 – grifo nosso)

Na seqüência “behaving badly”, “geting away with too much”, “learning to exploit him”, “exploiting him further”, Coetzee reforça o pressentimento (e o ressentimento) de David de que está ocorrendo uma inversão de forças na relação, onde ele sente-se explorado por ela. David não sabe mais dizer quem está brincando com quem. Além de depreciar o comportamento de Melanie e retratá-la como alguém que explora as pessoas, ele sente a perda do controle da situação.

David, no entanto, foi na verdade incapaz de dar significado correto às ações iniciais de Melanie e surpreende-se quando ela o denuncia por assédio sexual. Na conversa que mantém posteriormente com Lucy, sua filha, quando esta lhe questiona sobre os motivos que teriam levado Melanie a delatá-lo, ele afirma “she was in a difficult position. [...] There were the strains of the classroom. And then her parents got to hear and descended on Cape Town. The pressure became too much, I suppose”. (p. 69). Essa passagem evidencia a ignorância de David em relação aos motivos de Melanie. Não assume, até o momento, nem sua culpa pelo abuso da aluna, nem o fato de que era indesejado por ela.

Como mostramos anteriormente, aos poucos o narrador vai conduzindo a opinião do leitor, até tornar Melanie a vilã que destrói a vida de David quando, na verdade, ela representa a resistência – não mais silenciosa como a da nativa – de quem encontra espaço para reagir.

Em ambos os romances, o homem branco é inapto para compreender corretamente as ações das mulheres negras, tomando por passividade o que é resistência passiva, e surpreendendo-se quando estas encontram lugar para reação. A relevância atribuída aos corpos femininos contrasta, nas três relações descritas neste capítulo (nativa *versus* Magistrado, e Soraya e Melanie *versus* David), com a irrelevância dos seres humanos que os ocupam. A nativa, Soraya e Melanie são figuras emblemáticas do quanto o sujeito colonizador é cego aos signos e aos sinais construídos pelo “outro”, em especial quando esse outro é coisificado. É essa ignorância ou incapacidade do homem branco em compreender as mensagens emitidas pelos nativos (nem sempre explicitadas por meio das palavras) o fator que torna sempre surpreendente ao colonizador a reação de quem lhe era subalterno. A resistência pacífica oferecida à violência, quase sempre interpretada pelo poder dominante como submissão e apatia, é, na verdade, o caminho encontrado por quem “projetava para fora de si fragmentos cada vez menores de si mesmo” (BHABHA, 1998, p. 213), até ter condições de escolher o momento da ação.

O Estupro e a Diferença

Enquanto em *Waiting for the Barbarians* não há personagens femininas brancas marcantes ou importantes, em *Disgrace* elas são vitais para a compreensão do romance. Entre elas, as mais significativas são Lucy Lurie, filha de David Lurie, pequena fazendeira do interior da África do Sul; e Bev Shaw, amiga de Lucy que mantinha uma clínica cuja finalidade era tratar e praticar eutanásia em animais sem raça e abandonados.

Bev Shaw, casada com Bill Shaw, é desdenhada por David por ser uma mulher sem atrativos físicos, baixinha e feia. Ele só é capaz de ver a aparência da mulher cujas preocupações não incluem cuidar do corpo ou esforçar-se para ficar mais bonita: “a dumpy,

bustling little woman with black freckles closed cropped, wiry hair, and no neck” (p. 72). Bev é encarregada da clínica considerada um refúgio para os animais, onde coordena um grupo de voluntários que a auxiliam nos cuidados gratuitos oferecidos aos cães, gatos e outros animais cujos proprietários não têm acesso a um veterinário ou a remédios, a escória do reino animal, aqueles que entre os que já pouco possuem são os menos favorecidos.

Tudo em Bev incomoda David. Além de feia, ela não se preocupa com o fato de que tudo à sua volta tem o odor de animais. A casa cheira a urina de gatos e sarna de cachorros⁶⁵, a clínica cheira a urina, seu sofá recende a gatos. David vê os Shaw como um casal que vive em meio à sujeira e à bagunça, desleixados com sua casa e consigo próprios. Lucy alerta David: “don’t underestimate Bev. She’s not a fool. She does an enormous amount of good” (p. 73). Lucy explica a David que Bev não recebe ajuda financeira do governo, cuidando dos seres largados à própria sorte, de quem nem mesmo o governo cuidava: “on the list of the nation’s priorities, animals come nowhere” (p. 73). Diz não importar se ela e Bev às vezes sentem-se desanimadas, pois trazem alívio aos animais que ajudam. David não simpatiza com os problemas delas ou com os dos animais, e ironiza a postura de ambas. O desprezo de David é evidente. Para ele, Bev Shaw e sua clínica são assuntos com os quais não ocuparia sua mente. Para agradar a Lucy, no entanto, e porque não tem outra coisa a fazer, vai servir de voluntário na clínica, onde sua identificação com os cães tornar-se-á instrumento de mudanças concretas.

David chega a brincar com sua situação e com o fato de que, na clínica de Bev, colabora com algo que considera errado: castrar animais, tirando-lhes o direito ao desejo, aos seus instintos; além de ajudá-la com a eutanásia. “Having said farewell to the city”, diz ele a Lucy, “what do I find myself doing in the wilderness? Doctoring dogs. Playing right-hand man to a woman who specializes in sterilization and euthanasia” (p. 91). Além de contrapor a vida da cidade, segundo ele civilizada, com a vida do campo, selvagem, David menospreza o trabalho de Bev, a quem igualmente despreza.

Por estar mais relacionada à transformação e à concretização da identidade do protagonista, Bev Shaw será melhor e mais profundamente abordada no terceiro capítulo; ao

⁶⁵ “So, when Bev opens her front door he puts on a good face, though in fact he is repelled by the odours of cat urine and dog minge and Jeyes Fluid that greet them.” (COETZEE, 1999, p. 72).

passo que, por suas complexidades e por aquilo que evocam, trataremos aqui, mais especialmente, das personagens Lucy e Melanie.

Lucy, filha de Lurie, é uma personagem complexa, sexualmente ambígua, convivendo pacificamente com seus vizinhos negros e mestiços, numa região famosa pelos conflitos raciais ocorridos no passado, e tem como única ambição manter-se no lugar escolhido para viver. Sua pequena fazenda está situada em Salem, Grahamstown, na África do Sul, local histórico onde se encontram preservadas casas de colonizadores que datam do início do século XIX. Em Salem, que significa “paz”, aconteceram violentos conflitos entre xhosa e brancos, mas também histórias como a ocorrida em 1834, quando o colonizador Richard Guss, sozinho e desarmado, negociou o fim de um cerco xhosa. Guss conversou com os nativos que sitiavam o local, descobrindo que estavam famintos e queriam apenas comida.

Lucy mudou-se para esta região alguns anos antes do fim do “apartheid”, com a intenção de formar uma comunidade com alguns outros jovens, de quem comprou as terras quando estes foram embora. A escolha por uma vida alternativa coloca Lucy como alguém diferente do modelo hegemônico da época, alguém que não fazia parte do sistema por opção própria, encontrando prazer em trabalhar a terra e viver de seu produto, como seus antepassados holandeses.

David retrata sua filha como uma mulher cujos “hips and breasts are now [...] ample” (p. 59). “Curious”, pensa David, “that he and her mother, cityfolk, intellectuals, should have produced this throwback, this sturdy young settler” (p. 61). A casa de Lucy, completando o quadro bucólico, “dates from the time of large families, of guests by the wagonful” (p. 60). Claramente, o fato de ser da cidade grande e um intelectual levam David a considerar-se melhor que sua filha e seus vizinhos.

A imagem que Coetzee constrói de Lucy aproxima-a das camponesas das narrativas pastorais que marcaram o início da literatura sul-africana, com o diferencial de que a mão-de-obra negra e os conflitos raciais estão fortemente presentes no quadro retratado. A aproximação da personagem com seus antepassados e o tom de desprezo de David em relação a eles estão marcados nos termos “throwback” e “sturdy young settler”. David considera o tipo de vida escolhido pela filha um retrocesso, um retorno ao passado da colonização.

A relação de Lucy com a terra e a natureza vai se firmando para o leitor e fica evidenciada quando, após o café da manhã com geléia feita em casa, ela orienta o pai a não desperdiçar água, não poluir o tanque de água tratada, enquanto passeiam pela propriedade observando uma família de patos que nada tranqüilamente no tanque, as colméias de abelhas, os jardins e a horta. A imagem idílica da vida no campo mais uma vez remete às narrativas pastorais.

Alguns dias após a chegada de David, porém, ele e Lucy cruzam com dois homens e um rapaz negros durante a caminhada matinal. David pergunta a Lucy: “Should we be nervous?”. Ela responde “I don’t know” (p. 91). Este curto diálogo é bastante significativo. Teriam David e Lucy demonstrado preocupação e medo caso os rapazes fossem brancos? O temor de ambos denota a existência de uma tensão racial e o receio ante a possibilidade de virem a ser alvos da violência contra os brancos nessa África do Sul pós-“apartheid”. O diálogo torna visível que eles temem um “ataque bárbaro”, apesar de Lucy nunca ter enfrentado problemas anteriores com a população local. O medo, mais uma vez, se origina nos rumores e histórias ouvidas aqui e ali, espalhando a insegurança. As histórias e boatos propagados pelo Império em *Waiting for the Barbarians*, agora substituídos pela mídia, não alteraram seu conteúdo. “It happens every day, every hour, every minute, he tells himself, in every quarter of the country” (p. 98). Bill Shaw, marido de Bev Shaw, confirma o papel da mídia em espalhar o terror entre os brancos: “A shocking business [...] Atrocious. It’s bad enough when you read about it in the paper [...] It is like being in a war all over again” (p. 102). Os brancos estão, ainda, à espera de um ataque bárbaro.

Ironicamente, no início do capítulo, três gansos selvagens chegam à casa de Lucy. “They come back every year”, conta ela ao pai. “The same three. I feel so lucky to be visited” (p. 88). Coetzee parece criar uma relação entre os gansos e os três africanos que os atacam, sugerindo a condição de selvagens, e que uma vez criado o hábito, voltariam anualmente para visitá-la. A presença dos gansos reforça a continuidade histórica entre os romances, pois em *Waiting for the Barbarians* o Magistrado fala ao Coronel Joll sobre “the great flocks of geese and ducks that descend on the lake every year in their migrations” (p. 1). Pode-se pensar que as histórias passam-se no mesmo espaço ficcional, situado na rota de migração das aves,

retratando épocas diferentes. O fato de que os gansos não são mais “a great flock”, mas apenas três, sugerem que homens brancos como Joll caçaram indiscriminadamente, abusando não só da terra, mas também da fauna africana.

Ao contrário do que acontece em *Disgrace*, no entanto, em *Waiting for the Barbarians* a única relação que parece haver entre as aves e os nativos, jamais os agressores, é a liberdade de ir e vir ao sabor das leis da natureza. Em *Disgrace*, os homens confirmam o medo de ambos e os atacam. Entre outras atrocidades, estupram Lucy. O narrador fornece detalhes do ataque, do massacre dos cães, do fogo que envolve Lurie. Toda a sequência é contada em pormenores, enquanto o estupro de Lucy é deixado para a imaginação do leitor.

Em *Waiting for the Barbarians*, a tortura da nativa também não é fornecida ao leitor enquanto acontece, mas somente muito depois, quando esta já havia filtrado toda a emoção. A tortura dos nativos e tudo o mais que acontece na sala de tortura é igualmente omitido do leitor. Algumas cenas, como a matança de cães em *Disgrace* e o açoitamento dos nativos em *Waiting for the Barbarians*, são contadas em detalhes, sem deixar espaço para o imaginário do leitor. Não há a possibilidade de qualquer outra interpretação senão aquela apresentada pelos narradores de ambos os romances. Técnica semelhante é utilizada na violação sexual de Melanie. Os fatos são descritos jornalisticamente. Coerente com sua palestra “The Problem of Evil” mencionada anteriormente, Coetzee nega-se a acompanhar o carrasco até os locais onde a violência perpetrada é, para ele, inenarrável. Ele mantém seu leitor afastado dos momentos mais cruciais e de maior tensão vividos por algumas das personagens. Durante a agressão a Lucy, Coetzee não faz o leitor acompanhá-lo até o quarto onde os três homens a estupravam. Tampouco o levou à sala de torturas de Joll. Coetzee faz com que cada leitor crie a cena sugerida em suas mentes, buscando em seu interior as imagens de violência. O resultado é que o leitor vê-se obrigado a acionar seus mecanismos de memória e sua imaginação para evocar o que lhe provoca mais horror. A criação imagética do não-narrado torna-se mais violenta para o leitor do que aquilo que lhe é dado; pois ele utilizará as engrenagens do medo nele escondido, incitará o mal existente dentro dele, vivenciando a dor, o medo e a raiva – não através das imagens criadas pelo autor, mas por meio de suas próprias imagens. Como nada surge do nada, é preciso a preexistência desses elementos dentro do leitor, tornando-o capaz de criar dentro de si a violência,

violentando-se no processo. O brilhantismo da técnica reside no fato de que Coetzee não impõe limites culturais à imaginação de seu leitor. As cenas poderão ser recriadas na mente de cada um, de acordo com a subjetividade e a história de cada leitor, não importando sua origem cultural. Ele, o leitor, dará ao mal a face que melhor lhe couber, de acordo com sua realidade.

Um outro elemento em *Disgrace* é o tratamento diferenciado dado pela sociedade e pelo narrador ao estupro das duas personagens, uma negra e outra branca. A ação de David Lurie contra Melanie não se trata, como é avisado ao leitor, de estupro. Embora seja descrita em detalhes e contenha os mesmos ingredientes do ataque sofrido por sua filha (o inesperado, sexo obtido à força física em relação à Lucy, e à força psicológica em relação à Melanie), a atenção do leitor é desviada pelos devaneios românticos de David. Na sociedade, o caso transforma-se em um escândalo que poderia ser facilmente resolvido caso David aceitasse desculpar-se, sincera e publicamente, pelo que havia feito – sem maiores consequências para sua vida. A violação de Melanie poderia ser anistiada, mesmo que o pedido de desculpas somente parecesse sincero – o que aponta para a hipocrisia com que são tratadas as agressões contra os negros. O ataque a Lucy, no entanto, é considerado por todos os que a cercam como caso de polícia, e um crime hediondo. Um crime que ela, paradoxalmente, recusa-se a delatar.

Algumas questões levantadas nessas passagens merecem ser pensadas. Uma vez que ambas as ações representam uma violência contra o corpo feminino e uma agressão à mulher, porque teria o autor narrado uma cena e não a outra? Quais motivos levariam o corpo de Lucy a adquirir maior valor social que o de Melanie? Qual o significado da representação de dois atos de violência sexual, um praticado por um homem branco em um corpo negro, e o outro por homens negros em um corpo branco?

O leitor sabe que David, um homem culto e esclarecido, não precisaria usar da mesma força física utilizada pelos estupradores de Lucy. Ele contava com sua cor branca, seu vínculo com a universidade, e – o mais importante – o fato de ser professor de Melanie como elementos que lhe conferiam, automaticamente, posição de poder. A julgar pela comissão da universidade e apesar do fim do “apartheid”, a violência contra Melanie era um delito menor, apenas um “problema sexual” envolvendo um corpo cuja violação era, senão permitida, mais passível de violência do que o corpo de uma mulher branca.

A representação da violência contra Melanie articula dois aspectos do processo colonial: o estupro territorial e o discurso do colonizador, que minimiza sua violência enquanto coloca no outro a culpa por ter sido violado. Como vimos no capítulo I, o narrador vai construindo uma imagem de Melanie que justificaria o assédio de David, enquanto este ignora o significado das atitudes da moça, interpretando-os como melhor lhe convém. Ao colocar Melanie como alguém cuja violação se torna justificável, repete os discursos usados pelos brancos para tomar a vida e os territórios dos nativos africanos.

A construção da personagem David Lurie mostra o cuidado de Coetzee em criar um protagonista que justifica seus atos violentos deturpando as ações e a imagem do ser violentado. A maneira como Melanie é retratada afasta dela a simpatia do leitor e reflete a história colonial em que havia um discurso que essencializava o mal no “outro” de forma a torná-lo inferior e não-confiável, tornando-se merecedor das ações violentas dos colonizadores. David, como foi visto anteriormente, sempre se refere a Melanie com adjetivos sugestivos de um caráter não-confiável, enquanto enaltece e justifica suas ações como as de um romântico – embora suas palavras não encontrem sustento em suas atitudes. Ao construir o “outro” como alguém inferior a si mesmo, torna a apropriação desse “outro”, senão aceitável, pelo menos desculpável.

Por mais que David se declarasse um homem envolvido pelos efeitos de Eros, portanto, um homem apaixonado, a pouca importância que dá aos sentimentos e aos desejos de Melanie provam que o que se colocava, na verdade, não era o desejo causado por um sentimento afetivo-amoroso pela estudante, mas o amor pelo “objeto” que nela via.

Há um paralelo entre a construção elaborada pelo autor do amor de David por Melanie e as suas idéias, proferidas em seu discurso de aceitação do “Jerusalem Prize”:

At the heart of the unfreedom of hereditary master of South Africa is a failure to love. To be blunt, their love is not enough today and has not been enough since they arrived on the continent; furthermore, their talk, their excessive talk, about how they love South Africa has consistently been directed toward *the land*, that is, toward what is lest likely to respond to love: mountains and deserts, birds and animals and flowers. (ATTWELL, 1992, p. 97 – grifo do autor)

Se fizermos uma analogia entre o discurso do autor e a representação do afeto de David, perceberemos que o território e os corpos que os habitam são uma coisa só. Dessa forma, acreditamos que, apesar do protagonista afirmar estar possuído por Eros, o deus grego do amor, o verdadeiro objeto de sua afeição não é a “pessoa” Melanie, mas a Melanie tornada coisa. A relação do amor dedicado pelo africânder ao território sul-africano, suas montanhas e belezas, e o amor que David diz ter por Melanie são do mesmo tipo, pois David amou e usou seu corpo, sem preocupar-se com quem dentro dele habitava, da mesma maneira que o branco ama a terra africana, mas não sua identidade negra. O desejo amoroso, nesse contexto, é parte do processo de posse, do desejo de controlar e coisificar o outro.

O descuido e a despreocupação com Melanie opõem-se ao cuidado e ao quase desespero de David ao imaginar sua filha lutando com os homens que a violavam, além dos cuidados que julga necessários depois: “There’s the risk of venereal infection. There’s the risk of HIV”. Fica claro que, para David, a violência contra Melanie não tem o mesmo peso da violência contra sua filha. O corpo de Melanie, portanto, é menos corpo do que o de Lucy. Retomando nossa leitura, segundo a qual os corpos femininos metaforicamente representam o território sul-africano, a violência sofrida pelo branco quando perdeu seu poder hegemônico e as leis do “apartheid” foram revogadas é para ele maior e mais intolerável do que a violência que ele causou e trouxe ao solo africano.

No caso de Lucy, o estupro pode igualmente simbolizar a retomada do território sul-africano pelos nativos e a conseqüente renegociação dos espaços, bem como aponta para a criação de um novo discurso em que o branco é tornado vítima. O fato de Coetzee situar o enfrentamento em terras historicamente reconhecidas como local de confrontos raciais e territoriais é bastante emblemático e não deve ser ignorado.

