UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

TALITA MOCHIUTE CRUZ

**A FICÇÃO AUSTRALIANA DE J. M. COETZEE:
o romance autorreflexivo contemporâneo**

Versão corrigida

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

A ficção australiana de J. M. Coetzee:
o romance autorreflexivo contemporâneo

Talita Mochiute Cruz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade

De acordo,

Versão corrigida

São Paulo
2015

Aos meus pais,

Osvaldo e Vera.

AGRADECIMENTOS

Meu muito obrigada a várias pessoas que me acompanharam neste processo repleto de reflexões pessoais, profissionais e acadêmicas, e que, direta ou indiretamente, contribuíram para a conclusão deste trabalho.

Primeiramente, expresso toda minha gratidão à minha família pelo apoio incondicional nesta jornada. Aos meus pais, Antonio Osvaldo da Cruz e Vera Lúcia Mochiute da Cruz, pelo exemplo de vida e pela formação. À Rosália Sebastyer da Cruz, pelo cuidado de vó. Aos meus irmãos, Pâmella e Felipe Mochiute Cruz, pelo acolhimento carinhoso nos momentos difíceis. Ao meu namorado-parceiro, Francisco das Chagas Alves, por me encorajar neste trajeto e por compartilhar as dores e as alegrias do meio do caminho.

Agradeço ao meu orientador Fábio de Souza Andrade, pela confiança depositada ao longo do percurso e pelo generoso aprendizado proporcionado desde a época da graduação. Aos professores Adriano Schwartz e Jorge de Almeida, pelas contribuições valiosas no exame de qualificação.

Aos colegas do Grupo de Estudos “Samuel Beckett” e do Grupo “O romance e suas crises”, pelas reflexões instigantes. Muito obrigada a Ana Helena Souza e Cláudia Maria de Vasconcellos, pelas observações ao projeto de pesquisa. Agradeço especialmente a Livia Bueloni Gonçalves, Nathália Grossio e Wilker de Sousa, pelas palavras amigas nesta trilha.

Às professoras Betina Bischof e Andrea Saad Hossne e aos colegas da comissão editorial da *Revista Magma* e da comissão organizadora do Seminário de Pesquisa Discente

do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada (das edições de 2012, 2013 e 2014), pelas trocas nesse outro lado da vivência acadêmica.

Cabe registrar meu agradecimento às professoras de Língua Portuguesa: Neusa Canal e Nádia Visconde Bispo, da Escola Estadual Almirante Marquês de Tamandaré, e Annita, da Escola Estadual Pereira Barreto, pelo estímulo à leitura literária durante minha formação no Ensino Fundamental e Médio. Também agradeço à *teacher* Patricia Nero, pelas lições na língua de Coetzee, a Rayssa Ávila do Valle, pela revisão, e a Juliana Figueiredo, pela companhia alegre na biblioteca na reta final.

Durante o mestrado, contei, de variadas maneiras, com incentivo de: André Mauruto, Andrea Saluceste, Andreia Clemente, Andressa Paiva, Denise Sella Fonseca, Fernanda Belém, Fabiana Pereira, Flávio Aquistapace, Flávio Ricardo Vassoler, Guy de Almeida, Jefferson Cevada, Juliana Figueiredo, Katia Paulilo Mantovani, Maria Consolação da Silva, Maria Rocha Rodrigues, Rafael Zacante, Solange A. Barreira e Vivian Zogbi. Obrigada a cada um de vocês!

*You must go on,
I can't go on,
I'll go on.*

Samuel Beckett,
The Unnamable.

RESUMO

Esta dissertação propõe uma leitura da chamada ficção australiana de J. M. Coetzee composta por *Elizabeth Costello* (2003), *Homem lento* (2005) e *Diário de um ano ruim* (2007). Esses romances da fase madura do autor compartilham um núcleo de questões estéticas e éticas, configurando um conjunto significativo marcado pela inflexão autorreflexiva. O trabalho acompanha a constituição e a trajetória dos escritores-personagens Elizabeth Costello e Señor C, discutindo como a inserção do recurso do duplo do escritor desestabiliza as noções de autor, personagem e narrador, além de borrar os limites entre ficção e não ficção. A dramatização do processo criativo no centro das obras é outro foco da análise, com o objetivo de entender a encenação da impossibilidade do romance nos moldes do realismo formal. O estudo ainda tenta sugerir a resposta de Coetzee sobre a validade do romance no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: J. M. Coetzee; literatura contemporânea; romance autorreflexivo; ficção australiana; escritor-personagem.

ABSTRACT

This dissertation presents a reading of J. M. Coetzee's so-called Australian fiction comprising the works *Elizabeth Costello* (2003), *Slow Man* (2005), and *Diary of a Bad Year* (2007). These novels, belonging to the author's late prose, share core aesthetic and ethical issues. They are meaningful works characterized by self-reflexive inflection. This study follows "Elizabeth Costello" and "Señor C" in their writer-characters' constitution and journey to discuss how the presence of the writer's double, as literary device, destabilizes the notions of author, character, and narrator, as well as it blurs the boundaries between fiction and non-fiction. The dramatization of the creative process in the center of Coetzee's works is another focus of analysis aiming to understand the impossibility of staging the novel in formal realism patterns. This work also attempts to suggest Coetzee's response on the validity of the novel in the contemporary world.

Keywords: J. M. Coetzee; contemporary literature; self-reflexive novel; Australian fiction; writer-character.

TABELA DE SIGLAS

Siglas para as obras de J. M. Coetzee

Sigla	Título	Ano de publicação	Ano da edição brasileira
DB	<i>Doubling the Point</i>	1992	*
DR	<i>Diário de um ano ruim</i>	2007	2008
EC	<i>Elizabeth Costello</i>	2003	2004
LH	<i>Homem lento</i>	2005	2007
SS	<i>Stranger Shores</i>	2001	*
VA	<i>A vida dos animais</i>	1999	2002

* Não há edição brasileira.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	10
1. J. M. COETZEE E A AUTONOMIA LITERÁRIA	12
1.1. Retrospectiva do itinerário coetzeeano	15
1.2. Defesa da autonomia literária	22
1.3. Vertentes da crítica coetzeeana	30
2. <i>ELIZABETH COSTELLO</i> , A PERSONAGEM-ESCRITORA	34
2.1. Lições de realismo	43
2.2. Realismo encarnado	55
2.3. Confissão literária demais.....	63
3. <i>HOMEM LENTO</i> , A NARRATIVA FALHA	73
3.1. Autoria em questão	76
3.2. Costello em crise.....	80
3.3. Intrincado ato da escrita	87
3.4. O herói sem potencial	95
4. <i>DIÁRIO DE UM ANO RUIM</i> , O CAMINHO POSSÍVEL.....	100
4.1. O duplo do escritor	102
4.2. Jogo de pontos de vista	110
4.3. Romance como interrogação.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123

APRESENTAÇÃO

A ficção australiana de J. M. Coetzee, composta pelas obras *Elizabeth Costello* (2003), *Homem lento* (*Slow Man*, 2005) e *Diário de um ano ruim* (*Diary of a Bad Year*, 2007), é o foco de estudo deste trabalho. Esses três romances constituem uma virada autorreflexiva na prosa madura do escritor. São marcados pelo esfumaçamento dos limites entre ficção e não ficção, pelo hibridismo de gêneros, pelo questionamento do realismo formal e pela presença de escritores-personagens, como duplo do autor, no centro da ficção. Considerando as três obras como projeto estético único, propomos a leitura delas no conjunto, buscando examinar os procedimentos adotados por Coetzee, sistemática e conscientemente, para refletir sobre a natureza do romance no mundo contemporâneo, sem perder de vista o potencial crítico e a dialética entre forma e conteúdo.

No capítulo 1, abordamos brevemente a ficção australiana de Coetzee, situando seu surgimento na trajetória do escritor. Também recuperamos o debate sobre a autonomia literária na fase sul-africana do autor e introduzimos as vertentes da recepção crítica coetzeeana. A intenção é apresentar algumas questões-chave da produção desse escritor multifacetado, buscando compreender o ponto de inflexão que representou a ficção australiana dentro do percurso coetzeeano.

Nos capítulos seguintes, propomos uma leitura detida de cada romance, considerando suas afinidades e diferenças. No capítulo 2, a análise da obra *Elizabeth*

Costello recai, em um primeiro momento, na constituição desta personagem *sui generis* que intitula a obra inaugural da ficção australiana e é a chave do diálogo entre as três referidas obras. Depois, investigamos a crítica ao realismo formal presente nas lições de Costello. Por fim, discutimos o capítulo final do romance para identificar os princípios literários dessa personagem-escritora.

No capítulo 3, o enfoque principal é a dramatização do processo criativo presente em *Homem lento*, estudando as convergências e divergências com as ideias apresentadas no romance anterior. Ao descrever o jogo entre criador e criatura dirigido por Coetzee, busca-se verificar de que modo o escritor problematiza na obra as noções de autor e de herói, com o intuito de encenar a impossibilidade da construção do romance nos termos tradicionais do realismo formal.

No capítulo 4, refletimos sobre o surgimento do novo duplo de Coetzee em *Diário de um ano ruim*, o Señor C, procurando aproximá-lo da figura de Costello. Também buscamos identificar a mescla autobiografia deliberada na constituição desses personagens. Outro eixo da leitura é a constituição do jogo dos pontos de vista nessa obra, a mais experimental das três da ficção australiana. Trata-se de uma tentativa de compreender de que forma a inovação proposta por Coetzee nesse livro, e na ficção australiana como um todo, relaciona-se com a reflexão, no cerne do projeto autorreflexivo coetzeeano, sobre a validade e a viabilidade do gênero romance na contemporaneidade.

1. J. M. COETZEE E A AUTONOMIA LITERÁRIA

Em um mundo onde a bioengenharia está criando “super-homens”, criaturas e espécies de difícil definição, onde a virtualidade substitui a suposta realidade, onde os imateriais bits – como são chamados – substituem os átomos, o que pode fazer ou ser o romance?

(Claudio Magris, **O romance é concebível sem o mundo moderno?**)

Entre os anos de 2003 e 2007, J. M. Coetzee publicou três livros que marcam um novo período de sua prolífica trajetória, composta até agora por vinte e duas obras, incluindo ficção e não ficção (ensaios e crítica literária). Nobel da literatura em 2003 e duas vezes vencedor do Booker Prize, o acadêmico respeitado e escritor premiado inaugura, com *Elizabeth Costello* (2003), uma fase mais autorreflexiva e experimental. Os lançamentos seguintes, *Homem lento* (*Slow Man*, 2005) e *Diário de um ano ruim* (*Diary of a Bad Year*, 2007), aprofundam a investigação estética proposta anteriormente. Os três livros dão origem à chamada “ficção australiana”. São as primeiras publicações após a migração do autor, nascido na África do Sul em 1940, para Austrália em 2002. Contudo, mais do que o novo espaço geográfico-literário comum, as obras compartilham um núcleo de questões estéticas e éticas. Por isso, os romances merecem o estudo como conjunto, sem perder de vista a particularidade de cada um.

O exame da ficção australiana pode propiciar novos olhares sobre a produção desse escritor multifacetado, pois permite singularizar esse momento (ainda pouco estudado como unidade) de virada significativa na trajetória coetzeeana. Também pode contribuir para os estudos em torno dos caminhos da ficção contemporânea.

Essa mudança programática da prosa tardia coetzeeana constitui uma espécie de “profissão de fé” sobre a criação literária, na qual o escritor reflete sobre seu fazer e o

lugar do romance no mundo pós o 11 de setembro de 2001, reforçando não só sua crença na autonomia do literário como também seu posicionamento crítico acerca do poder do discurso simbólico. Na ficção australiana, o contexto do *apartheid* e do pós-*apartheid* sul-africano das obras anteriores, como *Vida e época de Michael K* (1983) e *Desonra* (1999), embora ainda presente, perde terreno para a reflexão sobre a literatura. O autor transforma o universo ficcional em assunto de destaque, expondo conscientemente os procedimentos de construção do romance e questionando as noções de personagem, autor e narrador. Assim, o processo de criação literária torna-se o mote da escrita. O leitor é sempre chamado a prestar atenção quanto ao status de artefato e artifício em jogo na literatura. Para potencializar a exploração dos limites entre ficção e realidade, Coetzee insere dados autobiográficos¹ na história e experimenta a incorporação de outras formas (palestra, diário, ensaio) na moldura do romance.

Não por acaso o autor escolhe colocar no centro da ficção australiana a figura do escritor. Os protagonistas, Elizabeth Costello (*Elizabeth Costello* e *Homem lento*) e Señor C (*Diário de um ano ruim*), são romancistas consagrados. Ambos, na casa dos sessenta anos de idade, avaliam a vida de escritor com um olhar melancólico. Com dificuldades de escrever uma nova ficção, mesmo esgotados, eles não desistem da escrita. Há um imperativo para que continuem a escrever. O universo ficcional pode ser um projeto frustrado, mas ainda existem as crenças e as lições para dividir com os leitores, seja por meio de palestras (Costello) a respeito de temas diversos ou de ensaios (Señor C) sobre os males do mundo.

¹ Os romances *Infância* (*Boyhood*, 1997), *Juventude* (*Youth*, 2002) e *Verão* (*Summertime*, 2009) são mais marcadamente biográficos. Nos dois primeiros livros dessa trilogia, o autor trata a si mesmo na terceira pessoa, por meio de um narrador onisciente. Na última obra, radicaliza o projeto autobiográfico: um biógrafo recolhe entrevistas e cartas de Coetzee, um autor já falecido. Com essas obras, o escritor faz uma ficção da sua história particular, mesclando fatos biográficos e ficcionais, confundindo o leitor sobre o estatuto daquilo que narra. Como o interesse do presente estudo é a proposta coetzeeana de romance autorreflexivo, a trilogia autobiográfica não será analisada, mas pode ser mencionada na medida em que contribua para o entendimento de elementos autobiográficos na ficção australiana.

Em *Elizabeth Costello*, uma notável escritora australiana (personagem que dá título ao livro) viaja pelo mundo para participar de palestras em premiações, em congressos e até em eventos de entretenimento. A narrativa mostra os episódios ligados à preparação e à repercussão das palestras, além da própria atuação pública da escritora. As palestras versam sobre: o realismo; o romance na África; a vida dos animais; as humanidades na África e o problema do mal. Das oito, seis foram proferidas por Coetzee entre 1996 e 2003 em diversas universidades, sendo “Os filósofos e os animais” e “Os poetas e os animais” já publicadas na obra *A vida dos animais* (*The Lives of Animals*, 1999). Apenas as lições (palestras) 7 e 8, portanto, são textos inéditos.

Em *Homem lento*, Coetzee abandona o caráter mais ensaístico do livro anterior para contar a história do fotógrafo Paul Rayment, morador de Adelaide e amante do ciclismo. Após um acidente de bicicleta que provocou a amputação de uma das pernas, o personagem precisa se adaptar à nova vida. O romance segue o caminho de uma narrativa convencional até que Elizabeth Costello reaparece em nova função: a de autora da narrativa. Sua missão é dar um rumo adequado a Rayment. Ou seja, seu desejo é dirigir e controlar os passos da sua criatura. A partir de então, o leitor passa acompanhar os bastidores da construção dessa narrativa.