O estupro pouco tem a ver com desejo sexual, e está mais ligado ao poder, à posse e à raiva. O mito da terra como “esposa” do homem, resgatado por Coetzee em sua análise das narrativas pastorais⁶⁶ e mencionado na introdução deste trabalho, está presente na relação e na posse dos corpos femininos, retratada em ambos os romances, em que o sexo e a

⁶⁶ Mito que deu origem à literatura pastoral branca de origem africânder na África do Sul, “invokes the myth in which the earth becomes wife to the husband-man”. (COETZEE, 1988, p. 7 – mencionado na introdução, p. 20)

violência sexual representam a disputa acontecida – e em curso – na África do Sul. A tomada do território africano foi o estupro da terra, de quem os brancos desejavam roubar a identidade negra para imprimir a cultura branca. Essa disputa territorial adquiriu contornos dramáticos na África do Sul durante o grande “apartheid”, cujo maior objetivo era o embranquecimento do país por meio da exclusão e da desterritorialização dos negros. A tomada do solo sul-africano, cuja identidade negra foi para sempre roubada e ocidentalizada, está presente na representação da violência contra os corpos femininos, que os colonizadores brancos pensaram dominar, mas, como descobriram mais tarde, jamais perderam sua agência. A identidade do corpo violentado (miticamente terra/esposa) foi ignorada e submetida ao desejo e ao poder do outro, do colonizador. O que Coetzee nos mostra, no entanto, é que a submissão da mulher/terra ao poder do homem é só aparente. Sempre que encontram espaço, as mulheres, mesmo carregando as marcas deixadas pela violência, reagem e se posicionam frente ao opressor.

Lucy – Espaço de Negociação

Em oposição a Melanie, a escura⁶⁷, Coetzee constrói a personagem Lucy, que em latim remete tanto a Lucifer, o anjo caído do céu, como também a “estrela da manhã”. O “escuro” é o símbolo do mal, da perdição, da morte e também do castigo, enquanto a luz simboliza a vida, a salvação e a felicidade⁶⁸. A nomeação é bastante significativa, pois demonstra que desde o início Lucy surge como alternativa de salvação para os conflitos raciais que ainda acontecem no país. Ela representa o local perfeito para a negociação, uma vez que por suas opções de vida deixou de ser o elemento difusor da cultura de seu grupo e tempo, e está consciente do resultado da confluência dos processos históricos e sociais em andamento no país, estando livre dos preconceitos que ainda perseguem David.

Logo após ser estuprada, Lucy recolhe-se num silêncio e numa quietude incompreensíveis para seu pai, refugiando-se em si mesma, buscando ressignificar-se enquanto sujeito e enquanto mulher plural que é.

⁶⁷ “Melanie – melody: a meretricious rhyme. Not a good name for her. Shift the accent. Meláni: the dark one.” (p. 18)

⁶⁸ Chevalier, J. Gheerbrant, A. Dicionário de Símbolos. José Olympio. 1982

Tecnicamente, e remetendo à pergunta deixada sem resposta colocada previamente, Coetzee parece contar uma história em dois tempos. O leitor não tem conhecimento do que fez Melanie após ser violada por David, mas tem acesso ao ato em si. O leitor não sabe o que ocorreu com Lucy durante o estupro, mas tem acesso a suas reações após a violência sofrida. É como se Coetzee oferecesse ao leitor uma mesma situação contada em dois atos, cada qual por meio de uma personagem diferente, tornando-as, essencialmente, uma só. Pode-se presumir que durante o tempo que Melanie ausentou-se das aulas, desapareceu e tornou-se incomunicável, ela passou pelo mesmo processo que Lucy – o tempo do entendimento do que havia acontecido com ela, o tempo da digestão e da elaboração da violência e da reação. Enquanto Melanie, na nova África do Sul, tem espaço social para reagir, Lucy sabe que de nada adiantará devolver violência com violência ou denunciar o ataque. Ela sabe que a polícia não resolverá seu problema. Entende que se quiser ficar, terá que negociar seu território com os novos donos do poder, e que a situação da África do Sul foge ao senso comum, às normas que regeriam outras sociedades.

“[...] as far as I am concerned, what happened to me is a purely private matter. In another time, in another place it might be held to be a public matter. But in this place, at this time, it is not. It is my business, mine alone.” (p. 112)

“Lucy, it could be simple. [...] take a break for six months or a year, until things have improved in this country. Go overseas. Go to Holland.” (p. 157)

Esta passagem, que rendeu tantas críticas ao autor, coloca os brancos encurralados entre a opção de deixar o país ou pagar o preço de ficar. O preço, segundo Lucy, inclui a cobrança das violências cometidas no passado, e o espaço ocupado. Dessa forma, ficar implicaria a negociação da permanência em um solo que não está mais sob domínio branco. Além da questão da permanência – ou não – do branco em solo africano, Coetzee leva a violência ao nível do indivíduo. Tanto David quanto Lucy acreditam que a violência que sofreram e a que perpetraram são assuntos de foro íntimo e particular, enquanto Melanie transforma a violência que sofre em coisa pública, elevando-a a um nível sociopolítico.

Lucy, na passagem a seguir, ao elaborar a imagem de seus estupradores como “tax-collectors” e “debt collectors” (cobradores de impostos e taxas) retira suas ações do âmbito do particular, levando-as também para o nível sociopolítico.

But isn't another way of looking at it, David? What if [...] what if that is the price one has to pay for staying on? Perhaps that is how they look at it; perhaps that is how I should look at it too. They see me as owing something. They see themselves as debt collectors, tax collectors. Why should I be allowed to live here without paying? (p. 158)

David, no entanto, representaria as vozes pessimistas, que vêem a permanência como uma escravização ao novo sistema, aos novos donos da terra. Para ele, permanecer significaria escravizar-se aos novos senhores. Embora ambos estejam conscientes dos novos tempos, as perspectivas apresentadas e visualizadas por cada um deles são diferentes. Nenhum dos dois personagens demonstra otimismo, menos ainda o utópico, comum às literaturas nativas de países pós-libertação. Lucy sabe que a perda do poder implicará subjugar-se à nova ordem: “[...] But it is something new you are talking about. Slavery. They want you for their slave”, diz David. “Not slavery. Subjection. Subjection” (p. 159), reconhece Lucy. Aos que não se ajustarem, o prognóstico é nefasto. Ettinger, o vizinho que não cede, cujas terras foram transformadas em um forte cercado por arames farpados, representa, no romance, aqueles que apegam-se ao antigo poder, desejando manter seu território a qualquer preço. Na opinião de Lucy, estes serão mortos pelos nativos: “it is just a matter of time before Ettinger is found with a bullet in his back” (p. 204).

Ao aceitar a proteção de Petrus tornando-se sua terceira esposa, Lucy negocia sua permanência, embora de forma precária. As condições que coloca poderiam ou não ser aceitas por Petrus. Na verdade, ela não tem escolha. Caso suas exigências não fossem aceitas, ela não teria outra opção a não ser abandonar as terras, ou tornar-se-ia vítima constante de ataques e abusos físicos e territoriais. O acerto é feito sem que nada oficial lhe garanta que no futuro Petrus respeitará o acordo que firmam agora. David lembra-a de que é impossível separar a casa das terras, e Lucy sabe que uma vez passada a posse das terras para Petrus, tornar-se-á impossível manter legalmente a posse de sua casa. Sua permanência dependerá da boa

vontade de Petrus, tendo como única garantia, como seu passaporte para viver nesse mundo renovado, a criança mestiça que carrega. Ao tornar-se parte do clã de Petrus, ela e o bebê contarão com sua proteção e com a proteção da “família” africana que abrange – em praticamente qualquer lugar do continente – todos os que mantêm relações consanguíneas com o patriarca.

“Say I accept his protection. [...] but the child becomes his too. The child becomes part of his family. As for the land, say I will sign the land over to him as long as the house remains mine. [...]”

“No one enter this house without my permission. Including him. And I keep the kennels.” (p. 204)

A humilhação imposta a Lucy, somada à violência do ataque descrito por Coetzee, foram os causadores das muitas críticas recebidas pelo autor quando *Disgrace* foi publicado. A imagem final da situação dos brancos que ficaram no país e da administração sob o controle dos nativos é a mais pessimista possível. O livro acaba por construir um discurso que torna o homem branco uma vítima impotente do homem negro.

No entanto, tanto o estupro quanto a gravidez de Lucy e sua decisão de ter o bebê não podem ser analisados em seu valor absoluto. O contexto histórico, a cobrança da história a que Lucy estaria se submetendo, tão exaustivamente discutido entre Lucy e David, é vital para a compreensão da oposição entre as vozes do pai e da filha.

Lucy encarna a transformação e a subversão de valores tradicionais nos dois universos: o do homem branco e o do homem negro. Subverte a tradição africana ao pagar a Petrus para tornar-se sua esposa e à tradição branca ao permitir crescer em seu útero de mulher branca a semente de um homem negro.

Durante a festa oferecida por Petrus para comemorar a compra de parte da fazenda de Lucy e o início da construção de sua casa, em conversa com David sobre os costumes matrimoniais de seu povo, ele conta que “Now, today, the man does not pay for the woman. *I pay*” (p. 130 – grifo do autor). Na relação dele com Lucy, no entanto, para tornar-se sua terceira mulher, é ela quem paga com as suas terras. “Go back to Petrus” [...] “Say I accept his protection” [...], pede ela a David, “[...] As for the land, say I will sign the land over to him as

long as the house remains mine” (p. 204). O orgulho com que Petrus afirmou que *ele* ainda pagava por suas esposas, e a aceitação do dote de Lucy em troca de dar-lhe proteção, demonstra como ele está, tanto quanto Lucy, negociando suas posições políticas e sociais, nas quais o casamento não visa a continuar as tradições, mas, na verdade, representa uma aliança, como ela mesma já havia observado ao pai. A subversão da tradição do mundo dos brancos se dá de várias maneiras. Embora posicionando-se atualmente como lésbica, Lucy já havia praticado um aborto⁶⁹ – portanto, já havia mantido relações sexuais com um homem – e, se contextualizarmos essa relação na África do Sul à época do “apartheid”, muito provavelmente fez um aborto do filho de um homem branco. Esse fato aponta para alguém cuja recusa de seu povo deu-se de várias maneiras: intelectualmente, sexualmente e pelo modo escolhido para viver, tratando da terra. Ao negar-se a deixar nascer uma criança permitida, gerada por semente branca em útero branco, mas aceitar dar à luz a uma criança mestiça, Lucy rompe de vez com as tradições de seu povo, para dar lugar a algo novo.

O próprio lesbianismo de Lucy rompe não só com as fronteiras do que é aceito como feminino e masculino, e também com a imagem do feminino como o útero, o depositório da linhagem pura branca, fato que, por si só, já a caracterizaria como uma dissidente. A aceitação da maternidade, somada à imagem da camponesa masculinizada pelo lesbianismo, torna ainda mais plural a identidade dessa mulher que simboliza o local de renascimento de uma nova nação.

Em oposição ao tom pessimista de David, a última cena de Lucy descrita pelo narrador mostra ao leitor uma mulher integrada ao seu mundo, carregando a semente de uma nova geração, cercada pela fertilidade e pela beleza do solo africano. Ao aceitar assumir a função de mãe, Lucy reconcilia-se com seu lado feminino, encontrando paz para seguir em frente, dentro do mundo que aprendeu a amar.

From the last hillcrest the farm opens out before him: the old house, solid as ever, the stables, Petru’s new house, the old dam on which he can make out specks that must be the ducks and larger specks that must be the wild geese, Lucy’s visitors from afar. At this distance the flowerbed are solid blocks of color: magenta, carnelian, ash-blue. A season of blooming. The bees must be in their seventh heaven.

⁶⁹ [...] But I am not having an abortion. That is something I am not prepared to go through again”. (p. 198)

Nessa imagem onde até as flores de diversas cores coexistem harmonicamente e integram-se à paisagem, o tom bucólico e idílico vai se delineando. Uma casa sólida e antiga, e a nova casa de Petrus coabitando no mesmo terreno, os patos e os gansos selvagens convivendo pacificamente no lago. Todo o colorido da terra fazendo a festa das abelhas. Ao leitor, não são somente as abelhas que parecem estar no paraíso.

He reaches the fence and stops. Lucy, with her back to him, has not yet noticed him. She is wearing a pale summer dress, boots, and a wide straw hat. As she bends over, clipping or pruning or tying, he can see the milky, blue veined skin and broad, vulnerable tendons of the backs of her knees [...].

Lucy straightens up, stretches, bend down again. Field-labor; peasant tasks, immemorial. His daughter is becoming a peasant.

So: once she was only a little tadpole in her mother's body, and now here she is, solid in her existence, more solid than he has ever been. With **luck** she will last a long time, long beyond him. When he is dead she will, with **luck**, *still be here* doing her ordinary tasks among the flowerbeds. And from within her will have *issued another existence*, that with **luck** will be just as solid, just as long-lasting. So it will *go on*, a line of *existence* in which his share, his gift, will grow inexorably less and less, till it may as well be forgotten. (pp. 216-217; grifos nossos)

Neste parágrafo, tão significativo em sua construção, Coetzee trabalha três idéias que estão, de certa forma, interligadas. A primeira idéia, reforçada pela repetição da palavra “luck”, denota o pessimismo do autor em relação ao futuro dos brancos no país, que mesmo cedendo, mesmo negociando, dependerão da sorte cujo papel será, no final, o elemento determinante de como viverão. Contar com a sorte implica a perda do poder e da capacidade de comandar seu destino ou liderá-lo, como antes acontecia com os colonizados. As outras duas idéias presentes é que, com sorte, Lucy estará iniciando algo novo, porém mais sólido e permanente do que o que já se teve no país, deixando para trás uma história de erros. As três seqüências grifadas “**luck**”, “**luck**”, “**luck**”; “solid”, “solid”, “solid”, “last a long time”, “long lasting”; “*time*”, “*still be here*”, “*issued another existence*”, “*go on*”, “*existence*”, “*forgotten*” marcam os três campos semânticos com que Coetzee trabalha o fechamento do romance, em que Lucy e seu bebê representam a possibilidade de outra história, de recomeço, de novos tempos; em que o passado e o poder do homem branco e as lutas raciais serão, um dia, esquecidos.

As cenas finais de Lucy, que remetem aos romances pastorais já anteriormente mencionados, sugerem um recomeço no qual, desta vez, brancos e nativos trabalhariam juntos, fazendo nascer uma nação na qual os povos e as raças misturar-se-iam, fundindo-se até o esquecimento de suas origens. O bebê mestiço de Lucy seria o “outro” que está em mim e o “eu” que está no outro. Lucy reconhece a presença do outro em si mesma, fazendo surgir uma nova consciência e uma nova nação.

Dessa forma, a mulher se firma nos romances como o elemento renovador e forte, capaz de superar toda e qualquer situação, estando mais aberta e mais atenta ao mundo que a cerca. Um fator comum a todas as personagens femininas retratadas em *Waiting for the Barbarians* e *Disgrace* é a capacidade do recomeço, de fecharem um círculo, retomando – apesar e depois de tudo – suas vidas. As mulheres dos romances têm agência, e apesar de expostas à força do masculino e da sociedade, exercem sua vontade gerando mudança e transformação. Todas as personagens femininas acabam por inverter a lógica do poder, tomando as rédeas de suas vidas. A começar pela nativa de *Waiting for the Barbarians*, que após ser torturada e deformada volta ao seu povo; passando por Melanie, cujo enfrentamento da família e da sociedade não a impediu de retornar aos seus estudos e ao teatro; e chegando a Lucy, uma mulher redescobrimdo os valores da terra. Lucy, em especial, retratada como as mulheres camponesas dos primeiros colonos, é o elemento que repete e reescreve a história à partir do ponto em que, segundo Coetzee, os erros começaram. A atitude de Lucy, negando-se a delatar o estupro, aponta para seu desejo de transcender o ciclo de dominação e contra-dominação que sempre determinou o curso de seu país, iniciando uma nova era, fundada sobre novos princípios. Sua aliança com Petrus possibilita reescrever a história a partir do ponto em que ela tomou o caminho errado da separação racial, o momento em que homens que poderiam ter trabalhado juntos foram separados pela ganância e soberba de alguns.

Coetzee não anistia os erros dos brancos, e deixa isso claro. No entanto, uma vez pago o preço dos erros cometidos, acena com a possibilidade do nascimento de uma geração que, dentro de alguns anos, será capaz de conviver harmonicamente, relegando à história os erros de seus antepassados. Tanto os erros cometidos, como as propostas colocadas por Coetzee para seus protagonistas, serão analisados no próximo capítulo, no qual trataremos dos elementos institucionais e sociais que validam a violência – e a tornam possível.

CAPÍTULO III – A VIOLÊNCIA E A SOCIEDADE

Representação da Sociedade

Segundo Antonio Candido, em seu livro *Literatura e Sociedade* (2000), ao produzir uma obra o artista é movido pelo impulso da necessidade interior de expressão, orientado pelos padrões de sua época, fazendo uso de certos temas e formas cujo resultado age sobre o meio em que vive. Assim, o artista e sua arte tornam-se, num processo dialético, tanto produtos de sua época e sociedade, como também agentes de mudanças desses elementos sociais que os compõem. O próprio Coetzee reconhece a influência do meio sobre sua arte, sugerindo um sentimento de impotência gerado pela dificuldade do escritor em romper as influências geradas pelo local onde o corpo vive, uma vez que a imaginação está inserida em seu corpo cerceado. Sempre referindo-se a si mesmo na terceira pessoa, Coetzee reconhece “the *power* of the world his body lives in to impose itself to him and ultimately to his imagination, which, whether he likes it or not, has its residence in his body” (COETZEE, 2002, p. 99 – grifo do autor). O desejo da imaginação em romper o limite do corpo habitado, cujas fronteiras são fornecidas pelo meio, é a expressão maior da dialética mencionada por Candido, ainda que Coetzee não elabore a questão das transformações do meio causadas pela imaginação libertada.

Referindo-se especialmente à literatura, Candido explica que a obra literária e sua relação com os aspectos sociais de seu tempo foram motivo de vários debates na crítica devido a alguns trabalhos que relacionam um e outro de maneira rasa e absolutamente determinista, como se fosse essa a única relação a ser observada em um texto literário. A vinculação da arte ao contexto de sua criação chegou, de fato, a ser considerada essencial, o elemento-chave para interpretar-la. Essa vertente passou por momentos de negação e de absoluta rejeição, como com o “new criticism” e o formalismo puro, cujas teorias pregavam a total autonomia do texto. Nos dias atuais, é quase consenso a impossibilidade de dissociar arte e elementos contextuais, sabendo-se, no entanto, que sua completa compreensão ocorre ao fundirmos forma e contexto, num movimento dialético completo. A obra não é mais vista

como um universo fechado em si mesmo, tampouco como objeto determinado por uma época, mas resultado de influências exercidas por valores sociais e ideológicos, por um sistema de comunicação que a estrutura e pela visão particular do artista – tudo transmutado em conteúdo e forma, fazendo da arte uma unidade inseparável, em que todos esses elementos se tornam visíveis ao leitor.

Quando se depara com um texto literário moderno ou contemporâneo, especialmente aqueles produzidos na diáspora ou nas (ex-)colônias, é preciso que o crítico tenha cuidado especial para não tratá-lo como mimese da realidade, pois incorreria no erro de elaborar um estudo de cunho sociológico ou histórico, ao invés de uma crítica literária. A importância dos fatores históricos e sociais na interpretação de uma obra é hoje reconhecida por quase todas as correntes críticas; mas também é consenso que tais fatores só se tornam relevantes na análise de um texto quando estes influenciam sua forma e seu conteúdo, tornando-o algo orgânico, onde todos os elementos se combinam.

A arte é o caminho encontrado pelo artista para reorganizar seu mundo por meio da construção de sistemas próprios estruturados dialogicamente (lingüísticos, imagéticos, dos sentidos etc.). Assim, enquanto constrói a sua representação da realidade, o artista cria uma interpretação subjetiva do visto, vivido ou pressuposto que, no entanto, deve se fazer notar tanto no conteúdo quanto na forma do produto final.