Os bastidores da criação também estão em *Diário de um ano ruim*. Elizabeth Costello sai de cena para a entrada do romancista sul-africano Señor C. Esse ilustre escritor vive em Sydney e está às voltas com um projeto editorial alemão – a escrita de opiniões sobre a contemporaneidade. A feição ensaística da primeira obra da ficção australiana retorna. Inicialmente, as opiniões referem-se a temas políticos, como terrorismo, democracia, *apartheid*, porém aos poucos os textos ganham outra inflexão, tratando de música, fotografia, literatura e envelhecimento. Somam-se às opiniões os

diários do Señor C e de Anya sobre o processo de elaboração dos ensaios e o impacto desse trabalho na vida de cada um deles.

Embora foco do presente estudo seja a prosa tardia de Coetzee, cabe um breve recuo, ainda que pouco aprofundado, para situar a ficção australiana na trajetória do escritor. Desse modo, serão apresentados alguns aspectos característicos da produção do autor que desde o início problematizou o alcance da representação realista e flertou com a metaficção.

1.1. Retrospectiva do itinerário coetzeeano

A virada autorreflexiva de Coetzee ocorre após a controversa recepção do romance *Desonra* (*Disgrace*, 1999). Supostamente, a polêmica em torno dessa obra pode ter motivado o exílio voluntário² na Austrália em 2002. Publicado quatro anos após o fim do sistema segregacionista do *apartheid*, o livro foi considerado racista pelo Congresso Nacional Africano (CNA)³, por reforçar o estereótipo dos negros como brutos. Nadine Gordimer, escritora sul-africana também laureada pelo Nobel em 1991,

² Os jornais associaram a imigração de Coetzee para a Austrália a razões políticas. Na época, o escritor negou as motivações políticas e disse que era apenas uma questão de interesse pessoal. J. C. Kannemeyer, biógrafo do escritor sul-africano, em artigo para o *The Australian*, relacionou alguns episódios da vida do autor às circunstâncias políticas. Em 1961, por exemplo, Coetzee, perplexo com os rumos do *apartheid*, deixou a Cidade do Cabo para se estabelecer na Inglaterra. Depois, seguiu para o doutorado na Universidade do Texas, nos Estados Unidos, onde desejava ficar definitivamente. Após ter o visto negado devido à participação em um protesto contra a Guerra do Vietnã, voltou à África do Sul. Nos anos 1990, foram constantes as visitas ao país da Oceania até a imigração. Apenas quando recebeu a cidadania australiana em 2006, Coetzee explicitou a atração pela nova pátria e os laços com a terra natal: "*I did not so much leave South Africa, a country with which I retain strong emotional ties, but came to Australia. I came because, from the time of my first visit in 1991, I was attracted by the free and generous spirit of the people, by the beauty of the land itself, and – when I first saw Adelaide – by the grace of the city that I now have the honour of calling my home*". Cf. KANNEMEYER. An intimate matter for J. M. Coetzee. *The Australian*. 17 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.theaustralian.com.au/arts/review/an-intimate-matter-for-jm-coetzee/story-fn9n8gph-1226517356233>>. Acesso em: 30 dez. 2014.

³ Posteriormente, quando Coetzee recebeu o Nobel em 2003, o CNA e o governo encontraram-se em uma posição constrangedora. O porta-voz do governo congratulou Coetzee pela premiação, mas sem retirar o que havia dito anteriormente sobre *Desonra*.

em entrevista ao *The New York Times*⁴, criticou duramente o romance por não representar nenhum negro como um ser humano real. Outros setores sociais pediram o banimento da obra nos currículos escolares. Além de considerado ofensivo ao povo negro, o livro foi condenado devido à visão negativa em relação à chamada nação arco-íris, o novo projeto de construção nacional, ancorado na democracia, desracialização e reconciliação entre brancos e negros. “*If that’s the only truth he could find in the post-apartheid South Africa, I regretted this very much for him*”, comentou Gordimer⁵.

No enredo de *Desonra*, o personagem central David Lurie, professor branco de meia-idade da Universidade Técnica do Cabo, deixa a cidade rumo ao campo após responder um processo por abuso sexual a uma de suas alunas. Como se nega a assumir a culpa e pedir desculpas publicamente, é demitido da universidade. Sem perspectiva de trabalho, Lurie muda-se para a fazenda de sua filha Lucy, no interior do país. Lá, eles são atacados por três homens negros. O professor quase morre queimado. Lucy sofre um estupro coletivo e engravida. A contragosto do pai, ela não interrompe a gestação. Na interpretação de Lurie, a violência sofrida é produto de erros cometidos por seus antepassados ao longo da História. Ele estaria apenas colhendo o fruto plantado por seus ancestrais. Mesmo assim, não desiste de encontrar os culpados e puni-los. Para o protagonista, Petrus, um ex-funcionário de Lucy, dá indícios de seu envolvimento no crime ao pedir a moça em casamento a troco de proteção e de terras. A suspeita do professor aumenta quando descobre que um dos estupradores era do clã de Petrus. No entanto, a questão fica aberta até o fim do romance.

Se para alguns críticos esse enredo representava uma visão pessimista da nação a ser reconstruída pós-*apartheid*, para outros, apenas tematizava os problemas reais do

⁴ Cf. DONADIO, R. Out of South Africa. *The New York Times*. 16 dez. 2007. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2007/12/16/books/review/Donadio-t.html?pagewanted=all&_r=0>. Acesso em: 1 maio 2014.

⁵ Idem.

país. O especialista em pós-colonialismo na Universidade de Harvard Homi Bhabha, por exemplo, defendeu o romance com o argumento de que, naquele momento de crise social, histórica e psíquica, Coetzee escreveu um livro poderoso: “[it] is a work of ‘open seams’ rather than ‘suturing’”⁶.

Com *Desonra*, Coetzee abordou o impacto do *apartheid* nas relações sociais da África do Sul no início da construção da nova democracia, repleta de impasses. “O passado racista continua presente e atuante, demonstrando que as feridas abertas pelos governos do *apartheid* continuam gerando desconfiança e tensão entre as parcelas brancas e negras da população”⁷, comentou Marcos Toffoli Simoens da Silva, em estudo sobre o debate em torno da marcha da comunidade portuguesa em Pretória no ano 2000⁸. Segundo o antropólogo, o episódio evidenciou a falta de consenso quanto aos significados da democracia e da reconciliação nacional.

Desonra não foi o primeiro livro de Coetzee a versar sobre as relações inter-raciais. A traumática experiência sul-africana permeia toda sua produção. No entanto, as primeiras obras não apresentavam referências diretas ao presente imediato do autor, marcado pela violência do *apartheid*, nem possuíam um estilo de representação tão realista como a publicação de 2003. No romance de estreia *Terras de sombras* (*Dusklands*, 1974), o escritor aborda o desejo de dominação colonial, por meio de duas histórias: “Projeto Vietnã” e “A narrativa de Jacobus Coetzee”. A primeira é narrada por Eugene Dawn, um agente norte-americano que investiga a guerra psicológica no Vietnã. A segunda narrativa traz um relato, do século 18, de um dos primeiros colonizadores⁹

⁶ Cf. Idem.

⁷ Cf. *Nação Arco-Íris: África do Sul desracializada?*. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4071&Itemid=319>/. Acesso em: 5 maio 2014.

⁸ Após o *apartheid*, os descendentes de portugueses no país sentiam-se vulneráveis e desprotegidos. Para cobrar do governo medidas para diminuição dos altos índices de criminalidade, organizaram um movimento. O governo encarou o protesto como um questionamento à legitimidade do novo regime.

⁹ Antes dos ingleses, chegaram ao Cabo das Tormentas os descendentes de holandeses que se autodenominavam bôeres e, posteriormente, africânderes.

do sul da África: Jacobo Coetzee, um antepassado de J. M. Coetzee, segundo seu biógrafo J. C. Kannemeyer.

Na obra seguinte, *No coração do país* (*In the Heart of the Country*, 1977), o autor também evita tratar explicitamente da situação do seu país, optando por localizar sua narrativa em um tempo passado. Constrói um monólogo em primeira pessoa, no qual a personagem Magda, isolada em uma fazenda no interior do país, narra seu mundo particular. Nessa narrativa, é impossível distinguir o que é real e o que é imaginação da protagonista. Isso porque ela sempre conta diferentes versões dos fatos, como o episódio da morte do pai ou a respeito do envolvimento sexual com seu empregado negro Hendrik.

Em *À espera dos bárbaros* (*Waiting for the Barbarians*, 1980), o tema da colonização está presente novamente. O romance, escrito em primeira pessoa, traz o depoimento de um Magistrado, administrador de um vilarejo, cuja rotina é alterada com a vinda das tropas da Guarda Civil do Império (não nomeado). Elas chegam para investigar a ameaça de rebelião dos bárbaros, e o Magistrado é obrigado a tomar partido diante da disputa. Após ser acusado de traidor por acolher uma nativa, ele é expulso do posto e punido severamente. Com temporalidade expansiva e espaço indefinido, a narrativa foi lida como uma alegoria da relação de dominação existente entre opressor e oprimido em todos os povos e tempos.

Na obra *Vida e época de Michael K* (*Life & Times of Michael K*, 1983), que propicia ao autor o reconhecimento internacional com o Booker Prize, Coetzee parece ceder às reivindicações do ambiente literário sul-africano por um romance que sirva de testemunha das barbáries do presente. Ele evoca, ainda indiretamente, a explosão das revoltas que ocorreram na África do Sul nos anos 1980. Na história, o jardineiro Michael K viaja até a cidade natal da mãe para o enterro das cinzas dela. Nessa jornada,

o protagonista, um sul-africano negro (característica não explícita no texto, mas possível de inferir), enfrenta diferentes formas de violência. A alusão ao contexto sul-africano é mais perceptível nessa obra, mas Coetzee recusa a tomada de partido e apresenta uma visão de impotência frente aos acontecimentos. Um narrador distanciado conta a trajetória do protagonista sem revelar em detalhes o que Michael pensa. É somente na segunda metade do livro que a voz assume a primeira pessoa. Ainda assim, não é K quem fala: a voz é dada a um médico que demonstra compaixão pelo paciente, mas se vê com as mãos atadas para alterar os destinos já traçados pelo controle do Estado.

Em *Foe* (1986), Coetzee, mais uma vez, evita transformar sua literatura em um documento fiel da violência do regime do *apartheid*. Na ocasião do lançamento, o romance foi visto simplesmente como uma metaficção, sem relevância política, na qual o autor estaria interessado apenas em reescrever *Robinson Crusoe*, (1719), de Daniel Defoe, para discutir o gênero romance a partir desta obra fundadora. Contudo, essa intertextualidade possibilita ao escritor criar uma narrativa metaficcional e, ao mesmo tempo, aludir ao período da colonização, associando a ascensão do romance inglês à origem do colonialismo. No enredo, Susan Barton busca registrar, em forma de narrativa, sua experiência na mesma ilha habitada por Crusoe e Friday. Ao inserir novas personagens na trama original, Coetzee discute ainda a opressão do Império e o silenciamento do outro.

No livro seguinte, *A idade de ferro* (*Age of Iron*, 1990), a resistência de Coetzee em retratar a história imediata da África do Sul perde força. Pela primeira vez, o autor publica um romance com menções diretas à situação política de seu país. A trama se passa na Cidade do Cabo, onde uma professora aposentada, com um câncer incurável, escreve uma longa carta para sua filha que mora nos Estados Unidos, contando os acontecimentos dos seus últimos dias de vida. Mrs. Curren testemunha o assassinato de

dois jovens negros pela polícia, um deles dentro de sua casa. Esses fatos provocam uma profunda reflexão da professora sobre estrutura política e sua responsabilidade frente à violência. O romance foi escrito entre 1986-1989, um período caracterizado pelo crescimento da militância jovem contra o regime do *apartheid* e pela extrema repressão pelo governo sob estado de sítio.

Após essa criação mais próxima dos fatos históricos imediatos, o primeiro livro de ficção¹⁰ do autor, depois do fim do *apartheid*, segue um rumo bem diferente d'*Idade de ferro*. O presente sul-africano da história de Mrs. Curren é substituído pelo passado russo do século 19. Em *O mestre de São Petersburgo* (1994), o escritor russo Fiodor Dostoiévsky vira um personagem à procura de pistas sobre a morte do enteado Pavel em circunstâncias suspeitas. Essa obra compartilha pontos em comum com *Foe*, por dialogar com outro autor canônico da literatura ocidental e mesclar fatos verídicos do processo de composição de romances clássicos com fatos imaginados nessa releitura. Depois dessa publicação, Coetzee lança uma coletânea de ensaios sobre censura, *Giving Offense: Essays on Censorship* (1997), e o livro de estreia da trilogia autobiográfica “Cenas da vida na província”.

A obra *Infância* (*Boyhood*, 1997) apresenta as memórias ficcionalizadas do escritor, até os 13 anos de idade, sobre a família, a escola, a fazenda, a Cidade do Cabo e Worcester. Sob a perspectiva de um narrador distante e seco, os episódios narrados mostram a tensão entre os diferentes grupos sociais na África do Sul. É uma visão de um mundo bruto, onde prevalece a experiência de deslocamento do garoto naquele

¹⁰ A primeira publicação de Coetzee pós-*apartheid* é o livro *Doubling the Point*, coorganizado e editado por David Attwell. É uma coletânea de ensaios críticos do autor, produzidos entre 1970 e 1990, sobre Beckett, Kafka, Dostoiévsky e outros temas, além de nove entrevistas que exploram a relação entre o trabalho acadêmico e a obra ficcional de Coetzee (naquela ocasião composta por seis romances), formando assim uma retrospectiva do percurso intelectual do escritor.

contexto¹¹. As marcas da brutalidade do *apartheid*, ainda no período de instalação do regime, narradas em *Infância* continuam firmes mesmo após o fim do segregacionismo institucionalizado, como o autor retrata em *Desonra*, último livro em que Coetzee aborda explicitamente os problemas da África do Sul.

Antes da virada autorreflexiva australiana, há ainda *A vida dos animais*, um conjunto de palestras sobre os direitos dos animais, e a segunda obra da ficção autobiográfica, *Juventude* (*Youth*, 2002), uma narrativa em terceira pessoa sobre os anos de formação (entre 1959 e 1964) do escritor em Londres, quando queria ser poeta e conciliava o emprego na área de computação com as pesquisas de mestrado sobre Ford Madox Ford.

A trilogia autobiográfica termina com *Verão* (*Summertime*, 2009). Lançado depois da ficção australiana, o romance é a “escrita biográfica” coetzeeana mais experimental. O personagem J. M. Coetzee está morto e seu biógrafo vai atrás dos amores da época do retorno dele à África do Sul. Nesse percurso, o pesquisador Vincent tem em mãos anotações feitas pelo escritor nos anos 1972-1975 e faz entrevistas com quatro mulheres e um colega de universidade que conviveram com o biografado. Os episódios do livro não são fidedignos à biografia do autor. Na história, o escritor-personagem Coetzee aparece como um homem solteiro quando, no período, já era casado e pai de dois filhos. Além da exploração dos limites entre o real e o ficcional, há outros aspectos semelhantes aos da ficção australiana como: o duplo do autor, o hibridismo de gêneros e os vínculos autobiográficos. No entanto, *Verão* está mais ligado

¹¹ A família de Coetzee era de origem africânder, mas a língua doméstica era o inglês. Mesmo com a mudança de poder das mãos dos ingleses para os africânderes, a família continuou a valorizar a cultura inglesa. Sobre o sentimento de marginalidade social, Coetzee trata da questão em *Doubling the Point*. Quando responde a uma pergunta sobre autobiografia a Attwell, fala da infância em terceira pessoa (como no primeiro livro da trilogia “Cenas da vida na província”): “*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.*” (DP, p.393).

ao projeto estético iniciado com *Infância*, o da ficcionalização da própria biografia, enquanto nas obras da ficção australiana, também com referências biográficas de fundo, prevalece, como interesse maior, a interrogação da forma do romance.