O crítico deve ter em mente que o artista cria uma representação da realidade a partir de sua ótica e não pode, de acordo com Candido, deixar de “ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de ‘poiese’” (CANDIDO, 2000, p. 12). Dessa forma, o artista deixa de ser um mero reproduzidor, um refletor da realidade, e passa a projetar a imagem refletida em seu espelho interior, elaborando subjetivamente o mundo que o cerca.

Assim, o contexto e o autor só se tornam relevantes para a análise literária a partir do momento em que o primeiro influencia a estrutura da obra, tornando-se perceptível nos traços que a compõem; e quando a trajetória particular ou o testemunho do segundo tornam-se parte do narrado. O contexto precisa se refletir na estética, ser parte do significante, e não somente

um veículo condutor ou possibilitador da criação. Para servirem à análise literária, os elementos sociais e históricos retratados devem aparecer na constituição daquilo que transforma um texto numa obra de arte, ou seja, devem influir no seu valor estético. Dessa forma, não basta apontarmos neste trabalho os aspectos sociais e históricos que influenciaram o autor, mas demonstrarmos como o contexto da violência ocorrida durante o “apartheid” e após o seu fim – e suas conseqüências – aparecem na estrutura, nas posições ocupadas pelas personagens e no conteúdo temático de ambos os romances.

Por suas peculiaridades, a África do Sul propiciou farto material para Coetzee e, como disse Nadine Gordimer, alguns de seus romances não poderiam ter se originado em nenhum outro lugar do mundo. A representação estética produzida por ele tem como pano de fundo uma das sociedades mais violentas do mundo⁷⁰, na qual o estupro, objeto de estudo no capítulo anterior, é um problema nacional e até poucos anos os nativos eram sistematicamente submetidos a violência⁷¹ tanto do Estado como da sociedade civil.

Mesmo ao leitor leigo, ambas as obras podem ser facilmente relacionadas ao contexto histórico-social da África do Sul, cujas influências na escrita de Coetzee são inegáveis. Neste capítulo, demonstraremos como ocorre a construção da representação da violência do Estado e da sociedade em que o autor nasceu, e como cada elemento reflete e reforça o pessimismo do próprio autor em relação ao futuro do país e dos brancos que lá ficaram. Verificaremos a influência do contexto na estruturação, na composição dos protagonistas e em outros elementos do tecido social moldados nas narrativas. Paralelamente,

⁷⁰ Na África do Sul, a violência atinge números alarmantes e o estupro tornou-se um problema nacional. As estatísticas oficiais e as fornecidas pelas organizações não-governamentais divergem a tal ponto em relação à violência que chega a ser impossível saber se ocorre um estupro a cada vinte, vinte e três, vinte e cinco ou oitenta e três segundos. Sabe-se, no entanto, que a violência sexual contra as mulheres e crianças que ali ocorre coloca a África do Sul em primeiro lugar no “ranking” mundial das Nações Unidas em número de estupros “per capita” – isso sem contabilizar a violência sexual cometida contra meninos e rapazes. O chamado “gang-rape”, ou a prática de estupro cometido coletivamente (por mais de um homem ao mesmo tempo), tornou-se comum na África do Sul, e as maiores vítimas ainda são as mulheres negras que vivem em bairros pobres; mas as mulheres brancas são também vítimas desse tipo de crime. Traduzindo as estatísticas oficiais, isso significa que, entre 2002 e 2007, segundo dados fornecidos no endereço eletrônico do governo, trezentas e vinte e duas mil e duzentas e oito mulheres procuraram a polícia para denunciar estupro e outras cinquenta e cinco mil e trezentas e oitenta e oito relataram atentado violento ao pudor neste mesmo período. Segundo o Doutor Neil Andersson, diretor executivo do Community, Information, Empowerment and Transparency Africa (CIET), somente um em cada três estupros é informado, o que nos deixaria com um número aproximado de um milhão de estupros somente nos últimos cinco anos – sem nos esquecermos que estes não totalizam os anos de maior violência que se seguiram ao fim do “apartheid”. Os números apresentados nos deixam com uma média de 547,95 estupros por dia cometidos contra mulheres. (Informações obtidas no site oficial do governo sul-africano, no CIET, na BBC e nas Nações Unidas)

⁷¹ Por violência, entendemos não somente o aprisionamento e a agressão física, mas também psicológica, moral e ética, presentes na sociedade e retratadas em ambos os romances.

analisaremos a possibilidade de uma possível alteração da percepção do autor em relação à sociedade sul-africana nos diferentes momentos da história.

Institucionalização do Mal

Em *Waiting for the Barbarians*, a violência contra os nativos e, posteriormente, contra o Magistrado é perpetrada pelo braço armado do Estado, personificado por Joll e Mandel. A força imperial é a única fonte de punição sistemática operando em nome da preservação dos territórios conquistados e em “defesa” da sociedade civil. É significativo o fato de que essas personagens são nomeadas, em oposição à nativa e ao protagonista, personagens anônimas. A nomeação denuncia poder e traz reconhecimento, enquanto o anonimato tira do homem sua força, tornando-o subordinado àquele cuja identidade está mais fortemente delineada e amparada por um código ideológico cuja finalidade é a manutenção do *status quo*.

Na primeira parte do romance, Coetzee constrói as personagens representativas das instituições do Império, que possibilitam a existência de sistemas desumanizadores e antinaturais, como o “apartheid”. Joll, o Magistrado e Mandel são os representantes da força, da lei e da filosofia imperial, enquanto os moradores do vilarejo constituem a sociedade para qual a preservação da propriedade e a segurança do grupo sobrepõem-se à ética e à moral. A manutenção de um regime violento e segregacionista necessita desses elementos, que tornam praticáveis o aprisionamento, a tortura e a morte de quem é visto como ameaça ao sistema. Coetzee combina os elementos em *Waiting for the Barbarians*, no qual cada personagem representa uma importante engrenagem, sem a qual o processo não se sustentaria.

Durante toda a primeira parte, enquanto o Magistrado ainda sentia-se parte do Império, ele se omite perante o que sabe acontecer nas salas de tortura. “I am aware of what might be happening and my ear is even tuned to the pitch of human pain. But the granary is a massive building with heavy doors and tiny windows [...]” Há uma ironia do uso do

“might”(um modulador utilizado quando há pouca probabilidade), para indicar ações cujas ocorrências eram uma certeza que o atormentava. O uso do “might” junto à descrição do local buscam eximi-lo de culpa. O Magistrado prefere acreditar que as barreiras físicas entre ele e os sons de dor humana são os reais motivos de não ouvi-los, e não o seu desejo de ignorá-los.

“If I had only handed over these two absurd prisoners to the Colonel, I reflect – [...] If I had gone on a hunting trip for a few days, as I should have done [...] and come back, and without reading it, or after skimming over it with an incurious eye, put my seal on his report, with no question about what the word *investigation* meant, what lay beneath it like a banshee beneath a stone – if I had done the wise thing, then perhaps I might now be able to return to my hunting and hawking and placid concupiscence while waiting for the provocations to cease and the tremors along the frontier to subside. (p. 9 – itálico é grifo do autor, sublinhados são nossos)

Nas passagens sublinhadas, o uso das condicionais denota todo o arrependimento do Magistrado por ter se encaminhado até a prisão para verificar em que situação encontravam-se os prisioneiros. Ele preferia ignorar, ter ficado à margem dos acontecimentos, mas reconhece que agora sabe demais e que o conhecimento o tortura. Ao tomar ciência do que acontecia, ele não deveria mais, conscientemente, omitir-se perante o mal. O protagonista debate-se diante do dilema imposto pela sociedade em que vive: confrontar o sistema e suportar as consequências trazidas por tal ato ou calar-se perante o que sabe acontecer nos espaços obscuros do Império e perder sua alma.

O Magistrado reconhece que os relatórios assinados sobre as mortes dos prisioneiros são obras de ficção, documentos que querem isentar o sistema e enganar a população, a história e a si mesmo. Embora ciente de tudo, opta inicialmente por não confrontar Joll. O Magistrado personifica, nessa primeira parte, a omissão das pessoas que conhecem como rodam as engrenagens e se calam. O conhecimento dos eventos na sala de tortura é visto como uma infecção, um mal contra o qual um homem de consciência deveria ter reagido, o que obriga o Magistrado a ver-se frente a frente com um dos maiores conflitos que uma personagem pode enfrentar: aquele em que luta consigo mesmo. Para ele, o conhecimento é uma armadilha de cujo tormento não se pode escapar: “from this knowledge, once one has been infected, there seems to be no recovering. I ought never to have taken my lantern to see what was going on in the hut by the granary” (p. 21).

O uso do “might” na passagem anterior é reforçado aqui pelo “ought never”, enfatizando o arrependimento do Magistrado por ter visto e tomado conhecimento de algo que, como uma doença, um vírus, o torna doente. A tristeza do Magistrado não está na dor inflingida aos outros ou na simpatia que possa sentir pelos prisioneiros, mas em saber que não mais poderá fingir desconhecimento e que sua vida mudaria para sempre. Ele foi infectado pela verdade que preferia ignorar. O desejo de não saber, o aborrecimento causado pela transformação de seu mundo até então pacífico e a tristeza pela perda da paz e da vida tranqüila são os elementos predominantes da personagem nessa primeira parte do romance.

Tão servidor do sistema quanto Joll, o Magistrado não acredita sequer na justiça que aplica, enquanto o Colonel demonstra crer incondicionalmente na importância de seu trabalho e em sua busca pela “verdade”. Para Joll, a descoberta da ofensiva bárbara traria credibilidade ao discurso oficial, confirmando a intenção inamistosa – e perigosa – dos nativos. Um ataque dos negros seria a única justificativa possível e admissível para legitimar a presença dos soldados na fronteira e a própria necessidade da existência de Joll. A “verdade” buscada pelo Império fundamentaria o papel por ele desempenhado, reforçando a paranóia dos rumores que chegavam à vila e a função do Império como o civilizador. Uma vez mais, o romance remete ao poema de Cavafy, cujos moradores perdem a identidade e a função ao descobrirem que não havia mais bárbaros que os justificassem. Essa questão vai ao coração da construção da sociedade colonial, cuja existência, nos moldes em que ocorreu, só se justificaria pela presença dos seres “inferiores”, denominados bárbaros.

Joll, em *Waiting for the Barbarians*, espera pela ofensiva bárbara. Teme a vitória dos nativos, pois isso significaria a derrota do Império cuja ideologia o sustentava e o fim de tudo aquilo em que acreditava e representava. São bastante significativos os versos do poema *Waiting for the Barbarians*, de Cavafy, que abordam a inutilidade das leis do Império se os bárbaros assumissem o controle. As leis que regeram a vida de todos os moradores do assentamento perderiam o sentido e a validade sob o domínio de outros povos.

Why do the Senators sit and pass no laws?
Because the barbarians are to arrive today.
What laws can the Senators pass any more?
When the barbarians come they will make the laws.

Viver sob o domínio dos bárbaros, perder para eles os territórios conquistados, faz parte dos medos que motivam Joll, para quem a preservação do Império está acima de todo e qualquer outro pensamento ou ação. “I have a commission to fulfill, Magistrate. Only I can judge when my work is complete” (p. 11). A expressão “commission to fulfill” denota que a ética presente nas ações de Joll está ligada ao cumprimento do dever e das obrigações atribuídas pelo Império, cujo descumprimento levaria à quebra do sistema. A ética para com suas obrigações – cuja finalidade é manter intacto o domínio imperial –, sobrepõe-se àquela relacionada à não-violentação de seres humanos.

A busca de uma verdade imposta pelo Império – representada pelas sessões de tortura levadas a cabo pelo Coronel – tinha por finalidade chegar a uma realidade que ele, Joll, julgava existir de fato. A figura emblemática de Joll como o defensor de um modo de vida encontra paralelo nas salas de tortura das prisões sul-africanas durante o período em que vigoraram as leis do “apartheid” e também na repressão sofrida pelos negros durante séculos.

Os elementos possibilitadores do mal, e os diferenciadores que separam Joll de Mandel são a crença do primeiro na verdade propagada pelo Império e no dever a ser cumprido, enquanto o segundo não necessitava apoiar-se em crenças para agir. A convicção de Joll no sistema não o deixava duvidar da propagada malevolência dos nativos e da necessidade de sua atuação na busca pela verdade útil ao Império. Questionado sobre os instrumentos e os meios pelos quais a buscava e como a reconhecia ao ouvi-la, Joll afirma que “there is a certain tone [...] A certain tone enters the voice of a man who is telling the truth. [...] First I get lies, [...] then more lies, then more pressure, then the break, then more pressure, then the truth” (p. 5).

Em oposição a Joll e Mandel, o Magistrado não crê sequer no desempenho e na verdade de seu trabalho. Ele recorda-se da sentença proferida no julgamento de um camponês e da sua certeza de que as leis seguidas nada tinham a ver com justiça. Embora não acredite nas normas elaboradas pelo Império, as aplica, omitindo-se uma vez mais. Entre aplicar a justiça de acordo com suas crenças e conhecimentos pessoais ou seguir as leis Imperiais impostas à sociedade, opta pelas últimas, que também fundamentam as certezas de Joll e do Império.

he had been committed to the army for three years by a magistrate in a far-off town for stealing chickens. After a month here he tried to desert. He was caught and brought before me. He wanted to see his mother and his sisters again, he said. “We cannot do as we wish”, I lectured him. “We are all subject to the law, which is greater than any of us [...] we are all subject to the law. [...] you feel that it is unjust, I know [...]. But we live in a world of laws”, I said to my poor prisoner. [...] I remember the uneasy shame I felt on days like that. I would leave the courtroom and return to my apartment and sit the rocking-chair in the dark all evening, without appetite [...]. “When some men suffer unjustly”, I said to myself, “it is the fate of those who witness their suffering to suffer the shame of it”. (p. 136)

O Magistrado vê-se como uma “witness”, um observador cuja função é cumprir a lei, não importando se ele próprio a julga injusta. Ele envergonha-se por sentenciar alguém baseado na legislação imposta pelo Império, cujas razões e finalidades questiona, especialmente dos momentos em que precisa escolher entre ser coerente consigo próprio ou com o sistema cujas leis representa.

O que lhe tornava possível a vida era a ilusão de que naquele espaço de terra cercado e controlado, onde ele era a autoridade maior, nenhuma ação terrível era permitida contra os nativos ou a população do assentamento. Sua posição e distanciamento do poder central lhe permitiam ignorar o que ocorria nas áreas mantidas por outros Magistrados, outras peças das engrenagens que faziam girar a máquina imperial. A chegada dos soldados mudou essa situação, trazendo-lhe a consciência de seu real papel, transformando-o num homem em luta consigo próprio, dividido entre o que julgava certo e a sua vontade de manter sua vida tranqüila, esperando que as coisas se acalmassem por si mesmas. A impotência frente aos fatos e as opções (ou falta delas) oferecidas pelo sistema são para ele angustiantes. Deve escolher entre omitir-se ou enfrentar Joll, sabendo que o caminho escolhido – não importa qual seja – lhe trará duras consequências. Opondo-se a Joll será considerado inimigo do Estado; omitindo-se, precisará enfrentar-se diariamente, sofrendo a ingomínia de saber-se um covarde que optou pelo mais confortável dos caminhos. O protagonista nos remete à descrição que Coetzee faz de si quando criança, como alguém que ao se ver frente à violência diária contra os negros “is trying to find a capsule in which he can live, a capsule in which he need

not to breathe the air of the world⁷²” (COETZEE, 2002, p. 393). O desinteresse do protagonista de *Waiting for the Barbarians* em ultrapassar as fronteiras imperiais, em sair da “cápsula” segura formada pelos muros do assentamento, torna-se bastante claro quando este conta a Joll que, mesmo tendo vivido por trinta anos na região, jamais se aventurara longe do vilarejo. Seu mundo estava confortavelmente restrito e controlado pelas paredes que demarcavam a propriedade remota do Império – e até a chegada dos soldados, acreditava que viveria ali até o fim de seus dias, seguramente guardado do mundo exterior.

A construção cercada por muros que compunha o assentamento e a posição do Magistrado que temia sair da segurança do local remetem aos bairros brancos existentes na África do Sul, cujos isolamento e proteção podem ser relacionados a cápsulas em que um homem branco, se desejasse, poderia viver seguro e alienado, sem respirar os ares do mundo exterior. Uma vez feita a opção pelo encapsulamento, o homem branco evitaria ser infectado pelo conhecimento da pobreza, da miséria, e das dores infligidas aos negros sul africanos.

Mandel, o outro torturador, ao contrário de Joll, personifica o sujeito que tortura somente pelo prazer de causar dor e humilhação ao corpo alheio, sem necessitar crer no sistema ou racionalizar seus atos. Em momento algum defende o Império ou suas atitudes, não se inocenta como alguém no exercício de seu trabalho, como faz Joll. Ele personifica o mal injustificado, praticado sem a necessidade da crença do torturador na causa defendida, na verdade buscada ou na culpa do torturado. A construção do personagem Mandel vai ao encontro de uma preocupação e tema recorrente⁷³ nos textos de Coetzee, que não entende como funciona a mente de um torturador. A questão do papel ocupado pelo torturador, bem como a composição da alma e da consciência daquele que pratica a tortura, têm sido frequente na obra de Coetzee. O diálogo mantido entre o Magistrado e Mandel é muito significativo para esse aspecto, pois vai direto ao ponto daquilo que parece ser incompreensível ao autor:

⁷² Outros personagens de Coetzee, como Misses Curren em *Age of Iron*, ou Magda, de *In the Heart of the Country*, são pessoas que, como o Magistrado, preferem isolar-se em seus mundos particulares, ignorando o que se passa além de suas próprias e auto-impostas fronteiras, mesmo que o resultado seja a loucura, como ocorre com Magda.

⁷³ Coetzee aborda o assunto diretamente em seu discurso de recebimento do “Jerusalem Prize”, e indiretamente em *Age of Iron*, e nos ensaios “Into the Dark Chamber: the Novelist in South Africa” e “The Problem of Evil”, todos já mencionados neste trabalho.

‘There is something I would like to know. I looked at Mandel’s face, at his clear eyes, windows of his soul [...]

[...]

[...] how do you find it possible to eat afterwards, after you have been [...] working with people? [...] Do you find it easy to take food afterwards? I have imagined that one would want to wash one’s hands. But no ordinary washing would be enough, one would require priestly intervention, a ceremonial of cleansing [...]. Otherwise, how would be possible to return to everyday life – or to sit down at a table, for instance, and break the bread with one’s family or one’s comrades? [...] I am trying to imagine how you breathe and eat and live from day to day. But I can not! That’s is what troubles me! If I were he, I say to myself, my hands would feel so dirty that it would choke me [...].” (pp. 123-124)

A capacidade de ferir o outro, de barbarizar o corpo do outro e continuar a executar tarefas do dia-a-dia não deveria, segundo a visão do autor, ser possível. Em sua construção dos torturadores, Coetzee torna Mandel e Joll essencialmente maus e igualmente impiedosos, embora personificando diferentes formas e tipos de representantes do poder: Mandel tortura por ter a alma deformada, por ser um apreciador do mal causado no corpo alheio, enquanto Joll o faz por crer cegamente na filosofia e na ideologia que o sustenta.