O livro mais recente de Coetzee é *A infância de Jesus* (*Childhood of Jesus*, 2013), uma obra bem diferente da prosa australiana e da trilogia autobiográfica. Nessa nova narrativa, o leitor acompanha um homem comprometido em cuidar de um garoto, recomeçando suas vidas em uma nova terra, um local imaginário em um tempo histórico não especificado. Com esse argumento temático em primeiro plano, o autor revisita antigas obsessões, como a crítica a regimes totalitários. Devido a alguns temas em comum e ao tom de fábula, essa obra recente remete ao livro *À espera dos bárbaros*. Ao mesmo tempo, *A infância de Jesus* dialoga com o “romance de ideias” da ficção australiana, por exemplo, ao colocar os personagens discutindo sobre filosofia. A obra ainda reforça a recusa de Coetzee por um romance como registro unicamente realista.

1.2. Defesa da autonomia literária

A breve retrospectiva do itinerário de Coetzee mostra que o autor não fugiu da demanda dos escritores sul-africanos do seu tempo: a traumática experiência da segregação racial. Contudo, sempre oscilou na forma de tratar esteticamente a realidade histórica, ora se aproximando da situação imediata, ora se distanciando, optando por trazer de modo mais oblíquo temas relacionados à violência institucional, como a África do Sul colonial (*No coração do país*) e a relação entre metrópole e colônia (*Foe*).

A abordagem indireta foi justamente o motivo de o escritor não ter chamado muita atenção das autoridades. O mesmo não ocorreu com os escritores Nadine Gordimer e André Brink, que sentiram os efeitos da censura institucional. Coetzee teve

apenas dois problemas com a censura. Um poema foi banido, pois a revista em que seria publicado foi censurada. Já a obra *No coração do país*, publicada internacionalmente, quando entrou no país como livro importado, foi embargada na alfândega. Embora apresentasse cenas de sexo inter-racial, os censores consideraram as passagens inofensivas. Além disso, a história retratada na obra ocorria em tempos ancestrais, sem uma localização espaço-temporal precisa. Por isso, no relatório, os censores liberaram a obra e ainda elogiaram a alta qualidade literária do romance.¹²

Se rarefeitas demais para serem vistas como perigosas pelo governo, na opinião de muitos escritores e críticos sul-africanos as obras de Coetzee eram pouco engajadas. Diante da violência na África do Sul dos anos 1970, marcados pela morte do ativista negro Steve Biko, em 1977, e, em 1976, pelo levante de Soweto em prol de um ensino de qualidade para negros, a literatura era considerada uma arma para denunciar as atrocidades do regime e um instrumento de conscientização política. Coetzee divergia dessa convicção que predominava no ambiente literário sul-africano. Em entrevista para a coletânea *J. M. Coetzee and the idea of the public intellectual*, quando questionado sobre o papel da ficção para a manutenção de uma oposição crítica, o autor reforçou seu posicionamento dos tempos do *apartheid* e respondeu: “*it is hard for fiction to be good fiction while it is in the service of something else*” (POYNER, 2006, p. 21).

Segundo o crítico David Attwell, os primeiros romances de Coetzee foram bastante influenciados pelas pesquisas realizadas pelo escritor no campo acadêmico. Na Universidade do Texas, nos Estados Unidos, o escritor estudou linguística histórica, gramática gerativa, estilística e semiótica. Também defendeu, em 1969, uma tese de

¹² Sobre as causas do não banimento dos romances de J. M. Coetzee e para acesso a cópias dos relatórios dos censores, cf: OLIVEIRA, Marília F. *O permitido e o proibido na literatura em tempos de repressão: a censura e os romances In the Heart of the Country, Waiting for the Barbarians e Life & Time of Michael K.*, de J. M. Coetzee. 2013. 243f. Tese (Doutorado em Estudos literários em Inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

doutorado sobre a ficção inglesa de Samuel Beckett, analisando estilisticamente as obras *Murphy* (1938) e *Watt* (1953).

The linguistic-systemic orientation of his novels involves the recognition, rooted all linguistic inquiry, that language is productive that “making sense of life inside a book is different from making sense of real life not more difficult or less difficult, just different” (Coetzee, Grubbling for the Ideological Implications).

(COETZEE *apud* ATTWELL, 1993, pp. 10-11)

Essa diferença foi interpretada por muitos escritores sul-africanos como uma forma de evasão política e ética, pois a vida sob o regime do *apartheid* parecia demandar uma documentação realista da opressão. De acordo com Attwell (1993), escritores brancos – liberais ou radicais – e negros adotaram o realismo como meio inquestionável para dar testemunho e dizer a verdade sobre a África do Sul. Além do distanciamento no plano estético-literário e apesar das profundas críticas feitas ao sistema, Coetzee contrastava ainda com outros escritores sul-africanos por sua postura pública de não envolvimento em movimentos políticos e pela recusa em falar abertamente sobre o *apartheid* no início da carreira¹³. Ao contrário dele, Nadine Gordimer, por exemplo, atuou combativamente contra o *apartheid* por meio do engajamento em movimentos políticos, da assinatura de artigos na imprensa e de concessão de entrevistas.

Gordimer e Coetzee tinham visões opostas sobre o papel do escritor e em relação à natureza da narrativa em tempos de barbárie. A escritora defendia que o artista deveria assumir uma responsabilidade social e denunciar a opressão, transformando dessa maneira sua obra em uma espécie de testemunho de época e contribuindo para a

¹³ Uma das raras vezes em que Coetzee se posicionou publicamente foi no discurso de aceitação do Jerusalem Prize (1987): “*There is a paradox to the 1987 award that I have difficulty with: How does it come about that someone who not only comes from but also lives in so notably unfree a country as my own is honored with a prize for freedom? In a society of masters and slaves, no one is free. (...)*” (DP, p. 96)

politização da juventude. Em ensaio sobre *Vida e época de Michael K* para o *The New York Reviews of Books*, em 2 fevereiro de 1984¹⁴, Gordimer cobra do romancista uma posição mais engajada frente às demandas da realidade. Embora faça alguns elogios à escrita de Coetzee, critica de forma contundente a seleção dos conteúdos do romance, a representação oblíqua e também a passividade do herói. No início do ensaio, ela avalia a ausência dos temas sobre o *apartheid* nos primeiros romances de Coetzee, como um resultado de um desejo deliberado do escritor de manter sua escrita livre das crueldades diárias ocorridas na África do Sul. Apesar desse esforço, ela nota que, diante do horror, Coetzee não conseguiu ficar indiferente. De acordo com a romancista, a saída dele foi projetar a violência em outro tempo e lugar, optando por uma forma menos potente: a alegoria em detrimento do realismo crítico vigente na cultura literária sul-africana¹⁵. Outro ponto central da crítica de Gordimer se relaciona à passividade do herói, ou melhor, do anti-herói Michael K. Segundo a escritora, K e as demais personagens vivem em estado de suspensão. “*No one in this novel has any sense of taking part in determining that course; no one is shown to believe he knows what that course should be. The sense is of the ultimate malaise: of destruction*”¹⁶. Para ela, essa posição é questionável a um escritor sul-africano, pois nega a persistência incansável da comunidade negra da África do Sul (“*Michael K’s people*”) de resistir ao mal.

Coetzee vê com reservas essa função social do romance e o papel do escritor, advogados por Gordimer. Em ensaio sobre a autora, publicado na coletânea *Stranger*

¹⁴ Cf. GORDIMER, N. The Idea of Gardening. *The New York Reviews of Books*. 2 fev. 1984. Disponível em: < <http://www.nybooks.com/articles/archives/1984/feb/02/the-idea-of-gardening/>>. Acesso em: 8 dez. 2014.