Essa posição de crença no sistema não encontra paralelo em *Disgrace*, cuja melhor representação do poder do Estado é o julgamento de David promovido pela comissão da universidade a partir da denúncia colocada por Melanie. A comissão da faculdade, que remete ao “Truth and Reconciliation Commission”⁷⁴, não deseja a verdade, mas a aparência de verdade que devem assumir os discursos de seus membros para convencerem a comunidade e se acomodarem ao que é atualmente permitido pelo novo governo. Como os relatórios de Joll, o pedido de desculpas solicitado a David poderia ser uma peça ficcional cujo intuito era livrá-lo da punição. Não importava aos membros representantes do poder se o arrependimento do protagonista era verdadeiro ou não. Desejavam apenas cumprir o papel que lhes fora destinado e obter um documento oficial que satisfizesse a instituição, sem preocupar-se com a

⁷⁴ A “Truth and Reconciliation Commission” (Comissão da Verdade e da Reconciliação) foi uma espécie de corpo jurídico criado com o intuito de julgar os casos das vítimas da violência e em que os perpetradores poderiam testemunhar e pedir anistia. A idéia era evitar que a África do Sul se transformasse em um campo de guerra no qual a retaliação e a vingança contra os brancos poderiam se tornar incontrolláveis, causando um massacre. Essa comissão analisou os casos de violação de direitos humanos, propondo reparação e reabilitação daqueles que se arrependeram publicamente.

veracidade, a sinceridade e o caráter de verdade (ou não) de um eventual gesto de contrição emitido por ele. Coetzee, desta maneira, retrata em *Disgrace* uma instituição hipócrita na qual a verdade não é o que mais importa, e sim a aparência de verdade. Desejam apenas obter uma declaração adequada ao comportamento politicamente correto que o momento requeria, de acordo com as normas vigentes na sociedade no momento da construção do discurso.

Há um paralelo entre a aparência de verdade desejada pela comissão e as verdades buscadas por Joll. Ambos – Joll e a Comissão – desejavam obter o discurso permitido e validado pelo sistema, um discurso cujas verdades preestabelecidas sobre o certo e o errado não são questionadas, mas impostas de dentro para fora. A diferença crucial é que Joll acreditava na existência dessa verdade, enquanto na sociedade pós-“apartheid” retratada pelo autor não há sequer a crença ou a preocupação com a autenticidade do relato, mas apenas com a validade dos discursos para a manutenção dessa ordem que se constitui.

Não é somente na nomeação que Coetzee constrói a distância entre Joll e o Magistrado. Desde a primeira página, o narrador marca a diferença entre eles, ainda que ambos representem e trabalhem para a manutenção do Império. O Magistrado conta que Joll “tells me [him] about the last great drive he rode in, when thousands of deer, pigs, bears were slain, so many that a mountain of carcasses had to be left to rot” (p. 1). Em oposição a esse homem que mata por prazer, o Magistrado lhe fala dos “great flocks of geese and ducks that descend on the lake [...] and about the native ways of trapping them” (p. 1). O prazer em torturar e matar vai ser firmando como a principal característica de Joll, que, no entanto, e ao contrário de Mandel, se julga um cumpridor de seus deveres, com obrigações para com o Estado imperial.

O Magistrado, após anos servindo na fronteira, tornou-se um “outsider”, cujo contato com a metrópole resume-se a “gossip that reaches us long out of date from the capital” (p. 2). Seu mundo restringia-se ao vilarejo, estando apartado da capital, o centro do poder, aonde não ia desde sua juventude: “I have not seen the capital since [...] I was a young man” (p. 2). O Magistrado preencheria a definição dada por Coetzee, em entrevista concedida a Began, ao homem branco que aprendeu a amar a África, vive nela, mas é um ser deslocado no mundo amado e parcialmente conhecido, “no longer European, not yet African”⁷⁵ (BEGAN, 1992).

⁷⁵ Coetzee se referia, especificamente, a escritores brancos nascidos na África que retratam o negro ou a África. No entanto,

Logo no primeiro parágrafo do romance, essa distância entre o Magistrado e Joll é marcada pela oposição entre o moderno e o antiquado, entre novos propósitos e ideais de civilização contra idéias acomodadas, entre visão e cegueira. O protagonista não conhece os adereços da modernidade e informa ao leitor sua ignorância diante dos óculos escuros usados pelo Coronel: “I have never seen anything like it: two little discs of glass suspended in front of his eyes in loops of wire. [...] He tells me they are a new invention” (p. 1). Os óculos escuros, um aparato cuja função, segundo o Magistrado, é deixar cegos homens de vistas sadias, é copiado por outros soldados do batalhão de Joll, espalhando a cegueira voluntária do Império de forma paródica e deformada entre seus demais servidores. Os óculos são a máscara por trás da qual se esconde a identidade do sujeito que pratica os atos bárbaros, amenizando os contrastes entre certo e errado, bem e mal. No mundo enxergado por Joll, não há luz, ele vive nas semitrevas trazidas pelas lentes escuras, onde a diferença entre o vermelho do sangue, a brasa do ferro quente e a pele negra de seus prisioneiros é reduzida ao ponto da indistinção.

A disseminação do uso dos óculos escuros, representada pela imitação grotesca feita por um dos soldados (sugestivo de que o uso se espalharia, como um modismo), faz desaparecer o indivíduo, tornando a todos uma só entidade por trás da qual o sujeito se esconde. Ao coletivizar o indivíduo, Coetzee torna também coletivas as responsabilidades e as punições, de tal forma que a culpa pelas violências cometidas é de todos e, conseqüentemente, de ninguém. Os óculos têm também a função de localizar o leitor em um tempo histórico distante, quando eram novidades, e situam o Magistrado como alguém que não pertence mais à mesma terra do Coronel Joll. São habitantes de mundos apartados não só por uma distância física, mas também pela ideológica.

A posição ocupada na hierarquia da organização é outro elemento diferenciador entre ambos. O Coronel representa o “Third Bureau, the most important division of the Civil Guard nowadays”(p. 2), recebendo as atenções e os cuidados relativos à sua importância na engrenagem, enquanto o Magistrado define-se “a country magistrate [...] a responsible official in the service of Empire”, alguém cuja maior ambição é quando morrer, “merit three lines of

small print in the Imperial gazette” (p. 8). Esse comentário emitido pelo narrador denuncia a certeza de sua pouca importância na história do Império, que também está refletida na questão da nomeação, já abordada anteriormente. O anonimato do Magistrado denuncia a posição periférica ocupada dentro do sistema e de sua atuação nas margens do poder. O fato de não ser nomeado faz dele alguém segregado pelo próprio sistema, cujas posição e importância são definidas na oposição ao uniforme, à nomeação e ao cargo de Joll.

As três personagens, Joll, Mandel, e o Magistrado, são construídos de forma a compor a heterogeneidade das forças que controlam e impõem as leis e a violência em qualquer situação em que exista uma relação entre dominadores e dominados, deixando claro ao leitor que tanto o torturador que tortura por acreditar no sistema, quanto aquele que o faz por prazer, não estão distanciados, em responsabilidade, dos que optam pela omissão.

A quarta engrenagem necessária para a instalação de um sistema opressor é a alienação e a convivência da sociedade civil, os membros das classes hegemônicas que habitavam as áreas sob domínio do Império. Durante todo o romance, a sociedade civil prefere ignorar as ações praticadas pelo Império cujo propósito era garantir-lhes segurança. Os brancos viviam sob o medo constante de que os “bárbaros”, numericamente superiores, tomassem o poder e os obrigassem a viver sob as suas leis. A construção da identidade do homem branco na África do Sul estava relacionada à sua posição em oposição ao negro. Perder seu poder significaria mais do que deixar de possuir territórios. Significaria, sim, subjugação e humilhação, seguidas de um forte deslocamento de suas identidades. O temor do homem branco de perder a terra conquistada, seu modo de vida, suas leis, religiões – tudo o que os constituíam enquanto sujeitos - explica a paranóia que sempre cercou as relações entre ambos. Esse medo, cuja concretização está evidente em *Disgrace*, conduz ao esvaziamento do protagonista do romance, cujos parâmetros existenciais estavam ligados a posição ocupada na sociedade. Segundo a visão apresentada por Coetzee, a mudança do poder das mãos dos brancos para os negros trouxe consigo a concretização dos piores temores e pesadelos dos primeiros colonizadores.

O Magistrado, que a princípio preferiu omitir-se, após ser infectado pelo conhecimento, obriga-se a uma tomada de posição que o leva à ação. Uma vez colocado

frente aos horrores e à realidade da sociedade cuja justiça ele representa, não mais poderia omitir-se, sob pena de perder a dignidade. A dor inicial do Magistrado, como dissemos anteriormente, não se deve aos crimes cometidos pelo Império, mas porque –“The joy has gone from my [his] life” (p. 21). Ter sua vida transformada, ver sua consciência em agonia, era o que mais incomodava o protagonista. Ao opor-se ao sistema que lhe conferia identidade, o Magistrado começa a esvaziar-se, iniciando o caminho de identificação com o “outro”, que levará, posteriormente, a sua reconstrução como um novo sujeito.

A sociedade, no entanto, mesmo podendo conjecturar sobre o destino dos prisioneiros e as motivações do Império, preferia alienar-se, vivendo um faz-de-conta de que nada de ruim ocorria. Essa opção pela alienação fica evidente quando, após ser libertado da prisão, o Magistrado volta a manter contato com as pessoas do vilarejo. O Magistrado percebe como todos preferem acreditar – e o tratam como se fosse essa a verdade – que ele havia se ausentado da vila, e não que durante todo aquele período ele houvesse sido torturado e ridicularizado em praça pública pelos soldados, a poucos metros da casa das pessoas com quem conviveu por anos.

She talks about the weather, about the past summer and signs of approaching winter, as though where I had been, in my cell not three hundred paces from where we stand, I had been sealed off from hot and cold, dry and wet. To her, I realize, I disappeared and then reappeared, and in between was not part of the world.

[...]

[...] we pretend that the voice she hears is not the voice of the man who swung from the tree shouting for mercy loud enough to waken a dead.
[...] (p. 125)

Essa alienação da sociedade retratada no romance encontra eco em várias obras do autor, como uma condenação ao comportamento da maioria dos sul-africanos brancos, em especial os africânderes, que permitiam que outros seres humanos sofressem terrivelmente enquanto fingiam desconhecer a verdade, vivendo suas vidas normalmente. Uma sociedade alienada é, segundo a visão do autor, um elemento imprescindível para a manutenção de governos injustos e opressores.

A ruptura entre o Magistrado e o governo ao qual representou por tantos anos vai se delineando, e o protagonista conduz o leitor na percepção de que ele, Mandel, a sociedade e Joll são elementos distintos de um mesmo sistema. O Magistrado reconhece que não foi, como gostava de pensar, “the indulgent pleasure-loving opposite of the cold rigid Colonel”. A relação com a nativa levou-o a perceber que, de fato, “I was the lie that Empire tells itself when times are easy, he the truth that Empire tell when hard winds blow. Two sides of imperial rule, no more, no less” (p. 133).

A imagem da sociedade sul-africana branca como isolada da realidade, alienada e voluntariamente cega está bastante presente nas críticas emitidas por Coetzee a seu país de origem. O autor afirma que sem a convivência de uma sociedade alienada a violência do “apartheid” não se sustentaria. No romance, desde que sentindo-se preservados e seguros, os habitantes do assentamento não procuravam saber as razões e a realidade escondidas nos relatórios oficiais. Nem mesmo a sorte do Magistrado, um homem cujo convívio naquele grupo datava de trinta anos, foi questionada por alguém. Nenhum de seus amigos, ou de suas mulheres, ou dos soldados que serviram sob sua orientação ergueu sua voz para defendê-lo ou para questionar as ações do Império.

Da mesma maneira, na época da publicação de *Waiting for the Barbarians*, o governo havia endurecido a repressão contra os negros e os relatórios trazidos a público sobre as mortes ocorridas nas prisões eram peças de ficção cuja veracidade não era questionada pelo cidadão comum. As mortes sob tortura e os relatórios oficiais deram origem ao poema “In Detention” de Christopher van Wyk (1979)⁷⁶, que representa em outro gênero o que Coetzee retrata em *Waiting for the Barbarians*.

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

⁷⁶ Christopher van Wyk nasceu em Soweto, em 1957, e tornou-se reconhecido após o levante de Soweto, em 1976, quando houve um aumento considerável de autores negros preocupados com a convivência da sociedade branca sul-africana com o que ocorria nas prisões. Wyk recebeu o Prêmio Olive Schreiner com seu livro de poesias *It Is Time to Go Home* (1979), de onde o poema foi extraído.

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

No poema, como no relatório de Joll, a impossibilidade das mortes terem ocorrido conforme o registrado nos relatórios é evidente, e somente um homem descompromissado – ou desinteressado – com a verdade os tomaria como fiéis à realidade. Segundo Coetzee, “Behind the so-called suicides and accidental deaths [...] lies the realities of fear, exhaustion, pain, cruelty [...]. One can go about one’s daily business in Johannesburg within calling distance [...] of people undergoing the utmost suffering” (2002, p. 362). *Waiting for the Barbarians* reflete a repulsa do autor por um mundo que segue seu ritmo enquanto seres humanos são submetidos ao inenarrável e ao inominável.

O autor critica as relações de poder artificialmente criadas pela colonização e os elementos que as compõem. Essas ligações tornam escravas, segundo ele, ambas as partes (dominadores e dominados), pois um depende do outro para existir. O resultado dos anos de dominação e os elementos que possibilitaram que isso acontecesse estão bem definidos em *Waiting for the Barbarians*, ao passo que em *Disgrace* o leitor se depara com o resultado da crença do autor de que não haveria impunidade para o mal e a violência praticados por seus pares e de que os brancos pagariam pela dupla escravidão mantida na relação entre africanos e colonizadores. A não-liberdade velada dos senhores sul-africanos se faria sentir, segundo ele, somente quando, ao descerem de seu trono solitário, percebessem a impossibilidade de relacionar-se fraternalmente com os ex-dominados, pois fraternidade implica igualdade.

[...] fraternity by itself is not to be had, no matter how compelling felt the impulse in both sides. Fraternity ineluctably comes in a package with liberty and equality. The vain and essentially sentimental yearning that expresses itself in the reform movement in South Africa today is a yearning to have fraternity without paying for it (COETZEE, 2002, p. 97)

Dessa forma, quando os homens brancos resolvessem oferecer aos nativos fraternidade, receberiam de volta a reação gerada pela violência e pela desigualdade sofrida por anos.

Em *Waiting for the Barbarians*, os agentes da violência, bem como os elementos que a tornam possível, estão mais claramente definidos do que em *Disgrace*. Como dissemos anteriormente, o Estado é a única fonte de violência no primeiro romance, enquanto no último a impunidade, as incertezas, as ambigüidades e a distopia de alguns se tornam os elementos geradores da violência, que está espalhada, de maneiras diferenciadas, em toda a sociedade. A tensão racial ainda pulsante na África do Sul pode agora manifestar-se de ambos os lados, não havendo mais a presença de uma única força detentora da agência do mal. Durante o “apartheid”, os nativos eram as maiores vítimas do sistema, sendo sistematicamente perseguidos, torturados e eliminados sem que pudessem reagir na mesma proporção. Como resultado da violência contínua e injusta apresentada em *Waiting for the Barbarians*, na construção da realidade elaborada por Coetzee em *Disgrace*, a violência está disseminada em todas as camadas da sociedade pós-“apartheid”, e não se encontra mais restrita ao poder do Estado. Segundo o autor, o uso da violência como instrumento de manutenção do poder trouxe duras consequências para a sociedade sul-africana.

A filósofa Hanna Arendt (1985), de fato, postulou que a violência como instrumento só é funcional quando os objetivos nos quais se fundamenta são alcançados em curto prazo. Sempre que os propósitos que tentam justificar a prática da violência não são rapidamente obtidos, ela se espalha por todo o organismo social e político, tornando o mundo ainda mais violento. O que se vê representado em *Disgrace* é a confirmação do postulado de Arendt, pois a disseminação da prática da violência iniciada na colonização e nas confrontações raciais retratadas em *Waiting for the Barbarians* transformaram a África do Sul, segundo a construção de Coetzee, em um local inseguro, onde as novas fronteiras do poder estão em definição. Ainda de acordo com Arendt, quando homens destroem homens conscientemente, a repressão da agressividade daquele que sofreu a violência resultará em uma acumulação de energia cuja eventual explosão será mais perigosa. Enfim, a onda de violência contra o branco que se seguiu ao fim do “apartheid” nos leva à compreensão que o embate em curso em

Disgrace não é mais do que o resultado da violência sistemática representada em *Waiting for the Barbarians*.

O elemento mais presente na estrutura de *Disgrace* é a inversão de forças ocorrendo em várias situações, cujos resultados são as muitas perdas e o deslocamento da identidade dos brancos em oposição ao fortalecimento dos negros. No romance, o pessimismo de Coetzee se revela na análise que fez da sociedade sul-africana e do futuro que a espera. No entendimento do autor, não haveria como os brancos saírem ilesos após tantos séculos de maus tratos contra os nativos. Repetidamente, o narrador de *Disgrace* aborda a circularidade da história como a grande motivadora da violência sofrida por David e Lucy. Os elementos possibilitadores do mal historicamente construídos na colonização agora são reelaborados pelos nativos que alcançaram o poder e pelos brancos que permaneceram, levando ao enfrentamento os diferentes agentes e contrapondo, segundo a visão de Coetzee, a violência historicamente sofrida com mais violência.

Percebe-se que os elementos possibilitadores do mal se reposicionam, transmutam-se, vestem outros discursos, mas não desaparecem. Constrói-se uma nova abordagem, em que há a reversão da história construída pelos mais fortes, cujo resultado foi o apagamento ou a distorção da história dos mais fracos. *Disgrace* leva o leitor a perceber que não importando de que lado se está, a vitória de uns significa a derrota para outros. Isso implica não só a reescritura da história, mas a redefinição dos discursos permitidos e daqueles proibidos. Coetzee, em *Disgrace*, reconhece a culpa histórica de seus antepassados, mas retrata uma sociedade em que as inversões se deram em todas as esferas, inclusive na agência da violência.

Identities in Transformation

Na primeira parte de *Waiting for the Barbarians*, a dor, a humilhação e a tortura são relatadas numa linguagem seca, desprovida de adjetivos ou de modulares que auxiliassem o leitor no julgamento dos torturadores ou na compreensão da extensão do sofrimento causado aos nativos. No entanto, na segunda metade, após o retorno do Magistrado de sua jornada por

territórios desconhecidos e do encontro com os bárbaros, a dor torna-se presente e o leitor acompanha passo a passo o declínio e o esvaziamento que sofre o protagonista, até ele se tornar o outro, o estranho e o inimigo.

O próprio Magistrado se vê como alguém fisicamente em declínio e dividido, cuja descrição, pontuada ao longo da narrativa, ocorre de forma tão fragmentada quanto seu “eu”. Descreve-se como velho e decadente e, em alguns momentos, repulsivo, criando um paralelo entre sua descrição física e suas crenças, cujo humanismo antiquado já não serve mais ao Império: “a grey-haired servant of Empire (p. 15), thin shanks, [...] slack genitals, [...] paunch, [...] flabby old man’s breasts, [...] turkey skin of [...] throat” (p. 30), com um “dry old man’s member” (p. 33); “old and tired” (p. 20).

Como se pode perceber pela seqüência acima, as poucas informações oferecidas ao leitor estão espalhadas no texto de tal maneira fracionadas que somente ao longo do romance é possível ir montando a imagem do protagonista. A fragmentação da descrição reflete o esfacelamento tanto da personagem quanto de seu modo de vida, cujas antigas verdades estão sendo substituídas por novas, destruindo o mundo da maneira como ele o conhecia, assim como as relações construídas nos anos de convivência na fronteira do Império. O esfacelamento do “eu” ocorre com o Magistrado durante o processo de animalização e desumanização ao qual é submetido, perante o qual se esvazia e se fragmenta – primeiro, pelo remorso e pela culpa e, posteriormente, pela dor e pela humilhação a ele impostas.

Após ser considerado inimigo do Império e ser destituído de seu posto, o Magistrado é trancafiado em uma cela, onde começa a tomar consciência das necessidades do seu corpo e a sentir a dor, a fome e a humilhação que haviam sofrido os nativos. O protagonista é destituído de tudo quanto lhe constituía identidade. Não só perde seu cargo, sua casa, sua rotina, mas, ao longo do tempo e em decorrência do sofrimento, começa a questionar sua humanidade.

[...] I realize how tiny I have allowed them to make my world, how I daily become more like a beast or a simple machine [...] Then I respond with movements of vertiginous terror in which I run around the cell jerking my arms about, pulling my beard, stamping my feet, doing anything to surprise myself, to remind myself of a world beyond that is various and rich. (p. 83)

Proibido de ter roupas limpas e lavar-se adequadamente, começa a incomodar-se com o próprio cheiro. Mantido a uma ração de chá e mingau, passa a ter dificuldades em fazer funcionar os intestinos, tornando cada evacuação, que ele é obrigado a fazer acocorado sobre um balde entre dores atrozes, uma metáfora escatológica da dificuldade de livrar-se de seu eu anterior e das culpas que carrega. A evacuação dolorosa é o expurgo de tudo o que ele representava. Os sofrimentos, considerados degradantes por sua insignificância e pequenez frente à punição física que inicialmente não sofre, humilham-no ainda mais. As dores que sente são as dores das necessidades não-satisfeitas do corpo e da mente torturada pela solidão e pela culpa.

Após algum tempo, ele começa a perceber o significado do aprisionamento, onde só lhe é dada liberdade de sentir fome ou comer, manter-se em silêncio ou tagarelar consigo mesmo ou bater na porta e gritar. O sofrimento e a barbarização começam a transformá-lo em outra pessoa, em outra coisa, que não mais o Magistrado: “If I was the object of an injustice, a minor injustice, when they locked me in here, I am now no more than a pile of blood, bone and meat that is unhappy” (p. 84).

O senso de justiça que antes o guiava e atormentava torna-se algo menor diante das suas necessidades e dores presentes:

The flow of events in the outside world, the moral dimension of my plight, if that was what it is, a plight, even the prospect of defending my self in court, have lost all interest under the pressure of appetite and physical functions and the boredom of living one hour after another. (p. 86)

A perda da razão, das memórias, vai se delineando, afastando-o cada vez mais dos outros elementos que compõem o Império e de seu próprio antigo eu, aproximando-o dos nativos, transformando-o o “outro”.

I walked into that cell a sane man sure of the rightness of my cause [...] but after two months among the cockroaches with nothing to see but four walls and [...] nothing to smell but the stench of my own body, [...] I’m much less sure of myself. (p. 94)

O desejo de justiça inerente ao cargo de Magistrado desaparece na mesma proporção em que seu corpo é penalizado. Opondo-se frontalmente a Joll, o protagonista é espancado por tentar impedi-lo de quebrar os pés dos nativos com o martelo usado para esmagar os pés da moça nativa. Imerso na dor, ele questiona-se sobre os caminhos e o sentido da justiça e sobre as ações que poderiam, verdadeiramente, ser justas com os habitantes negros. Percebe-se que há um esvaziamento não só dos parâmetros definidores do que representaria justiça, mas do sentido e do significado atribuídos ao conceito, um dos elementos que compunham as bases do ser-no-mundo do Magistrado.

justice: once that word is uttered, where will it all end? Easier to shout No! Easier to be beaten and made a martyr. Easier to lay my head on a block than to defend the cause of justice for the barbarians: for where can that argument lead but to laying down our arms and opening the gates of the town to the people whose land we have raped? The old magistrate, defender of the rule of law, enemy in his own way of the State, assaulted and imprisoned, impregnably virtuous, is not without his own twinges of doubt. (p. 106)

O Magistrado questiona-se sobre a “justiça”, e qual o sentido dessa palavra que pode adquirir significados diferentes dependendo do horizonte interpretativo que lhe é dado e de seu lócus enunciativo. Percebe que nem mesmo o conceito de justiça é consensual. Justiça de quem para quem? Justiça sob qual ponto de vista? Justiça, percebe ele, é uma idéia abstrata, que depende do sujeito que lhe preenche os sentidos.

A busca por aquilo que entendia ser justo levou-o ao enfrentamento público de Joll, cujo resultado foi o espancamento sofrido nas mãos dos soldados. A dor tornou-o ainda mais consciente das necessidades de seu corpo. A dor o animaliza, tirando pouco a pouco sua consciência:

As the numbness wears off the pain begins to come in spasms a minute or two apart so intense that I can no longer lie still. At the height of the spasm I trot around the room holding my face, whining like a dog [...]. (p. 106 – grifo nosso)

O verbo “trot” (trotar) e a expressão “whining like a dog” são bastante significativos por serem denotativas de ações de animais. A escolha das palavras reforça a animalização do

Magistrado, que mais e mais se afasta do mundo “civilizado”, tornando-se todo instinto e cada vez menos razão.

Além da questão da desumanização que leva à transformação, Coetzee levanta a questão da tortura e de como o corpo maltratado pode se transformar somente em objeto, cuja capacidade de pensar está diametralmente oposta ao mal que lhe é feito. O aprisionamento reduz o mundo do prisioneiro, tornando a vida fora dali algo quase imaterial. A consciência da dor e o medo do sofrimento reduzem a pessoa a um ser murmurante, que se iguala aos animais em suas manifestações. A gradação da dor, os efeitos no sujeito torturado, a humilhação que ela traz só começam a ser descritos no romance a partir do momento em que é o próprio protagonista quem a sofre. A dor causada aos nativos, mesmo aquela implicitamente contida no relato da moça nativa, eram para ele algo estranho, cujo significante só adquire significado quando ele passa a descobrir-lhe pessoalmente o sentido. O Magistrado reconhece, então, que a tortura subjuga o homem e que o aprisionamento torna o ser humano um corpo desprovido de vontade.

In my suffering, there is nothing ennobling. Little of what I call suffering is even pain. What I am made to undergo is *subjection* to the most rudimentary needs of my body: to drink, to relieve itself, to find the posture in which it is lest sore. [...] They came to my cell to show me the meaning of humanity and in the space of an hour they showed me a great deal. (pp. 112-113 – grifo nosso)

“Subjection” parece ocupar um local especialmente temerário no imaginário do autor. Em *Disgrace*, Lucy diz a David que, para ficar, para ganhar o direito de ficarem naquelas terras, deverão ir além da escravidão e ser subjugados. A subjugação, mais do que a escravização, parece fazer parte dos temores do universo dos homens brancos.

[...] but it is something new you are talking about. Slavery. They want you for their slave.
Not slavery. Subjection. Subjugation. (COETZEE, 1999)

Em *Waiting for the Barbarians*, Mandel humilha o Magistrado, obrigando-o a correr nu no jardim para a diversão dos soldados e dos passantes. Até mesmo a vergonha que

inicialmente sentia perdeu importância perante o desejo de manter-se vivo: “It costs me agonies of shame the first time I had to come out of my den and stand naked before these idlers or jerk my body about for their amusement. Now I am past shame” (p. 114). Após perder a noção de justiça, de vergonha, de civilidade, o Magistrado estava pronto para, finalmente, tornar-se o outro. Mandel obriga-o a vestir-se de mulher, ata seus pulsos às costas e o suspende com os braços estirados para trás. O Magistrado completa a metamorfose.

[...] I feel a terrible tearing in my shoulders as though whole sheets of muscles are giving away. From my throat comes the first mournful dry bellow, like the pouring of gravel. [...] I bellow again and again, there is nothing I can do to stop it, the noise comes out of a body that knows itself damaged perhaps beyond repair and roars its fright. [...] He is calling his barbarians friends, someone observes. That is barbarian language you hear. (pp. 118-119)

O Magistrado, vestido de mulher e “falando” a língua dos bárbaros, aproxima-se da imagem da nativa, de quem agora conhece toda a dor. Assim como a nativa, seu corpo foi danificado além de qualquer possibilidade de reparo, e ele agora é capaz de avaliar a dor da nativa, que de certa forma passa a ser parte da sua dor. Ele agora sente em si todo o sofrimento dela. Ele esvaziou-se e foi preenchido com o conhecimento do que era ser negro naquela região.

Além do esvaziamento que o aproxima da imagem do outro, é possível fazer outras leituras a partir da punição do Magistrado na árvore, sem dúvida evocadora de outros símbolos. O Magistrado vestido de mulher remete ao uso da toga, como uma versão paródica das vestimentas de um juiz cuja crença na justiça vai se esvaindo na mesma velocidade com que seu corpo é maltratado. A imagem da ricularizarização da toga transformada em veste feminina, que por analogia ridiculariza a própria noção de justiça, não pode ser ignorada. Um outro elemento – a vitimização do Magistrado pendurado pelos pulsos – pode remeter, igualmente, à imagem do sacrificado, do redentor, daquele escolhido para pagar o preço das dores do mundo em que vive.

Voltando à primeira interpretação possível, a construção da segunda parte do romance deixa algumas perguntas difíceis de serem respondidas. O Magistrado passa por um

processo de animalização, barbarização e esvaziamento para tornar-se o outro. Até que ponto o fato de a alterização só se completar após o ser “civilizado” passar por todo um processo – humilhante para um ocidental – até transformar-se não reafirma a “verdade” do Império de que esse “outro”, o “bárbaro”, é menos humano e mais animal? A queda e a desumanização sofridas pelo Magistrado até o ponto de ver o outro em si mesmo levantam indiretamente a questão da representação do “civilizado” e do “bárbaro” no romance, em que o “civilizado” deve perder a vergonha, o respeito próprio, a humanidade, o senso de justiça, para equiparar-se – ou ver-se – no outro?

O Magistrado, após a “queda” do Império, metaforicamente representada pela derrota do exército e a fuga dos soldados; retoma seu papel de liderança na vila, onde todos, movidos pela necessidade imposta pela sobrevivência, colaboram para que o povoado não pereça por falta de alimentação e frio até que a primavera volte. Em *Waiting for the Barbarians*, apesar de continuarem à espera de um ataque bárbaro, os brancos e os nativos dos arredores se reorganizam para sobreviver, mostrando que a cooperação poderia ser a única saída, trazendo benefícios a todos.

Da mesma maneira que o Magistrado, David, em *Disgrace*, vai sendo esvaziado em sua identidade ao longo do romance. Antes um homem bonito, possuidor de “a certain degree of magnetism” (p. 7), tinha por maior preocupação a satisfação de seus desejos sexuais, vivendo em “an anxious flurry of promiscuity. He had affairs with the wives of colleagues, he picked up tourists in bars [...]; he slept with whores” (p. 7). Repentinamente, viu-se envelhecido, um homem que não mais atraía os olhares das mulheres. Sem muita disposição para jogos de sedução a cada vez que sentisse desejo, mantém encontros semanais com a prostituta Soraya como um meio de satisfazer suas necessidades sexuais.

Quando os encontros com Soraya cessam, ele pensa em castração, em preparar-se para “the proper business of the old: preparing to die” (p. 9). A semana sem a sessão sexual com Soraya “is as featureless as a desert. There are days that he does not know what to do with himself” (p. 11). Envelhecer e morrer parece ser o único futuro de David, até Melanie Issacs surgir em sua vida como “A last leap of the flame of sense before it goes out” (p. 27). A entrada de Melanie na vida do protagonista é marcada no texto pelas águas das chuvas, que

simbolizam a vitalidade e a vida trazidas para o deserto deixado pelo fim da relação com Soraya. No dia em que David abordou Melanie “it was raining; from the pathside runnels comes the soft rush of water” (p. 12). Na primeira vez em que força-se sobre ela, mantendo relações no chão da sala, também chove: “On the living-room floor, to the sound of rain pattering against the window, he makes love to her” (p. 19). Chove novamente, quando, ao tentar fugir após as aulas, ele a segura em frente à faculdade. Não mais a chuva reconfortante das outras vezes, mas águas tempestuosas, que prenunciam tempestade: “Rain falls all of Tuesday, from heavy clouds blows in over the city from the west. [...] ‘Wait for me here’, he says. ‘I will give you a ride home’” (p. 20). A imagem da água está tão fortemente ligada a Melanie que mesmo quando David, já na fazenda, relembra a tarde em que invadiu a casa dela, a memória vem acompanhada de uma nova informação: a lembrança do som da chuva, até então omitida ao leitor: “He sees himself in the girl’s flat, in her bedroom, with the rain pouring down outside the heater in the corner giving off a smell of paraffin [...]” (p. 89). O cheiro de parafina entremeado ao som da chuva é o prenúncio do fogo que viria.

Antes da denúncia que marca o fim das chuvas e o começo do fogo, o namorado de Melanie comparece à aula de David e ao interpretar o personagem Lucifer, de Byron, implicitamente compara-o a David,

‘What kind of creature is this Lucifer?’
[...]
‘He does what he feels like. He doesn’t care if it’s good or bad. He just does it.’
‘Exactly. Good or bad, he just does it. He doesn’t act on principle but on impulse, and the source of his impulses is dark to him. [...] His madness was not of the head, but heart.’” (p. 33)

Coetzee constrói o paralelo entre Lucifer e David, justificando-o, de certa forma, pois ele não tem consciência de seus impulsos. David não percebe a ironia da análise elaborada pelo rapaz e seus atos, continuando a explicar o poema, ignorante do quanto de si estava contido em sua análise.

“[...] Note that we are not asked to condemn this being with the mad heart, this being with whom there is something constitutionally wrong. On the

contrary, we are invited to understand and sympathize. But there is a limit to sympathy. For though he lives among us, he is not one of us. [...] Byron will suggest, it will not be possible to love him, not in the deeper, more human sense of the word. He will be condemned to solitude.” (pp. 33-34)

O fogo, o elemento predominante na vida de David após a refrescância das chuvas, é prenunciado na análise do poema elaborada pelo namorado de Melanie. À interpretação do poema de Byron, seguem-se às metáforas do desejo de David, que se julga preso pela chama da paixão, remetendo diretamente à última chama dos sentidos, que ele esperava manter acesos com Melanie antes de tornar-se um homem velho. David analisa Byron, mas pensa em si ao comparar seus desejos e “the moment of expire that the light leaps up one last time like a candle-flame [...]” (p. 22). Além da presença do fogo, o protagonista é também comparado, pelo pai de Melanie, a uma víbora, elemento de discórdia e maldade no Éden. ““A viper.’ How can he deny it”?” (p. 38). No mercado onde Lucy vende seus legumes, “there is a smell of burning meat” (p. 71). Quando os atacantes ateam fogo nele, “he is bathed in a cool blue flame, his hair crackles [...] A flame dances soundlessly on the back of his hand” (p. 96). Mais à frente, ele dirá a Lucy que “vengeance is like a fire. The more it devours, the hungrier it gets” (p. 113). Todos os componentes representantes do mal e do inferno bíblico estão presentes e relacionados a David: o demônio, a víbora, o fogo, e o cheiro de carne queimada. Há uma clara ligação entre o “cool flame” da vingança, o fogo do amor sensual por Melanie e o fogo do inferno, onde os pecadores queimarão pela eternidade. Há ambigüidade na construção, e o leitor se pergunta se David deve ser interpretado como Lúcifer, segundo a análise do poema de Byron, ou se a África do Sul, para ele, transformou-se num inferno, ou ambas as coisas. Não há, em passagem alguma, referência direta do fogo como expiação, mas dois elementos podem conduzir-nos também a essa possibilidade de análise. O primeiro estaria na relação feita entre Lucifer e David, cuja imagem envolta em chamas durante o ataque sofrido representaria uma dupla punição: o preço cobrado pela história e o desejo não-permitido que sentiu por Melanie. Apesar da clara relação entre os vários elementos ligados ao fogo e queimaduras (ou ao calor) que passam a rodear David, este parece considerar a cremação uma honra dada aos cães após a morte, pois a incineração passou a ser um ritual

através do qual David parecia buscar e dar dignidade aos que já não possuíam nenhuma. Dessa maneira, o queimar até os ossos passa a ser interpretado como uma forma digna de (pós-)morte.

No trecho a seguir, David explica ao pai de Melanie porque se sentiu diferente em relação à menina. A imagem da breve chama do fósforo como metáfora de suas paixões demonstram o quanto David é incapaz de amar e de ligar-se a outro ser humano, enquanto retoma o elemento do fogo (passageiro) como algo que o queima.

“A fire: what is remarkable about that? If a fire goes out, you strike a match and start another one. That’s how I used to think. Yet in the olden days people worshipped fire. They thought twice before letting a flame die, a flame-god. It was that kind of flame your daughter kindled in me. Not hot enough to burn me up, but real: real fire”.

Burned – burnt – burnt up. (p. 166)

O fogo marca o início das mudanças operadas em David, que principia a se transformar. Após ser expulso da universidade, renegado pelos colegas, evitado por todos e perder a posição de professor (seu meio de subsistência⁷⁷) e sua honra, o declínio de David se intensifica, abrindo espaço para o esvaziamento e o preenchimento em alguém diferente, que somente encontrará alívio nas mãos de Bev Shaw.

A decadência de David é reflexo das inversões de poder, iniciadas já nas relações entre David e Soraya e, posteriormente, entre David e Melanie, que permeiam todo o romance e estruturam a narrativa. Em todas as ligações mantidas por David Lurie há a inversão das forças, e ele, o homem branco, é subjugado e punido por não reconhecer e não aceitar seu novo lugar naquele grupo social. De antigo detentor da autoridade que lhe era conferida pela cor e pela posição superior ocupada por um intelectual no sistema acadêmico e na sociedade, passa a pária e indesejado.

A maior inversão do romance, embora não a mais importante, acontece quando David deixa a cidade decidido a passar um tempo com sua filha na fazenda que possui no campo. No ambiente rural, a perda do poder de David se acentua em oposição ao ganho

⁷⁷ “He continues to teach because it provides him with a livelihood” (COETZEE, 1999, p. 5).

econômico e social obtido por Petrus. Graças aos subsídios do governo e ao conhecimento de que vivem em novos tempos, Petrus vai se firmando como uma nova classe social emergente, parte da atual raça dominante. Fica evidenciado no romance que nem mesmo entre os nativos todos terão as mesmas oportunidades na nova sociedade. Entre Petrus e os homens que atacaram Lucy e David abre-se o fosso da diferença social e econômica cujo resultado separa os homens entre aqueles que detêm o poder e os que não encontram espaço na sociedade. Petrus representa a nova classe média negra, resultado do poder político decorrente do fim do “apartheid”, cujo novo governo promove transformações em todas as esferas, especialmente por meio de subsídios para a compra de terras, a construção de casas, o plantio e, muito especialmente, por meio da *equalização*⁷⁸ das oportunidades. Pollux, por sua vez, largou a escola e não encontra emprego. Os dois outros rapazes, segundo as impressões de Lucy, vivem de estuprar e roubar. Nem todos os negros conseguiram um lugar melhor na sociedade e nem todos puderam contar com os subsídios do governo. Coetzee prenuncia a insatisfação daqueles que não alcançam uma posição melhor na sociedade após o fim do governo repressor, o que leva à distopia, e talvez, a mais violência.