¹⁵ “*And so J. M. Coetzee has written a marvelous work that leaves nothing unsaid—and could not be better said—about what human beings do to fellow human beings in South Africa; but he does not recognize what the victims, seeing themselves as victims no longer, have done, are doing, and believe they must do for themselves. Does this prevent his from being a great novel? My instinct is to say a vehement ‘No.’ But the organicism that George Lukács defines as the integral relation between private and social destiny is distorted here more than is allowed for by the subjectivity that is in every writer. The exclusion is a central one that may eat out the heart of the work’s unity of art and life*” (GORDIMER, 1984).

¹⁶ Idem.

Shores (2001), diz que ela abraçou, ao longo da carreira, a crença de que o artista tem um chamado especial e de que sua arte deve dizer a verdade. “[...] *she has been concerned to give her work a social justification, and thus to support her claim to a place inside history* [...]” (SS, p. 231). Para o romancista, o escritor não deveria ceder às pressões ideológicas, nem transformar sua obra em uma representação direta da história imediata. Ele defende a autonomia da arte, como uma forma de resistência, um modo de não reproduzir a ideologia do sistema. De acordo com Coetzee – em ensaio sobre a representação por escritores sul-africanos da tortura nas prisões do país –, no processo criativo, o problema não é se permitir tratar do dilema proposto pelo Estado, quer para ignorar as obscenidades, quer para representá-las, mas o verdadeiro desafio é “*how not to play the game by the rules of state, how to establish one’s own authority, how to imagine torture on one’s own terms*” (DP, p. 364).

As discussões de Gordimer e Coetzee em torno da função do romance sintetizam o debate sobre o realismo na ficção sul-africana na época do *apartheid*, que, por sua vez, remete à oposição entre Georg Lukács e Theodor W. Adorno acerca da literatura de vanguarda e as relações entre literatura e sociedade. Lukács critica as obras de Joyce, Kafka e Beckett, considerando que as personagens desses autores aparecem isoladas da realidade que as circundam e passivas diante dos obstáculos que surgem pelo caminho. Ao retratar dessa forma as personagens, esses autores de vanguarda apresentam, segundo o crítico húngaro, uma concepção de mundo conformista: “tal literatura só poderia produzir obras desprovidas de perspectiva” (1969, p.57). Já Adorno enxergava o isolamento do sujeito de maneira diversa, como produto da mediação social e como conteúdo essencialmente histórico. Quanto à falta de ação, Lukács considerava inadmissível a passividade do herói do romance, pois acreditava que o indivíduo histórico sempre reage às situações mais diversas. Para Adorno, as “situações sem

saída” revelavam as falências do momento histórico, e a força crítica da obra não estaria em apontar uma perspectiva futura para os tempos de desintegração da experiência, nem na seleção do conteúdo ou na intenção de engajamento, mas no modo como o romancista reconfiguraria a experiência histórica na própria forma da obra, mostrando o negativo do mundo administrado. “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2003, p.57).

Portanto, a visão adorniana afasta-se da ideia de Lukács de uma literatura provida de perspectiva futura. Para o crítico alemão, não cabe à arte ressaltar as alternativas, “mas resistir, por nada mais que sua própria forma, ao curso do mundo, que está sempre a mirar uma pistola para o peito dos homens” (ADORNO *apud* COETZEE, 1992, p. 201). Isso não significa negar a historicidade da forma ou que não haja uma implicação política e ética na forma da obra de arte. Entretanto, a arte só pode ser política se tomar distância da realidade e evitar ser mero reflexo das condições sociais. A obra não deve imitar a realidade empírica, mas seguir suas próprias regras de criação. Quando deseja passar uma mensagem, acaba apenas configurando uma acomodação do mundo que critica. Por outro lado, a arte puramente autônoma também não é desejável. Segundo Adorno, o exemplo artístico de potencial crítico seria as obras de Beckett e Kafka, pelo modo como estruturam na forma o caos do mundo, reconstruindo um novo mundo que, pela linguagem, recria o estado das coisas, as fraturas da época.

Em um contexto de pressão ideológica e de predominância do realismo crítico lukacsiano, o autor de *Desonra* abraçou uma perspectiva sobre arte autônoma mais próxima daquela defendida por Adorno, problematizando as relações entre arte e sociedade na ficção e também em ensaios críticos. Talvez uma tentativa de explicação

para a recusa à criação de um romance a serviço da política e para a adoção de uma forma mais resistente à representação realista possa ser encontrada na palestra “The Novel Today”, proferida por Coetzee em 1987 na Universidade de Cape Town:

In times of intense ideological pressure like the present, when the space in which the novel and history coexist like two cows on the same pasture, each minding its own business, is squeezed to almost nothing, the novel, it seems to me, has only two options, supplementarity or rivalry. (COETZEE apud ATTWELL, 1993, p. 15)

A complementaridade, comenta Coetzee, ocorre quando o romance fornece ao leitor a experiência de viver em certo momento histórico, incorporando as forças em disputa. Já a opção de rivalidade envolve um romance que opera nos termos de seus próprios procedimentos, seus próprios paradigmas e mitos, sem envolver procedimentos e métodos da História. De acordo com autor, ainda na palestra “The Novel Today”, uma vez que a História é um tipo de discurso, assim como a literatura, o literário então deveria se situar em uma posição de rivalidade em relação ao discurso histórico, para repensar polaridades, como colonizador/colonizado, masculino/feminino.

Essa posição sobre as possibilidades de representação da realidade no romance também está associada a outro interesse de Coetzee: a preocupação acerca da relação entre a narrativa e os demais discursos, inclusive com o próprio discurso literário. Na fase sul-africana, o escritor dialoga com o patrimônio literário herdado, seja por meio da intertextualidade com autores canônicos como Defoe, em *Foe*, ou Dostoievski, em *O mestre em São Petersburgo*, ou da releitura de gêneros, como a tradição do pastoral, em *In the Heart in the Country*, que evoca o mito da posse da terra na literatura branca de origem africânder da África do Sul.

A ideia de genealogia literária europeia em Coetzee, de acordo com Dominic Head (2009), pode ter uma dupla interpretação, não excludente: como fonte de uma

linguagem cultural compartilhada ou como fonte de oposição à história de brutalidade. “Yet he [Coetzee] is also sensitive to the ways in which European culture is linked to the business of colonial domination, so his recourse to a European tradition is already a means of interrogating longer-term historical force” (p.26).

A alusão à tradição literária europeia está presente também nas obras australianas. Nessa fase, o recurso não é utilizado tanto para remeter ao discurso histórico de dominação colonial e pós-colonial, mas com o propósito de questionar a herança da tradição do romance, seja por meio de um narrador intruso, ao estilo dos romancistas ingleses do século 18 (*Elizabeth Costello*), seja pela noção de herói (*Homem lento*) ou pelo dialogismo no romance (*Diário de um ano ruim*). Além disso, determinados escritores são mencionados diretamente nas obras, caso de Kafka em *Costello*, Beckett em *Homem lento* e os russos Tolstói e Dostoievski em *Diário*. Nesses três romances, há ainda a existência do debate em torno do realismo formal.

Além do questionamento sobre o realismo formal e da explicitação do diálogo com a tradição europeia, as reflexões sobre a ética do intelectual e a autoridade do escritor ganham destaque na fase australianas. Nesse sentido, há um paradoxo entre a recusa de Coetzee em deixar suas posições políticas explícitas no espaço público e a insistência do romancista em colocar em cena nos romances personagens-escritores repletos de opiniões sobre o mundo – o que parece ser um novo capítulo de sua defesa pela autonomia literária. Porém, antes de adentrar na análise mais detida das especificidades da ficção australianas, um rápido excuro pelas vertentes da crítica coetzeeana pode ser válido na conclusão deste panorama sobre a produção do escritor.