David menciona a grande campanha de distribuição em curso no país, onde é “A risk to own anything: a car, a pair of shoes, a packet of cigarettes [...] a vast circulatory system” (p. 98), compartilhando a opinião de Bill Shaw, marido de Bev Shaw, de que parecem estar, novamente, vivendo em estado de guerra. David vê a invasão de sua casa na cidade e o roubo de seus pertences como “war reparations; another incident in the great campaign of redistribution” (p. 176). Para o protagonista, a redistribuição elaborada pelo governo tem seu

⁷⁸ Mais uma vez, a África do Sul inova e diferencia-se dos demais países africanos ao tornar lei a equalização das oportunidades em todas as esferas e para todos os membros de sua sociedade, operando mudanças inimagináveis há quinze anos. O Professor Doutor Shadrack Gutto, presidente da Africa Union, e o Professor Doutor Danny Titus, membro do governo sul-africano e professor na Universidade da África do Sul, em Pretoria, estiveram em março de 2007 no Brasil e afirmaram ser a África do Sul o último país africano a conquistar sua independência, pois havia, com o fim do “apartheid”, libertado-se do governo branco majoritariamente composto, até 1994, pelos africanôeres. Os Professores proferiram duas palestras (em 20 de março de 2007, na FFLCH, União Africana e Nepad – Renascimento e Desenvolvimento Africano no Contexto da Globalização; e em 21 de março de 2007, na Faculdade de Direito São Francisco, sobre direitos humanos, democracia constitucional e ações afirmativas na África do Sul). Disseram os Professores que a África do Sul está empenhada em *equalizar* os erros cometidos no passado. Equalizar é um termo novo no dicionário político que certamente encontra paralelo nas chamadas ações afirmativas. Equalizar pode ser compreendido como um sistema de cotas, que traduz em empregos, vagas nas escolas, moradia e terra as proporções raciais existentes no país. A população sul-africana se divide em 10% de brancos, indianos e *coloureds* contra 90% de negros. Assim, as empresas deverão equalizar as vagas existentes, preenchendo-as com a mesma proporção de brancos e negros. O mesmo vale para as escolas e universidades. Aqueles que descumprem a lei são penalizados com a proibição de participação em licitações públicas e na obtenção de licenças e autorizações para funcionamento ou qualquer outro documento que dependa do governo.

paralelo não-oficial nos roubos e invasões das propriedades dos brancos que aconteceram na África do Sul nos anos subseqüentes ao fim do “apartheid”. A equalização significa, na prática, uma redistribuição de rendas e oportunidades que implicará, para o homem branco, uma insegurança que ele nunca experimentou antes.

Numa primeira leitura, fica claro ao leitor que enquanto Petrus prospera, David se deteriora. Petrus, que a princípio se apresenta⁷⁹ a David como o “dog-man”, passa a proprietário da fazenda de Lucy e patriarca do lugar, pai adotivo do filho que ela espera, assumindo até mesmo sua proteção, tirando de David o direito de protegê-la, inerente à função de pai. David vai perdendo espaço e acaba dedicando-se a ajudar na eutanásia e, depois, dos corpos dos cães de Bev Shaw, tornando-se um “dog-man”. Há uma clara inversão de papéis retratando as muitas inversões que vêm ocorrendo na sociedade sul-africana. As oposições são construídas por Coetzee, marcando as diferenças entre ambos e as novas posições ocupadas por cada um. O texto reforça a ascensão de Petrus, cuja cabeça é “screwed on right” (p. 64), e a decadência de David, que mais e mais “is becoming: stupid, daft, wrongheaded” (p. 146), pois vive no passado e não sabe sobreviver no mundo novo onde todos os valores que nortearam sua vida estão transformados.

Há uma ironia entre as funções assumidas por um e por outro, pois antes Petrus cuidava de cães de guarda, criados para proteger a casa dos brancos e atacar os negros. A elite canina, representada pelos cães de guarda, poderia representar, metaforicamente, as elites brancas que usavam os serviços dos negros para os cuidados da família, os trabalhos domésticos e outros mal-pagos. O assassinato dos cães do canil de Lucy, todos de raça e usados para a segurança dos brancos, simboliza o fim de uma época ou do que significava ser branco naquele país. Em oposição, David cuida dos cães viralatas de Bev, a escória até mesmo entre os cães sem raça, os últimos numa hierarquia cujo topo era ocupado pelos cães dos brancos, de raças mais nobres, melhor alimentados, mais fortes e bonitos. Os cães de Bev, vivendo da caridade e um dia de cada vez, eram mortos por serem muitos e por não despertarem o amor de ninguém. É desses animais, representantes do que há de mais inferior no mundo canino, que David passa a cuidar.

⁷⁹ “I am the gardener and the dog-man.” (COETZEE, 1999, p. 64)

Uma outra inversão significativa é representada pela casa de Petrus, antes morador do estábulo, construída em um lugar mais alto que a casa de Lucy, “on an eminence east of the old farmhouse” (p. 197). Pela manhã, a casa deixa uma longa sombra sobre a de Lucy, sobrepondo-se a ela. Do estábulo, lugar de animais, a nova casa de Petrus impõe-se sobre a da fazenda, antiga residência dos colonizadores. A nova construção recebe, pela sua localização (“east”), o sol nascente. Esta imagem simboliza as novas posições na nova sociedade, na qual agora o sol agora nasce primeiro para Petrus e sua família, numa visão pessimista da posição que ocuparão os brancos no país, e também o renascimento e a esperança para os povos nativos. É interessante perceber que Petrus, antes da construção de sua casa, morava no estábulo, local de animais nobres, enquanto David passa a viver no canil – não o luxuoso e bem arrumado canil de Lucy, mas as gaiolas superlotadas de cães abandonados da clínica de Bev.

Coetzee vai fornecendo ao leitor subsídios para compreender a situação dos brancos como a vê David, um homem dos “velhos tempos”, alguém que ainda não aceitou, de fato, as mudanças e a perda do poder. Em uma de suas conversas com David, Lucy lhe diz que precisam aceitar o fato de que para ficarem ali deverão pagar o preço, aprenderem a começar do chão.

Perhaps [...] that is what I must learn to accept. To start at the ground level. With nothing. Not with nothing but.(sic) With nothing. No cards, no weapons, no property, no rights, no dignity.
Like a dog.
Yes, like a dog. (p. 205)

David fez parte de uma época e de um país cujos valores estavam fundamentados na posse, no poder, e na cor branca de sua pele. Para ele, a possibilidade de ficar sem propriedades, sem armas para protegê-lo, e sem sua posição na sociedade, significava perder sua dignidade e tornar-se menos que um humano – equiparando-se aos animais. Para aqueles que durante séculos se mantiveram no poder, perdê-lo tão completamente é algo tão abstrato, não importando quão real possa ser, que torna-se difícil de ser imaginado ou vivido.

A dificuldade em lidar com a diferença e com a perda do poder; assim como a demonstração do quanto os discursos que barbarizavam os nativos ainda estão entranhados no

pensamento do homem branco, está evidenciada na passagem do ataque a David e quando este vê Pollux espionando Lucy no banho. Embora aparentemente um homem cosmopolita, que fala várias línguas, no íntimo David representa o pensamento colonial camuflado pelo verniz do homem moderno. Enfurece-se ao ponto de, mais uma vez, deixar escapar o que reprime tão cuidadosamente.

The word still rings in the air: *Swine!* Never he has felt such elemental rage. He would like to give the boy what he deserves: a sound trashing. Phrases that all his life he has *avoided* seem suddenly just and right: *Teach him a lesson, Show him his place.* (p. 206 – g rifo nosso)

O uso do verbo “to avoid” nos mostra como David apenas evitava usar termos racistas, e não que não acreditava neles. Ele se vê tão diferente de Pollux que escapa à sua compreensão o fato de que é a ele a quem está sendo ensinada uma lição; é ele quem está sendo colocado em seu lugar – ou em seu “não-lugar”. Escapa-lhe também que, quando retornou à cidade, foi “espiar” Melanie no teatro, sendo agredido com bolinhas de papel pelo namorado dela, da mesma forma como agrediu o menino que espiava sua filha. O paralelo entre quem ele chama de Menino Chacal e sua própria imagem é outra das ironias construídas pelo autor que escapam ao protagonista.

Da mesma forma que o Magistrado de *Waiting for the Barbarians*, David Lurie vai se tornando um ser deslocado, estranho em seu próprio meio, um homem sem lugar. O deslocamento de David está marcado nas suas idas e vindas entre o campo e a cidade, perdendo em cada etapa um pouco mais do que lhe compunha a identidade. Perdeu seu lugar na faculdade, ficou mal-visto na vizinhança, foi para o campo (onde perdeu sua boa aparência). Volta para a cidade e constata primeiro que os assentamentos nativos estão avançando rapidamente na direção dos centros urbanos; em seguida, encontra em sua casa invadida uma pomba – símbolo da esperança e da paz – morta e em decomposição, da mesma maneira que estão se decompondo seu mundo e sua alma.

Após ser rejeitado por Soraya e Melanie, restava-lhe o amor da filha, cujos cuidados tinha como certos. Vai para a casa de Lucy em busca de um abrigo temporário, um local para

reorganizar sua vida e seus pensamentos. Depara-se primeiro com a violência física perpetrada pelos três homens e depois com a humilhação e o descaso enfrentado pelos brancos em um país dominado pelos negros, onde não existem mais locais especiais para os da sua cor. Começa a sentir na própria pele como eram tratados os negros quando o poder estava com os brancos. Queimado, machucado, dolorido e cansado, espera por duas horas até conseguir ser atendido em um hospital. A polícia, igualmente ineficiente, não os ajuda. Lucy, imersa em si mesma, não lhe serve de conforto. A grande mudança vai se delineando. A sensação de ser esvaziado, de perder a seiva – ou o sangue – que lhe dá vida e energia torna-se constante a partir do ataque.

A grey mood is settling on him. It is not just that he does not know what to do with himself. The events of yesterday have shocked him to the depths. The trembling, the weakness are only the first and more superficial signs of that shock. He has the sense that, inside him, a vital organ has been bruised, abused – perhaps even his heart. For the first time he has a taste of what will be like to be an old man, tired to the bone, without hopes, without desires, indifferent to the future. [...] he feels his interest in the world draining from him drop by drop. It may take weeks, it may take months before he is bled dry, but he is bleeding. When that is finished, he will be like a fly-casing in a spider web, brittle to the touch, lighter than rice-chaff, ready to float away. (p. 107)

De homem bonito, respeitado, professor universitário, David enfrenta, a uma só vez, sua aparência externa⁸⁰, repulsiva devido às queimaduras, e a interna, devido ao esvaziamento. Enfrenta, também, o distanciamento de Lucy, seu último refúgio e o único amor que lhe restava. David vai se tornando desesperadamente oco, seco, drenado de vida. Sente, dia a dia, que “The blood of life is leaving his body and despair is taking its place” (p. 108). É criticado até por Petrus que sugere que Lucy é “forward-looking”, e não “backward-looking”, implicitamente recriminando-o por não compreender e não tentar se adaptar aos novos tempos. Lucy, olhando para o futuro, negocia. Ele, David, preso ao passado, definha sem, contudo, perder a arrogância que lhe é peculiar.

David reconhece-se como um “dog-man”, o braço direito de uma mulher que cuida de cães – a mesma função exercida por Petrus. No entanto, e embora essa inversão ocorra de

⁸⁰ “He is trying to get used to looking odd, worse than odd, repulsive – one of those dorry creatures whom children gawk at in the street.” (COETZEE, 1999, p. 120)

fato, depois do ataque sofrido por David e Lucy, não será essa a maior transformação operada em David. Uma vez informado sobre a gravidez de Lucy, o protagonista sente-se totalmente perdido, sem saber como agir. Quer interferir na vida e nas decisões da filha cuja escolha, no entanto, já foi feita quando ela decidiu não denunciar os estupradores. David está perdido, não sabe o que fazer de seu tempo, não sabe o que fazer consigo próprio. Desajustado na cidade, também não encontra a si mesmo no campo. Perde, finalmente, o amor e a casa de sua filha. Ao agredir o garoto e enfrentar Petrus, é criticado por Lucy, cujo desejo é viver naquelas terras custe o que custar. Está disposta a pagar o preço necessário para manter seu estilo de vida e sua paz. “I am prepared to do anything, make any sacrifice, for the sake of peace” (p. 208), diz ela ao pai, ecoando a fala do Magistrado para quem “This is a world I know and I love and do not want to leave” (p. 130). Lucy e o Magistrado, pelo amor que têm ao seu modo de vida e às terras em que vivem, aceitam negociar suas posições para poderem ficar. Para o Magistrado, no entanto, a aceitação acaba em rompimento, pois acatar as novas posturas do Império implicaria perder sua alma e viver com uma culpa insuportável. Para Lucy, a aceitação parece fortalecer seus vínculos com a terra, pois sua gravidez e a submissão às normas não explicitamente impostas pelos novos donos do poder tornará seu filho parte dessa sociedade que se reconstrói. Ela negocia para ficar. David a questiona, pois para ele seus modos de viver estão se tornando irreconciliáveis:

‘And I am part of what you are prepared to sacrifice?’
She shrugs. ‘I didn’t say it, you said it.’
‘Then I’ll pack my bags.’ (p. 208)

Restando-lhe somente o trabalho que pretende desenvolver sobre Byron, David encontra apoio em Bev, de quem tornou-se amante apesar do desprezo que sentia e de considerá-la extremamente feia. Para ele, tornar-se amante de Bev era o mais claro sinal de seu declínio.

Let me not forget this day, he tells himself, lying beside her when they are spent. After the sweet young flesh of Melanie Isaacs, this is what I have to come to. This is what I will have to get used to, this and even less than this. (p. 150)

David Lurie acha-se superior a Bev e melhor que Petrus. Posiciona-se num nível superior a todos. Sequer suspeita de que, talvez, seja Bev a lhe fazer o favor de cuidá-lo como aos cães abandonados, assistindo-o sempre e em tudo o que precisa. David habituou-se a pensar nela como “poor Bev”, por ser por demais desinteressante e feia. Após tornar-se seu amante, o narrador fala ao leitor numa de suas muitas intromissões “And let him stop calling her *poor Bev Shaw* [...] If she is poor, he is bankrupt” (p. 150). Bev e ele desenvolveram uma estranha relação, onde ambos sabem que não estão juntos pelo sexo. Quando o fazem, é desprovido de paixão. Após a primeira relação com Bev, entre cheiros de cães e gatos, no chão da clínica, David pensa que “Never did he dream he would sleep with a Bev”. O uso do artigo “a”, que torna Bev indefinida, plural, coloca-a num compartimento: a categoria de mulheres que David jamais pensou ter que usar para satisfazer seus desejos, “uma Bev”, uma mulher do tipo de Bev. Seu desprezo por ela como mulher está muito bem marcado no uso do artigo indefinido, categorizando-a.

Apesar de seu desprezo, entretanto, é por intermédio de Bev que David reinicia seu processo de cura. A chuva representada por Melanie é substituída pelas águas salutareis oferecidas por Bev. No dia ao ataque à fazenda, “She runs water for him in their big, old fashioned, cast-iron bath” (p. 103). Na manhã seguinte, Bev “serves him a breakfast of cornflakes and tea” (p. 104), faz curativos em suas queimaduras “with a sterile solution” (p. 106). Enquanto ele sente o fluido vital deixando seu corpo, Bev o recompõe. Quando ele se recupera fisicamente, oferece a ele algo que começa como sexo e passa depois a afeto. Nas últimas vezes em que se deitam juntos, ficam somente abraçados, conversando.

É também através dos cães de Bev que David começa o processo de humanização. A ligação e a identificação de David com os cães da clínica vai sendo construída, mostrando que a inversão de poderes foi somente o estopim, o início de algo mais profundo: a transformação de David em um dos cães de Bev, alguém a quem ela oferece sua ajuda para curar-se ou para uma morte suave. David não havia se identificado com os belos e fortes cães de guarda mantidos por Lucy, que na África do Sul eram treinados para rosnarem ao menor sinal de um negro, sendo especialmente detestados pelos nativos. Somente identifica-se com Katy, a velha buldogue fêmea abandonada pelos donos, com quem acaba

adormecendo no canil da fazenda. “Abandoned, are we?” (p. 78), pergunta ele a ela. Ao encontrá-lo no canil, Lucy lhe conta a história de Katy: “No one wants her, and she knows it. [...] They are part of the furniture, part of the alarm system. They do us the honor of treating us like gods, and we respond by treating them like things” (p. 78). Essa passagem, que hierarquiza as relações, somada a outra mais à frente em que David afirma que a clínica de Bev é “Not a clinic, [...] but last resort. [...] Bev Shaw, not a veterinarian but a priestess, ful of New Age mumbo jambo, trying, absurdly, to lighten the load of Africa’s suffering beasts” (p. 84), talvez expliquem, em parte, as críticas recebidas por Coetzee no lançamento de *Disgrace*. Primeiramente, fica implícita a sugestão de eutanásia, ou de morte sem dor, para diminuir o sofrimento das “Africa’s suffering beasts”. Os cães eram sacrificados por Bev por serem muitos e doentes – os estropiados sem dono, sem destino e sem amor. Uma das imagens fortes ligadas a Bev Shaw diz respeito ao que ela chama de “escorted death”. Ela acredita que aos cães que não têm lugar, aos indesejados, devem dar uma morte amorosa, ajudando-os a morrer sem dor, facilitando a passagem. David afirma que a clínica não é, na essência, um local de tratamento, mas de morte, definindo os cães ajudados por ela como “a mob of scrawny mongrels filling two pens to bursting point, barking, yapping, whining, leaping with excitement” (p. 84). Esses cães, que representam a escória da raça canina, encontram em Bev um último alento, uma morte tranqüila. Podemos compreender a passagem como referindo-se aos brancos sul-africanos, os novos “Africa’s suffering beasts”, mas, e devido à referência numérica e ao sofrimento do povo negro, não seria difícil relacionar uns e outros, o que levaria a uma sugestão de que a morte seria a solução para os nativos sem futuro, os sofredores.

Além dessa questão, por si só delicadíssima, está implícita a idéia de eugenia, já mencionada pelo protagonista ao dizer que os negros desejavam misturar suas sementes com as mulheres brancas em busca de aprimoramento. Resta ao leitor escolher se deseja compreender a passagem como uma metáfora do único futuro destinado aos brancos sul-africanos, os “African beasts” que durante séculos promoveram morte e tortura no país, ou como uma proposta, um desejo oculto do protagonista, de retomar o poder através da morte dos “Africa’s suffering beasts”, os povos nativos.

No início de seus contatos com Bev, David zomba de seu pedido de manter pensamentos reconfortantes, pensamentos fortes na hora de matar os cães, pois, segundo ela, eles podem cheirar aquilo que pensamos. Aos poucos, ele entra no mundo de Bev, e através do cuidado dedicado aos cães que morrerão, vai se humanizando. “He has learned by now, from her, to concentrate all his attention on the animal they are killing, giving it what he no longer has difficulty in calling by its proper name: love” (p. 219).

Embora capaz de dar amor aos cães, David não consegue ver no bebê de Lucy alguém que poderia trazer alegria a sua vida vazia, alguém a quem pudesse amar. Tudo o que pode pensar é “What pretty girl can be expected to be wooed into bed with a grandfather?” (p. 217). Um macho, não um homem. Alguém que sem poder dar vazão e satisfazer seus instintos sexuais não sente prazer em existir, tornando-se incapaz de encontrar e proporcionar felicidade. Alguém que sem a beleza da juventude, a proteção e o poder de sua pele branca e de suas propriedades torna-se miseravelmente infeliz.