1.3. Vertentes da crítica coetzeeana

A expressão oblíqua de Coetzee divide sua recepção crítica. O autor contemporâneo, bastante estudado nos países anglo-saxônicos, é foco de inúmeras pesquisas acadêmicas, principalmente na África do Sul, Reino Unido, Estados Unidos e Austrália, com diversas abordagens teóricas. As críticas de primeira hora publicadas na imprensa, como as de Gordimer, apontavam uma frustração daqueles que esperavam uma literatura de intervenção. As filiações de Coetzee a uma escrita mais autoconsciente foram lidas como inadequadas e politicamente irresponsáveis para o contexto sul-africano.

Na contramão das críticas de primeira hora, Teresa Dovey publicou o livro *The Novels of J. M. Coetzee: Lacanian Allegories* (1988), que estabeleceu um ponto norteador para muitas vertentes posteriores: a de que os romances poderiam ser lidos como alegorias. Além disso, pela primeira vez, um crítico considerava nos romances uma estreita ligação entre a escrita criativa do autor e seus ensaios no campo da teoria literária. Esse trânsito entre Coetzee romancista e acadêmico foi justamente o eixo do projeto *Doubling the Point* (1992). Mas o marco da crítica coetzeeana viria um ano depois, também pelas mãos de David Attwell, com *J. M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing* (1993). Ao analisar os seis primeiros romances de Coetzee, de *Dusklands* a *Age of Iron*, o professor da Universidade de York conferiu um tempo e um lugar ao trabalho do autor, uma abordagem nova na recepção coetzeeana. “*My critical apparatus entails a description of Coetzee’s oeuvre as a form of situational metafiction, with a particular relation to the cultural and political discourses of South Africa in the 1970s and 1980s*” (ATTWELL, 1993, p.3). Segundo Attwell, a tendência à reflexividade nos primeiros romances, muito criticada anteriormente, não expressava a busca do autor por uma posição neutra no campo político-cultural. Essa opção do

escritor, na verdade, permitiria a configuração da tensão entre os textos e a História, o que o professor interpretou como um ato histórico com potencial de iluminar os discursos sul-africanos.

Se para Attwell e outros críticos prevalece a leitura da obra coetzeeana dentro de uma perspectiva ligada ao contexto histórico local e imediato, para outros o interesse está em questões fora do contexto particular, pois o autor estaria mais ligado a uma tradição supranacional. Essa polaridade está presente na coletânea de ensaios *Critical Perspectives on J. M. Coetzee* (1996). Os editores Graham Huggan e Stephen Watson afirmam essa diversidade de leituras na introdução do livro:

[...] *his novels have not only been marked by any number of indisputably South African aspects, they have also asked readers to acknowledge those defining elements that modernist literature used to insist on, and which had been relatively rare in South African literature at time: the difficulty – even impossibility – of meaningful communication; the contingency and absurdity of human existence; the nightmare of history, past and present; and, not least, the confusion, fear, and anxiety that follow from an encounter with any of the foregoing. In short, Coetzee’s work possesses a disquieting vision, with those distinctly apocalyptic, even nihilistic overtones we usually take to be characteristic of the era of international modernism.*

(1996, p. 5)

Em contraste com o ponto de vista de Attwell relativo ao contexto local, há o influente estudo de Derek Attridge: *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in Event* (2004a), com um enfoque universal ligado à questão da ética do romance. A obra reúne ensaios sobre os romances de Coetzee em diálogo com os princípios teóricos defendidos pelo próprio crítico em outro estudo de sua autoria, *The Singularity of Literature* (2004b). Os dois livros de Attridge são complementares. Muitas das questões abordadas em *Singularity* são exploradas e exemplificadas na coletânea sobre a obra de Coetzee. O professor considera o trabalho literário como um evento, no qual o leitor “*brings the work into being, differently each time, in a singular performance of the*

work” (2004b, p. 9). Para o acadêmico, cada leitura é um ato singular e de responsabilidade ética, pois envolve a suspensão de certos hábitos e o desejo de repensar velhas posições, configurando assim uma abertura para a alteridade. No prefácio de *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading*, Attridge ressalta o modo como o escritor sul-africano ilumina questões ligadas à relação entre demanda ética e decisão política e à dificuldade de fazer justiça ao “outro” em uma sociedade violenta. Também considera que Coetzee propicia aos leitores muitas questões sobre o lugar da literatura na vida individual e social.

Fica evidente, nessa coletânea, a concepção de Attridge a respeito da literatura como um lugar privilegiado para o campo da ética: “[...] *the impulses and acts that shape our lives as ethical beings – impulses and acts of respect, of love, of trust, of generosity – cannot be adequately represented in the discourses of philosophy, politics, or theology, but are in their natural element in the literature [...]*” (2004a, p. XI). De acordo com o professor, as obras literárias, além da sua capacidade mimética, podem transportar os leitores para uma experiência ética. Esse evento provocado pela literatura pode ter um poderoso efeito nos leitores e no ambiente cultural e político. De algum modo, o estudo de Attridge contribui para a leitura da defesa, em Coetzee, da autonomia do escritor e do romance. Entretanto, a crença eufórica e irrestrita no alcance do literário apresentada pelo *scholar* parece não encontrar eco na produção coetzeeana. Na ficção australiana, por exemplo, é possível reconhecer uma fé ambígua na criação ficcional e um questionamento crítico da postura do artista-intelectual.

A interrogação sobre o papel do intelectual na ficção de Coetzee e o impacto da mudança para a Austrália norteiam a organização de duas coletâneas recentes sobre o autor. Em *J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual* (2006), editada por Jane Poyner, os ensaios voltam-se para a ética da prática intelectual no trabalho do autor, na

perspectiva dos estudos culturais e pós-coloniais, em articulação com o modernismo europeu e o pensamento filosófico. Em *Strong Opinions* (2011), editado por Chris Danta, Sue Kossew e Julian Murphet, o papel do intelectual também está em questão, com relevo para a investigação da constituição da autoridade na ficção de Coetzee.

The claim of this new collection of essays on Coetzee's work is that, if Coetzee allows us to pose the question "What is literature?" more forcefully and fruitfully than any other living author, it is because of the various ways in which he exposes his readers to the paradox of literary authority. (p. XII)

Strong Opinions é a primeira coletânea que dedica uma seção para artigos voltados apenas à fase australiana. Em "Place", dentro da perspectiva dos estudos pós-coloniais e da área de literatura e ética, as autoras abordam os impactos da mudança de Coetzee para Austrália na sua ficção. Apresentam-se reflexões sobre o realismo australiano do autor (Elleke Boehmer), sobre a representação da Austrália em diálogo com os mestres russos (Melinda Harvey) e sobre a atualização da figura do proprietário da terra (Maria López). Esses ensaios geralmente discutem obras específicas, oferecendo possibilidades de chaves de leitura para a ficção australiana, mas não tratam da questão da autorreflexividade, nem dos três romances como um conjunto.

Esse breve itinerário sobre a trajetória do escritor, as considerações sobre a autonomia literária e o excuro das vertentes da crítica coetzeeana devem-se à necessidade de situar o contexto de surgimento da ficção australiana. Também permitem pensar os cruzamentos entre esse longo trajeto e nosso ponto de partida, afinal de alguma maneira Coetzee revê sua vida de escrita na ficção australiana. Após essa introdução à obra coetzeeana, passemos para o estudo cerrado das obras da virada autorreflexiva.

2. ELIZABETH COSTELLO, A PERSONAGEM-ESCRITORA

“O que diz em sua confissão?”
 “O que já disse antes: que não posso me permitir acreditar. Que na
 minha profissão é preciso suspender toda a crença. Que a crença é
 um deleite, um luxo. Que atrapalha.”
 (J. M. Coetzee, **Elizabeth Costello**)

A obra inaugural da ficção australiana apresenta uma personagem *sui generis*: Elizabeth Costello, célebre escritora australiana, conferencista polêmica ou simplesmente mulher idosa que envelhece. Antes de protagonizar um livro de ficção, Costello apareceu em palestras proferidas por J. M. Coetzee em diversas universidades na segunda metade dos anos 1990. Quando convidado a se posicionar publicamente na academia, em vez de apresentar uma palestra com o tema proposto pelo evento, o romancista lia uma narrativa na qual a escritora Costello proferia uma palestra. Ao término da leitura da ficção, no momento de atender as questões da plateia, Coetzee também evitava a primeira pessoa. Firme na recusa em expressar diretamente suas posições, o escritor preferia supor o que a colega diria: “*I think what Elizabeth Costello would say is that...*”¹⁷. Segundo Attwell, “*in fact, he was able to develop her into a vehicle for thinking about literature and literary life in the academy and in the global market place*”¹⁸.