No final, David faz da clínica a sua casa. No quintal onde ficam os cachorros, arma uma mesa, uma cadeira de braços, um guarda-sol e passa seus momentos livres nesse arremedo de aposentadoria na praia, tocando um velho banjo de brinquedo encontrado entre os velhos brinquedos de Lucy, com o qual pensa compor uma ópera. É a imagem de um homem louco, como ele mesmo reconhece. Seu último estímulo, a ópera que espera compor, está – como sua vida – estagnada, e sem energia. Alimenta os cães, lê, toca o banjo. Desiste, finalmente, de sua opereta ao perceber que está produzindo “the kind of work a sleepwalker might write” (p. 214), algo desprovido de energia e lirismo. “It would be nice”, avisa o narrador, “to be returned triumphant to society as the author of an eccentric little chamber opera. But that will not be” (p. 214). Depois de Katy, a cadela abandonada, sente a “particular fondness” por um dos cães da clínica, um macho aleijado. Sem que ninguém o queira, logo será submetido à eutanásia. O cão passa a ser companheiro de David, que o solta quando está lendo ou escrevendo. Não lhe deu nome, pois não queria criar vínculos com o cão. A identificação de David com os cães velhos, abandonados e aleijados reflete sua própria posição, o desânimo que o domina e sua inutilidade nos tempos atuais.

Na última parte do romance, ao ajudar Lucy no mercado, ela lhe diz pretender ser uma boa mãe e uma boa pessoa. “You should try to be a good person too”, diz ela ao pai, que lhe responde: “I suspect it is too late for me” (p. 216). O senso de finitude, do esgotamento do tempo e da ausência de vontade firma-se em David, que não encontra motivação e forças – nem mesmo o menor desejo – em ajustar-se a um novo mundo. David reconhece a inversão dos papéis desempenhados por ele e Petrus⁸¹, mas não percebe que ele foi muito além de tornar-se “o outro”, de assumir o lugar que Petrus antes ocupava. Na verdade, diferentemente do Magistrado que depois de todo o sofrimento imposto pelo Império volta a tomar conta do assentamento em colaboração com os nativos, David torna-se, como os cães de Bev, alguém indesejado por todos. Por fim, renunciando ao único projeto que lhe restara, a ópera, passa a viver junto aos seus iguais, aos cães abandonados da clínica, tornando-se mais um dos “Africa’s suffering beasts” cuidados por Bev. Sua desistência da vida está simbolicamente representada pelo ato de renúncia à amizade oferecida pelo cão aleijado, que carrega, “like a lamb” (p. 220), até a mesa da eutanásia.

Uma vez que a todos os indesejados era dado o mesmo destino – mortos e jogados ao fogo –, é possível criar uma analogia, como se Bev o estivesse guiando, fornecendo-lhe o necessário para viver, até que alguém possa desejar amá-lo. Como aos cães que não haviam despertado o amor ou a afeição em ninguém, ele teria a opção da morte sem dor assistida por Bev. David estava, finalmente, vivendo como Lucy havia sugerido: “like a dog”. Para Lucy, esse seria o único recomeço possível, a única saída. Mas Lucy representa outro pensamento, uma nova geração.

⁸¹ “A dog-man. Petrus once called himself. Well, now he has become the dog-man: a dog undertaker, a dog psychopomp; a harijan.” (COETZEE, 1999, p. 146).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das questões levantadas em alguns dos escritos de Coetzee é até que ponto a representação literária das violências cometidas contra a humanidade colabora com a preservação da memória do passado, nos tornando mais atentos aos fatos que envergonharam os homens e não devem mais se repetir. Acreditamos ser consenso que a representação artística tem, inegavelmente, o poder de chocar, de conduzir opiniões e de levar à reflexão, pois a liberdade de criação própria do escritor de ficção lhe permite, sem necessitar manter um compromisso com a verdade, mas apenas com a verossimilhança, transitar entre passado, presente e futuro, trazendo ao seu leitor, por meio de técnicas narrativas, as histórias da contemporaneidade, os episódios já ocorridos, ou suas “previsões” de acontecimentos futuros – fornecendo subsídios para pensar o mundo em que vive. Há quem afirme, inclusive, que a literatura tem também o poder de captar aquilo que está no ar, o que já se anuncia, vindo daí, muitas vezes, seu caráter premonitório.

O autor produz novos conceitos através dos artifícios lingüísticos utilizados em suas obras, cujos resultados podem se tornar imprevisíveis, como os foram os provocados pelo livro *The Satanic Verses* (1989), de Salman Rushdie. A produção de significados concatena novos signos e novos conceitos, trazendo conseqüências visíveis e pragmáticas nos leitores, enormemente influenciados pela opinião do autor, cujo discurso tomam por verdade. Não podemos, em nossas considerações finais, negligenciar o aspecto formador da literatura, em especial porque a representação estética, assim como outros discursos, faz parte do “ser humano” e reflete o que de mais característico possui o Homem: o pensamento; e um de seus produtos: a arte.

Ao analisarmos *Waiting for the Barbarians* e *Disgrace*, interessava-nos, especificamente, como Coetzee havia elaborado e construído a representação do mal e da violência tão presentes na sociedade sul-africana, tentando compreender se a linearidade e a seqüência histórica percebida entre os dois romances se confirmariam e se sustentariam em uma análise mais profunda e detalhada dos textos. Os próprios títulos nos ofereceriam

respostas, se pudéssemos, nos textos, definir quem são, afinal, os bárbaros e os civilizados; ou mesmo o que é barbárie e o que é civilização. Se em *Waiting for the Barbarians* os conceitos de civilidade e barbárie se confundem e confundem o leitor, em *Disgrace* estão ainda mais indefinidos, pois ambos os grupos apresentam indícios de as terem em si, e em suas identidades as duas características. O leitor chega à última página de *Disgrace* sem conseguir identificar se a desonra a que se refere o título diz respeito a David, a Lucy, a Melanie, a Bev, aos cães ou a Petrus e os moços negros. Todos, cada um ao seu modo, desonraram e foram desonrados. A ausência de um código ético que defina o que é e o que não é permitido – que, em nossa leitura, é o fator que leva à desonra de todos – permeia toda a sociedade em *Disgrace*.

Do mesmo modo, está também relacionada à (falta de) ética presente na sociedade a violência representada em *Waiting for the Barbarians*, que anuncia os acontecimentos igualmente violentos de *Disgrace*, em que, segundo as próprias palavras do narrador, a história fechou seu círculo e a ausência de humanidade do colonizador espalhou-se pela sociedade, infiltrando-se em todos os níveis relacionais.

A relação entre os dois romances tenta, por meio da narrativa ficcional, preencher os espaços deixados vazios pela história oficial. No primeiro, o enredo é elaborado a partir da história do Império que está se construindo e onde a relação entre a história oficial e a história real é questionada, trazendo à baila a questão da construção do discurso histórico, no qual a classe dominante seleciona o que será ou não contado e como; ao passo que, em *Disgrace*, o protagonista justifica o seu tempo como o da colheita, quando ele e seus iguais tornaram-se vítimas da seqüência de erros cometidos ao longo da história que se inicia, segundo nossa leitura, na representação da violência colonial descrita em *Waiting for the Barbarians*.

A violência representada por Coetzee em *Waiting for the Barbarians* e *Disgrace* tem como fio unificador não só a linguagem, mas os espaços físico-sociais determinantes da posição dos sujeitos naquela sociedade. Em *Waiting for the Barbarians*, as vítimas do sistema eram os nativos, submetidos a todo tipo de vilania, e as vozes dissidentes, tratadas com igual crueldade. Em *Disgrace*, os papéis se invertem, e com eles a cor dos agentes: os brancos são apresentados como as vítimas, e as vozes dissidentes são igualmente excluídas do sistema. A

violência mudou de agência, mas é o fator comum representado nos dois romances e presente em todos os momentos da história do país, não importando se tomamos *Waiting for the Barbarians* como uma representação da opressão colonial ou se aceitamos a leitura de Attwell, que o coloca como uma resposta ao momento pós-massacre de Soweto, e à morte de Steve Biko, mencionado em nossa introdução.

A sociedade de *Disgrace* age da mesma maneira que a retratada em *Waiting for the Barbarians*, atuando em benefício próprio, ignorando o certo e o errado, desde que os favores recebidos, ou a segurança de cada um, não sejam atingidos. Em *Disgrace*, embora muito mais sutilmente construída, a convivência está na ação da comissão da universidade, que deseja manter-se dentro dos moldes impostos pelo novo governo, e em Petrus, ao fechar seus olhos para o estupro e para o estuprador, porque além de poder ser o resultado do condicionamento cultural, também lhe é altamente conveniente. Todos os que ficaram, que não seguiram a emigração massiva acontecida logo após o fim do “apartheid”, em especial os brancos mais velhos que cresceram e viveram sob o regime do “apartheid”, encontram-se na peculiar situação de precisarem se adaptar à nova ordem, agora imposta por quem antes era por eles dominado.

Segundo a visão do autor, os problemas raciais não se evaporaram, e continuam fortes e presentes, determinando mais uma vez quem tem acesso a que nessa estrutura social que se reconstrói. Coetzee não só não foge de, como também reforça, os binarismos negro *versus* branco, bem *versus* mal. A raça ainda é o fator que determina as oportunidades de cada um, e a “equalização” promovida pelo atual governo, sem dúvidas, estreitou as possibilidades antes amplamente facilitadas à comunidade branca, sem contudo atender a todas as demandas das comunidades negras, criando uma classe de excluídos pertencentes à mesma cor dos governantes, dentro de um sistema organizado com base na cor e na raça dos sujeitos membro dos grupos sociais.

Em *Disgrace*, a família Isaacs e Petrus são os representantes de uma classe social emergente, que recebe benefícios por ações afirmativas dos governos, enquanto os rapazes estupradores representam o resultado de anos de subensino, subemprego, subvida; onde somente ser negro não lhes garante, automaticamente, um lugar ao sol. O fato de *Disgrace* ter sido escrito somente quatro anos após o fim do “apartheid” colabora tanto com a visão

pessimista, quanto com o fato de que havia muitos descontentes, pois a liberdade não lhes havia trazido benefícios financeiros e sociais imediatos. Os dados sobre violência coletados para o presente trabalho, no entanto, são bastante atuais e mostram que o país ainda enfrenta sérios problemas relativos à violência na sociedade, que antes estava restrita ao Estado e agora se espalha por todo o organismo social, passando a fazer parte do cotidiano de todos, tendo por principal agente, segundo o autor, os homens negros.

Ambos os protagonistas pertenciam a sistemas que entraram em colapso, ambos serviam à ordem vigente, representavam as estruturas em que operavam como reprodutores da ideologia institucional que, ao transformarem-se, os rejeitou. Os mecanismos de cerceamento do sujeito, embora modificados na forma e na agência, continuam presentes em ambas as épocas retratadas, operando em diferentes níveis mas com resultados bastante similares.

O pessimismo do autor em relação ao futuro dos brancos impregna toda sua escrita, pois já em *Waiting for the Barbarians* ele anunciava a reversão da situação como algo que fatalmente aconteceria, como fator predeterminado pela história dos impérios que tinham sua base na opressão e na violência contra o “outro”.

Uma outra questão levantada por este trabalho refere-se às críticas recebidas por *Disgrace*, e ao fato de Coetzee ser, até hoje, um autor mal-visto na África do Sul, pois foi considerado racista ao colocar três homens negros estuprando uma mulher branca. De fato, a imagem que ele constrói da realidade sul-africana é a de um país onde os negros e mestiços são retratados como pessoas pouco confiáveis e onde a justiça não funciona, os brancos estão à mercê dos negros e não há mais lugar para pessoas como David Lurie, um homem branco e intelectual, ou para o fazendeiro Ettinger. *Waiting for the Barbarians*, porém, está a nos lembrar que justiça nunca foi uma palavra presente na relação colonial.

A grande questão envolvendo *Disgrace* é que o Prêmio Nobel investiu de poder a obra de Coetzee, tornando-o lido no mundo inteiro, e por isso mesmo, um formador de opiniões respeitado pelo Ocidente. O fato de retratar homens negros estuprando uma mulher branca, atacando com selvageria um homem branco e matando cruelmente os cães treinados para guarda em um momento tão delicado da história de seu país foi tomado como uma afronta pelos negros.

É necessário não nos esquecermos, no entanto, que durante todo o romance o narrador mostra ao leitor como os julgamentos de David são pouco confiáveis; e como ele é incapaz de perceber o mundo que o cerca, tornando-se, portanto, uma personagem em cujas opiniões e impressões o leitor não deve confiar.

A leitura das obras de Coetzee, por ser ele um escritor que cria vários níveis de significação, não pode ser superficial ou maniqueísta. Apesar dessa ressalva literário-interpretativa, é fato que o retrato do ex-colonizado construído por Coetzee interfere na ressignificação que busca o negro sul-africano ao reconstruir-se enquanto sujeito e cidadão ativo na reconstrução dessa nova nação, e também em como o mundo olha para os nativos. Durante nossa pesquisa, foi solicitado a cerca de cento e cinquenta alunos da Universidade de São Paulo que lessem o romance e respondessem a um pequeno questionário. Cem por cento dos alunos responderam à pergunta: “Você passaria suas férias na África do Sul? Porque?” com uma negativa, e a violência apareceu em absolutamente todas as respostas como fator determinante da escolha. Essa pesquisa visava somente a nos dar uma visão mais clara de como a obra afeta seus leitores e foi reveladora e decisiva em nossa conclusão de que o livro cria uma imagem negativa nos leitores quanto ao país e aos negros africanos.

Percebe-se, nos dois romances, que não há uma identificação do autor com os negros, no sentido de assumir uma postura politicamente engajada, como o faz Gordimer, por exemplo. O fato de seus protagonistas brancos nunca interpretarem corretamente a posição dos nativos é bastante significativa da dificuldade que ele atribui aos brancos em compreender a cultura e o pensamento nativos. Um fator, porém, não deve ser ignorado. Embora não se identificando com eles, não se sentindo um deles, incomodava-o profundamente fazer parte do grupo responsável por atrocidades contra um outro ser humano, fosse ele branco ou negro. Parece-nos que Coetzee não é levado por uma simpatia especial por esta ou por aquela cor, mas pela profunda antipatia e vergonha que sente em relação aos atos de seu próprio povo. Mais do que um embate racial – embora a raça esteja fortemente marcada – Coetzee retrata, nesses dois romances, como o Homem é capaz de fazer sofrer e de usar a violência como instrumento de coerção e de manutenção do poder independentemente da cor de sua pele, enquanto as consciências se calam ou se acumpliciam em troca de segurança e prosperidade pessoal.

Embora este trabalho não tenha por objetivo levantar bandeiras contra ou a favor do autor, mas analisar a inegável qualidade estética do seu trabalho, incomoda-nos profundamente o rótulo de racista que lhe foi dado. No decorrer de nossa pesquisa, lemos cerca de 90% de toda a obra publicada do autor, e nada no que foi lido colabora ou confirma esse rótulo.

Pensamos que em *Disgrace* Coetzee não soube avaliar e enxergar um dos horizontes de interpretação que sua obra suscitaria. A crítica ácida e feroz dirigida pelo autor aos brancos não deve ser esquecida. Ele sempre se opôs à violência e à brutalidade e foi, por sua firme posição, agraciado com o “Jeruzalem Prize”. Em oposição aos estupradores negros de *Disgrace*, como equilibradores de uma fictícia balança da justiça, colocaríamos o personagem que leva seu nome, em *Dusklands*, ou Joll e Mandel, de *Waiting for the Barbarians*, somente para citar três de seus personagens brancos que são retratados cometendo todo tipo de violência contra os negros.

A representação do mal produzida por Coetzee não é contra ou a favor, mas o resultado do repúdio do autor a todo e qualquer tipo de mal que possa habitar o ser humano, não importando se o ser violentado é branco, negro, animal ou vegetal – é a violência “per se” que o incomoda. Daí surgem, acreditamos, a maioria das críticas que recebe o autor. Ele não se importa com quem é o agente, mas com a violência em si.

Uma outra questão deve ser pensada com base na reação da crítica em relação à *Disgrace*. Parece haver um quase consenso entre os críticos sobre os discursos que podem e aqueles que não podem ser proferidos sobre o país e seus habitantes. É permitido e louvável denunciar o abuso de poder cometido pelo colonizador, à violência do sistema colonial, mas não a da descolonização. As narrativas aceitáveis são aquelas que retratam as torturas e os males perpetrados pelos brancos, mas condena-se quem representa a violência do negro contra o branco.

Os discursos que não enalteçam o nativo tornaram-se proibidos, verdadeiros tabus, áreas pantanosas. A crítica sul-africana parece não permitir qualquer outro olhar na criação literária do país e faz parecer que as questões raciais cercearão para sempre a imaginação de seus autores, ditando aquilo que pode e não pode ser dito. A posição da grande maioria da

crítica sul-africana é de que não se deve retratar a violência cometida pelo homem negro contra o branco. A única abordagem literária possível e aceita é aquela que cumpre o papel de enaltecer os nativos. Durante o “apartheid”, todos aqueles que representassem a violência contra o negro, colocando o Estado em situação constrangedora, era punido e/ou banido. Nos dias atuais, como ocorreu com *Disgrace*, aquele que ousa denunciar ou questionar os casos de violência racial cometidos pelos negros, ou as tensões raciais ainda presentes na sociedade, tem seu trabalho denunciado por racismo e a sugestão de banimento de suas obras das escolas e universidades. É contra o posicionamento cerceador da crítica que nos colocamos. Não estamos negando aqui o caráter político presente em todo texto, tampouco que devemos deixar de lado as questões morais e éticas todas as vezes que estas estiverem visíveis nas posições de um autor e em sua obra. Nosso verdadeiro papel, no entanto, é o de avaliar a obra literária por seu valor estético. Neste aspecto, a questão maior que não pode ser esquecida, não importando o estado de espírito com que nos dirigimos à leitura dos romances analisados, e por mais controversos que possam hoje nos parecer, é que ambos possuem inegável qualidade estética, e por esse motivo recebem – merecidamente – o tratamento dado a toda e qualquer obra de arte.

BIBLIOGRAFIA

ÁFRICA, O Despertar de um Continente Volume VOL.I – Introdução aos Estudos de África. Centro de Estudos Africanos. USP.

AMUTA, Chid. *The Theory of African Literature: Implications for practical criticism*, London and New Jersey, Zed Books Ltd. 1989.

APPIAH, Kwame Anthony [1992] *Na Casa de Meu Pai, A África na Filosofia da Cultura*, Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro Contraponto, 1997

ARENDT, H. [1969-1970] *Da Violência*. Trad. Maria Claudia Drummont Trindade, Universidade de Brasília. Brasília. 1970

ARENDT, H; *E a Banalidade do mal*, Trad. Nadia Souki, Belo Horizonte; Ed. UFMG, 1998.

ASCROFT, B. GRIFFITH, G. TFFIN, H *The Post Colonial Studies reader*. London. Routledge. 1995

ASHCROFT, B. et al. *The Empire Writes Back*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1994.

ATTRIDGE, D. J.M. *COETZEE AND THE ETHICS OF READING*. (Literature in the Event) Chicago. The University of Chicago Press. 2004

ATTRIDGE, Derek; *Age of Bronze, State of Grace: Music and Dogs in Coetzee's Disgrace*; *Novel: A Forum on Fiction*, 2000 Fall; 34 (1): 98-121.

ATTRIDGE, Derek; J. M. Coetzee's *Boyhood, Confession, Truth*, *Critical Survey*, 1999; 11 (2): 77-93.

ATTWELL, D. "The Problem of History in the Fiction of J. M. Coetzee. *Rendering Things Visible: Essays on South African Literary Culture*. Ed. Martin Trump. Athens : Ohio UP, 1990.

ATWELL, D. J.M. *Coetzee. South África and the Politics of Writing*. [1993] Los Angeles. University of California Press. 1993

AZOLAY, Ariella . *An Allien woman/ a permitted woman : on JM Coetzee's Disgrace*. Symposium on Disgrace. Cape University, 2002

BERKELEY [1975], *Change in Contemporary South África*, Usa, University of Califórnia

BERTHOUD, J. "Writing under Apartheid." *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa* 1989 Oct.

BETHLEHEM, Louise. Pliant/compliant; grace/disgrace, plaint/complaint. Symposium on Disgrace. Cape University.1984

BHABHA, H “*DissemiNação. O Tempo, a Narrativa e as Margens da Nação Moderna*”. In: *O Local da Cultura*. Trad.: Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BHABHA, H. “Introduction”. In: *Nation and Narration*. Londres: Routledge, 1990.

BHABHA, H. *Postcolonial Criticism, The Survival of Culture, Redrawing the Boundaries*, The Modern Language Association of America, N. York, 1992.

BIRMAN, Joel. *Por uma Estilística da Existência: sobre a psicanálise, a modernidade e a arte*, S.Paulo, Ed.34, 1996.

BONNICI, Thomas. *Coetzee’s Disgrace (1999) and postcolonial power*. Departamento de Letras, Universidade Estadual de Maringá, PR. 2001.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos*. S.Paulo, T.A. Editor, 1979.

BRAH, Avtar; *Cartographies of Diaspora, Contesting Identities*, London and N.York, Routledg, 1996.

BRAKHTIN, M.M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F.Vieira, 12º Ed. S.Paulo: Hucitec, 2006.

BREYTENBACH, Breyten. *A Season in Paradise*, Persea Books, New York, 1980.

CANDIDO, A.[1965] *Literatura e Sociedade*. T. A. Queiroz, São Paulo, 2000

CASTILLO, D. *The Composition of the Self in Coetzee’s Waiting for the Barbarians*. Critique. Winter 1986.

CASTRO, T. *África, Geohistória, Geopolítica, e Relações Internacionais*. Rio de Janeiro, Freitas Bastos

CAVALLI-SFORZA, L. *Quem Somos? História da Diversidade Humana*. São Paulo, Unesp 2002

CÈSAIRE, Aimé . *Discursos Sobre o Colonialismo, em 1950, Extratos escolhidos e tirados da ed. PRÉSENCE AFRICANO*, 1989.

CHINWEIZU, JEMIE, O., MADUBUIKE, I. [1980] *Toward the Decolonization of African Literature. African Fiction and Poetry and Their Critics*. KPI Limited, London, 1985.

CLIFFORD, James; *Routs, Travel and Translation in The Late Twentieth Century*, London, Harvard University Press, 1999.

COETZEE, J. M.; ATWELL, D (eds.). *Doubling the Point: Essays and Interviews*. Cambridge: Harvard UP, 1992.

COETZEE, J.M. {1980] *Waiting for the Barbarians*, GB, Penguin Books 1999

COETZEE, J.M. [1983] *Life and Time of Michael K.*,USA, Vicking Penguin Inc. 1985.

COETZEE, J.M. *Boyhood. scenes from provicial life.*Great Britain 1997

COETZEE, J.M. *Diary of a Bad year* [2007]. USA. Viking Penguinim. 2008

COETZEE, J.M. *Disgrace*. [1999] USA Penguin 2000

COETZEE, J.M. *Dusklands*. [1974] USA. 1996

COETZEE, J.M. *Elizabeth Costello*. [2003] USA Penguin 2004

COETZEE, J.M. *Juventude [YOUTH 2002]*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo Companhia das Letras. 2005

COETZEE, J.M. *Slow Man*. USA. Viking Penguinim. 2005

COETZEE, J.M. *Strange Shores. Literary Essays*. [2001] United States of America. 2002.

COETZEE, J.M. *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*. London. Yale University Press. 1988

COETZEE, J.M.. *An Interview with , World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma*, 1996 Winter; 70 (1): 107-10.

COETZEE, J.M. *An Interview with, conduct by Richard Bejan, supplied by the British Library- "The World's Knowledge"* 1992.

COETZEE, JM. [1999] *Desonra*. Trad. José Rubens Siqueira, SP, Ed.Schwarcz Ltda. 2003

COETZEE, JM. [2003] *Elizabeth Costello*. Penguinim. 2004. USA

COETZEE, JM. *Apartheid Thinking. in Giving Offense*. The University of Chicago Press. 1996

COETZEE. J.M. *Foe*. [1986] USA Penguin 1987

COETZEE. J.M. *Máster of Petersburg*. USA. Penguin [1977]

COMWELL, Gareth; *Realism, Rape, and J. M. Coetzee's Disgrace, Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 2002 Summer; 43 (4): 306-22.

CONRAD, J. *Heart of Darkness & Other Stories*. [1902]. Wordsworth Edition. Great Britain. 1999

COSTA E SILVA, Alberto. *A Manilha e o Libambo: A Africa e a Escravidão, de 1500 a 1700*, Rio de Janeiro, Ed.Nova Fronteira, 2002.

DERRIDA, J. *A Escritura e a Diferença. Perspectiva*. São Paulo, 2002

DU BOIS, W. E. B. *The Souls of Black Folk*. Nova Iorque: Signet Classics, 1982.

ECKSTEIN, B. *The Body, The Word, and the State: J.M. Coetzee's Waiting for the Barbarians*. Winter, 1989

ELIAS, Norbert e John L.Scotson. *Os Estabelecidos e os Outsiders*, Sociologia das Relações de Poder, Trad. Vera Ribeiro, RJ, Jorge Zahar Editor, 2000.

FARRED, Grant. *Back to the borderlines: Thinking Race Disgracefully*. Symposium on Disgrace. Cape University.

FENON, Frantz. *The Wretched of the Earth*, England, 1990.

FOUCAULT, M. [1971] *A Ordem do Discurso*, Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio, São Paulo, Loyola, 2004.

FOUCAULT, M. [1975] *Vigiar e Punir*, Trad. Raquel Ramallete, Rio de Janeiro, Vozes, 2004.

FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*, edição com base em textos de M.Foucauld, organizado e traduzido por Roberto Machado [1979], São Paulo, Graal, 2004

FRASER, R. *Lifting the Sentence – A Poetics of Postcolonial Fiction*. New York. Manchester University Press. 2000

FREERIKKS, G.M. *White Supremacy. A comparative Study in American and South African History.*, 1981.

FRIEDRICH, Astrid. *Violence Against Woman: Reflections on Adopting Irigary in South Africa*. In *Africa e Mediterraneo. Cultura e Società*, Dossier South Africa, Italia, Bologna, Marzo, 2002.

GALLAGHER, S.V.Z. *A Story of South Africa: J. M. Coetzee's Fiction in Context*. Cambridge: Harvard UP, 1991.

GATES, H. L. (org.). *Black Literature and Literary Theory*. Londres; Nova Iorque: Methuen, 1984.

GILROY, Paul. *Small Acts, Though on the Politics of Black Cultures*, London, Serpent's Tail, 1993

GILROY. "Route Work: the Black Atlantic and the Politics of Exile". In CHAMBERS, I; CURTI, London and NY: Routledge, 1996

GITZEN, J. "The Voice of History in the Novels of J. M. Coetzee." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Washington, DC. 1993 Fall

GLASSMAN, Jonathon. Slower Than a Massacre: The Multiple Sources of Racial Thought in Colonial Africa. In: *The American Historical Review*, Vol.109, 3, June, 2004.

GORDIMER, N. The Idea of Gardening: Life and Time of Michael K by J.M. Coetzee (Review). *New York Review of Books* 31 (01 February 1984)

GRAHAM, Lucy. Yes, I am giving up': sacrificial responsibility and likeness with dogs in JM Coetzee's recent fiction. Symposium on Disgrace. Cape University. *Scrutiny2*, 2002

GRAY, R., et al. "Round Table on the Works of J. M. Coetzee." *Commonwealth Essays and Studies*, Dijon, France. 1986 Autumn

GREAT WRITERS LIBRARY. Commonwealth Literature. Macmilan Press. 1979

HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.

HALLWARD, P.. Singular or Specific: Recent French Philosophy. "Radical philosophy." *A Journal of Socialist and Femenist Philosophy* – (jan.-feb. 2000), 99:7,9 16n 12.

HERRELL, G. JM Coetzee's Disgrace: one settler, one bullet and the "new South Africa". Symposium on Disgrace.

HEVER, Hannan. Facing Disgrace: Coetzee and the Israeli Intellectual. Symposium on Disgrace. Cape University.

HEWSON, K. L.. "Writers and Responsibility: George Orwell, Nadine Gordimer, John Coetzee and Salman Rushdie." *Dissertation Abstracts International*, Ann Arbor, MI. 1989 April

HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA – UNESCO – VII A África sob Dominação Colonial 1880-1935. Ática/Unesco, 1991.

HOBBSAWN, E.; RANGER, T. (org.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HORREL, Georgina. *JM Coetzee's Disgrace: one settler, one bullet and the "new South Africa"*. Symposium on Disgrace. Cape University

HUGGAN, G.; WATSON, S. Critical Perspectives on J.M. Coetzee. [1996] USA. St. Martin Press. 1996

HUTCHEON, L. "Circling the Downspout of Empire" Past the last post: Theorizing Post-colonialism and Post-modernism. Calgary: University of Calgary Press, 1990

HUTCHEON, Linda. A Poetics of Postmodernism, History, Theory and Fiction, London and NY, Routledge, 1988.

INTRODUCTION TO AFRICAN LITERATURE: An Anthology of Critical Writing. Edited by Ulli Beier. London, Longman, 1980.

IZARRA, Laura. A Violência Epistêmica nas Narrativas da Irlanda Contemporânea, 2007.

JACQUARD, *Elogio da Diferença*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

JAFFÉ, A. O Simblismo nas Artes Plásticas. In: JUNG, C. O Homem e seus Símbolos (1964)

JOFFE, P. "The Naming of Michael K: J. M. Coetzee's Life and Times of Michael K." *Nomina Africana: Journal of the Names Society of Southern Africa Tydskrif van die Naamkundevereniging van Suider Afri*, Durban, South Africa. 1990 Apr

JOLLY, R. "Territorial Metaphor in Coetzee's *Waiting for the Barbarians*." *Ariel: A Review of International English Literature*, Calgary, AB, Canada. 1989 Apr.

KIEROP, K. "Mythical Interpretation of J. M. Coetzee's *Life and Times of Michael K*." *Commonwealth Essays and Studies*, Dijon, France. 1986 Autumn

KOSSEW, S. A Post-Colonial Reading of J.M. Coetzee and André Brink. Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1996

KOSSEW, Sue; The Politics of Shame and Redemption in J. M. Coetzee's *Disgrace*, Research in African Literatures, 2003 Summer; 34 (2): 155-62.

LA GUMA, A. A Walk in the Night [1962] and other stories. London 1979

LEITE, Fabio. A Questão da Palavra em Sociedade Negro-Africana, Centro de Estudos da USP, março 1992.

MAGNOLI, Demetrio. Africa do Sul: Capitalismo e Apartheid, São Paulo, Contexto, 1980.

MAGUBANE, Z. The Care of the Social Body: Gerdes Strife, Class Conflict and the Changing Definitions of Race, 2003.

MARAIS, M "Interpretative Authoritarianism: Reading/Colonizing Coetzee's *Foe*." *English in Africa*, Grahamstown, South Africa. 1989 May

MARAIS, M. Very Morbid Phenomena: "Liberal Funk", the "Lucy-syndrome" and J.M.Coetzee's *Disgrace*, REVIEW ESSAY, 2004.

- MARSHALL, B. Critique of Representation and J.M. Coetzee's *Foe*. In: *Teaching the Postmodern: Ficción and Theory*. New York and London. Routledge. s/d
- MARTIN, R. Narrative, History, Ideology: A Study of "Waiting for the Barbarians" and "Burger's Daughter". *Ariel*. V 17. nr.03, 1986.
- McDANIEL, E. "Quiet Heroism in *Life and Times of Michael K.*" *Notes on Contemporary Literature*, Carrollton, GA. 1985 Jan.
- MEMMI, A. Retrato do Colonizado Precedido Pelo Retrato do Colonizador. [1957] Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1967
- MOLEAH, A.T., PHD. "*The Apartheid Fraud: The So Called New Constitutional Dispensations*". In: The International Organization for the Elimination of All Forms of Racial Discrimination (EAFORD). Ithaca, London, 1984
- MOSES, M. V.. "The Mark of Empire: Writing, History, and Torture in Coetzee's *Waiting for the Barbarians*." *The Kenyon Review*, Syracuse, NY. 1993 Winter
- MOUTINHO, Laura. Raça, sexualidade e gênero na construção da identidade nacional: uma comparação entre Brasil e África do Sul. *Cadernos Pagu* (23). Julho-dezembro de 2004. Rio de Janeiro. 2004
- MOUTINHO, Laura. Razão, "Cor" e Desejo: Uma Análise comparativa sobre relacionamentos afetivos-sexuais "Inter-raciais" no Brasil e na África do Sul, Ed.UNESP, 2003.
- MUNANGA, K. Uma Abordagem Conceitual das Nações de Raça, Racismo, Identidade e Etnia, São Paulo, EDUSP; 2004.
- MURRAY, M. South Africa, Time of Agony, Time of Destiny. Thetford Press, Bristol, England, 1987
- NAÇÕES UNIDAS, *Um crime contra a humanidade – perguntas e respostas sobre o Apartheid na África do Sul*. UNTC. Rio de Janeiro. 1975
- NEUMANN, a.w. Escaping the "Time of History"? Present Tense and the Occasion of Narration in J.M. Coetzee's *Waiting for the Barbarians*. *The Journal of Narrative Technique*, Winter 1990
- NKOSI, Lewis. Tasks and Masks: Themes and Styles of African Literature, London, Longman, 1981.
- Number3, Winter 2001, The John Hopkins University Press.
- NUNES, B. O Tempo da Narrativa. Ática, São Paulo, 1995.

- OLIVER, R. *A Experiência Africana – Da Pré-história aos dias atuais*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994
- OLSEN, L. The Presence of Absence: Coetzee's "Waiting for the Barbarians". *Ariel*. 1985. V 16, nr. 02
- OWOMOYELA, O A History of Twentieth Century African Literatures. University of Nebraska Press, Lincoln, NE, 1993.
- PATON, A. *Cry the Beloved Country*. [1948]. Great Britain. Penguin Books. 1980
- PATTERSON. *Colour and Culture in South Africa* In: *África. Literatura – Arte e Cultura*. Lisboa: África Editora, out./dez. 1978, vol. I,
- Penner, Dick. Sight, Blindness and Double Thought in J.M. *Waiting for the Barbarians*. *World Literature Written in English*. 1996
- PEREIRA, Francisco J. *Apartheid: O Horror Branco na África do Sul*, S.Paulo, Brasiliense, 1994.
- PEREIRA, José. *Violência uma Análise do "Homo Brutalis"*, S.Paulo, Alfa-Omega, 1975.
- RIBEIRO, Fernando Rosa. *A Construção da Nação na África do Sul: A Ideologia Individualista e o Apartheid*. Série Estudos Ciências Sociais n. 3. Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade do Rio de Janeiro, 2002.
- RICH, P. *Apartheid and the Decline of the Civilization Idea: Na Essay on Nadine Gordimer's July People and J.M. Coetzee's Waiting for the Barbarians*. *Critique*. Fall. 1984.
- RICOEUR, P. *Teoria da Interpretação. O Discurso e o Excesso de Significação*. Lisboa. Edições 70. 1976
- SAID, E.[1993] *Cultura e Imperialismo*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SAID, Edward. *Orientalism*. Londres: Routledge, 1978.
- SANTOS, MEM - *A África e a Instalação do Sistema Colonial* (c. 1885 – c. 1930). III Reunião Internacional de História da África. Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga. Lisboa 2000.
- SEIDEL, Linda. *Journal of Colonialism and Colonial History – Vol 2*,
- SOYINKA, W. [1976] *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, USA, 1995
- SPIVAK, Gayatri Chakarorty. *A Critique of Post-colonial Reason: Toward a History of Vanishing Present*. England, Harvard University Press, 1999

The British Commonwealth Literature I. David Daiches. Penguin Books. USA. 1971.

VIVAN, Itala. The Construction of Whiteness/Blackness and the Invention of Miscegenation in South African Literary Texts of the 1920 and 1930. Montedit, 2002.

WHITE, H. [1987] *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore. The John Hopkins University Press. 1990

YOUNG, R.C.G. Desejo Colonial. São Paulo. Perspectiva. 2005

YUKNAVITCH, Lidia. Allegories of Violence. Tracing the Writing of War in Late Twentieth-century Fiction. N. York, Routledge, 2001.

ZOLA, E. *Do Romance*. Edusp, São Paulo, 1995

REFERÊNCIAS INTERNET

- cietafrika@ciet.org – (acessada em 10 de agosto de 2007)
- [http://1cwb2.loc.gov/cgi-bin/query/r?frdcsdy:@fild\(DOC1D+za0014\)](http://1cwb2.loc.gov/cgi-bin/query/r?frdcsdy:@fild(DOC1D+za0014)) (acessado em 15.04.06)
- [http://1cweb2.loc.gov/cgi-bin/query/r?frd/cstdy:@field\(DOCID+za0067\)](http://1cweb2.loc.gov/cgi-bin/query/r?frd/cstdy:@field(DOCID+za0067)) (acessado em 14.04.06))
- <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/1703595.stm>, (acessada em 22 de outubro de 2007)
- <http://users.dircon.co.uk/~litrev/reviews/1999/07mosleyoncoetzee.html> - (acessado em Janeiro 2008)
- <http://wncarta.msn.com/index/consiseindex/26/026b0000.html> [acessado em 15.04.01]
- <http://www.complete-review.com/reviews/coetzeej/disgrace.htm> (acessado em 02.05.2005).
- <http://www.csvr.org.za/articles/artrapem.htm> (acessado em 15/09/2006)
- <http://www.dia.org/collections/aonwc/africanart/1988.html>
- <http://www.facts.com/cd/094317.html>. (Acessado em 15.04.01.)
- <http://www.gov.za/> - acessada em diversas ocasiões, no período de 2005 a 2008.
- http://www.issafrica.org/index.php?link_id=5&slink_id=4702&link_type=12&slink_type=5&tmpl_id=3. (Acessado em 26/11/2007.)

- <http://www.motherjones.com/photofund/magubane.html> [acessado em 14.04.01].
- <http://www.nationmaster.com/graph/crime/crime-rape-per-capita>. (Acessado 26/11/2007.)
- <http://www.post-gazette.com/books/19991107review363.asp>.
- <http://www.rapecrisis.org.za/>.
- <http://www.rapecrisis.org.za/media/reports/Report2004.doc>.
- <http://www.statssa.gov.za/census01/html/default.asp>, acessada em várias datas, em diferentes ocasiões, todas durante o período de 2005 a 2008.
- <http://www.statssa.gov.za/publications/Rape/Rape.pdf> - acessada em março de 2006.
- http://www2.rnw.nl/rnw/pt/dossiers/Aids_no_Mundo/do041201Aids_desafios?view=Standard.
- <http://www.lrb.co.uk/v21/n20/lowro1.html> (acessado em 02.05.2005).
- <http://www.un.org/av/photo/subjects/apartheid.htm>.
- HUMAN RIGHTS. Historical images of Apartheid in South Africa www.un.org/av/photo/subjects/apartheid.htm.
- MOSLEY, Nicholas. A Philanderer with high principles, *Disgrace*, acessado 02.05.2005.
- ROBERTSON, Mary. An Overview of Rape in South Africa. C.S.V.R. – Center for the study of Violence and Reconciliation. (Acessado em 16/11/2007.)
- SAPS 2007, South African Police Service. Crime in the RSA for April to march 2001/2002 to 2006/2007 www.saps.gov.za. (Acessado em 3 June 2007.)
- *The History of Apartheid In South Africa*, Stanford University. 1995 www-cs-students.stanford.edu/~cale/cs201/apartheid.hist.html.
- www.macua.org/livros/VII.htm, acessada em 20 de Janeiro de 2008.