¹⁷ Derek Attridge presenciou as palestras proferidas por Coetzee na Universidade de Princeton e relatou como o escritor respondia às questões do público. Cf. ATTRIDGE, D. 2004a, p. 193.

¹⁸ Cf. LIESL. David Attwell: Manuscripts indicate J. M. Coetzee is not who we thought he was. *Books Live*. 30 jul. 2014. Disponível em: <<http://bookslive.co.za/blog/2014/07/30/david-attwell-manuscripts-indicate-jm-coetzee-is-not-who-we-thought-he-was/>>. Acesso em: 2 nov. 2014.

A primeira aparição de Elizabeth Costello foi em novembro de 1996 em Ben Belitt Lecture, em Bennington College, nos Estados Unidos, onde Coetzee leu uma “peça de ficção”¹⁹ intitulada no programa de “What is realism?”, sobre a visita dessa escritora australiana à Faculdade de Appleton para o discurso de aceitação do prêmio Stowe. Após um ano da apresentação pública, a narrativa-palestra foi publicada na revista *Salmagundi*, n. 114-15 (1997). Depois figurou como a primeira das oito lições²⁰ da obra *Elizabeth Costello*, com pequenas mudanças: o local do discurso passou a ser Altona College e o texto recebeu um novo título, “Realismo”.

A adoção do recurso da *mise en abyme*²¹, da palestra dentro da palestra, não chamou muita atenção em 1996. Apenas quando o autor participou do ciclo de palestras Tanner, sobre Valores Humanos, na Universidade de Princeton (1997-8), a estratégia do uso da ficção como uma palestra pública causou estranhamento. Tradicionalmente, o palestrante dessa conferência apresenta um ensaio filosófico sobre o tema. Esse texto, posteriormente, é comentado por outros palestrantes-convidados do evento, como uma réplica para o debate. Coetzee fugiu da convenção e novamente leu uma narrativa ficcional na qual a escritora Elizabeth Costello é convidada pela Faculdade Appleton a proferir a palestra anual Gates e a realizar um encontro com estudantes de literatura (o formato e os temas da ficção são semelhantes aos do ciclo Tanner). Em outras palavras, o escritor não somente apresentou uma ficção como colocou na moldura narrativa uma espécie de espelho da situação de enunciação da conferência. Na ocasião, o escritor não

¹⁹ Coetzee define com essa expressão as oito narrativas reunidas em *Elizabeth Costello*. Cf. COLOMBO, S. Palavras contadas. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 21 abr. 2004. Entrevista. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2104200406.htm>>. Acesso em: 2 nov. 2014.

²⁰ O subtítulo do romance é *Eight lessons*. Na edição brasileira, o tradutor optou pela palavra “palestra”, possivelmente porque o livro, de fato, reúne as palestras conferidas por Coetzee. Contudo, julgamos que o termo mais apropriado seria “lição”, uma vez que transmite a ironia pretendida pelo escritor na obra.

²¹ O termo designa processos de duplicação. Nas artes plásticas, a *mise en abyme* ocorre quando uma imagem engloba uma cópia em menor escala. As bonecas russas expressam a ideia de encaixe e duplicação envolvida nesse recurso. Nos estudos literários, o termo aplica-se a processos de reflexividade literária, por exemplo, quando uma narrativa contém outra narrativa no seu interior. Esse espelhamento pode ser estrutural ou temático.

fez um discurso introdutório para explicar que compartilharia com a plateia uma ficção. O público teve de notar o espelhamento ao longo da leitura²². Diante da inesperada palestra, os comentadores ficaram em dúvida sobre como discutir o texto apresentado pelo romancista. Dois deles sentiram-se impossibilitados de contra-argumentar as posições defendidas por Costello na narrativa lida por Coetzee, justamente por se tratar de um discurso ficcional.

As duas leituras realizadas por Coetzee em Princeton – “The philosophers and the Animals” e “The poets and the Animals” – foram reunidas na publicação *A vida dos animais* (1999) junto às reflexões dos quatro comentadores da conferência – Marjorie Garber, Peter Singer, Wendy Doniger e Barbara Smuts. Anos depois, as mesmas palestras, sem as réplicas, entraram como as lições 3 e 4 de *Elizabeth Costello*.

Coetzee repetiu o procedimento da *mise en abyme* em outras três participações acadêmicas, com algumas novidades. Em 1998, apresentou “The novel in Africa” na Una’s Lecture da Universidade da Califórnia. Nessa narrativa-palestra, Coetzee não duplica a localização da palestra, como fez nos textos anteriores. Costello deixa a instituição acadêmica e vai proferir, junto com um escritor nigeriano, uma palestra a turistas em um navio de cruzeiro. Esse texto será a lição 2 do romance *Elizabeth Costello*. Em 2001, para a plateia de Munique na Carl Friedrich Von Siemens Foundation Lecture, Coetzee lê outra narrativa de Costello: “The humanities in Africa”. Dessa vez, a escritora troca de papel: na África do Sul não profere palestra, mas assiste ao discurso da sua irmã Blanche.

Em 2002, pela primeira vez, uma peça ficcional sobre Costello aparece em um programa como leitura, não como palestra. Isso ocorreu na Nexus Conference sobre “Evil” na Holanda, onde Coetzee retoma a estrutura de encaixe mais diretamente

²² Para a descrição da reação da plateia, cf. ATTRIDGE, D. 2004a, p. 193.

referencial à situação da leitura pública. Costello, como Coetzee, está em uma conferência na Holanda para discutir o mal. A tensão entre ficção e realidade também acontece com a citação do romance *The Very Rich Hours of Count Von Stauffenberg*, de Paul West, que de fato existe e serve de mote para as reflexões de Costello. Os textos de 2001 e 2002 compõem as lições 5 e 6, respectivamente, do romance *Elizabeth Costello*.

Essas palestras proferidas por Coetzee de 1996 a 2002 em diversas instituições foram copiladas em *Elizabeth Costello*, com poucos ajustes. No trabalho da nova versão, Coetzee não se importou em consertar pequenas incoerências. Por exemplo, no capítulo de abertura, John, filho de Costello, diz a Susan Moebius ser casado e descasado (p.35), porém no capítulo “A vida dos animais” vive com esposa e filhos. A falta de compromisso com a verossimilhança é proposital. Ao reunir os textos-palestras, o escritor preocupa-se pouco com o desenvolvimento da trama nos moldes convencionais do romance; ele está mais interessado em reflexões sobre a vida contemporânea e acerca do próprio romance.

Isso fica bastante evidente com os textos inéditos inclusos na composição da obra. As duas últimas lições, “Eros” e “At the gate”, não seguem o formato das anteriores. Não há o encaixe de nenhuma palestra na narrativa. Em “Eros”, pela primeira vez em sua casa em Melbourne, a romancista, após a leitura de um conto de Susan Mitchell sobre a história de Eros e Psique, reflete sobre mitologia grega, especialmente quanto às relações entre deuses e seres humanos, recordando ainda o encontro com o poeta Robert Duncan em sua juventude. Novamente Coetzee cita escritores reais na narrativa de Costello, como fez com Paul West.

Já “At the gate”, com um registro mais alegórico, é a última lição do livro e aparentemente a mais deslocada do conjunto. Costello está, supostamente, às portas do paraíso e precisa entregar uma declaração de crença, uma espécie de profissão de fé,

para adentrar o portão. Nesse momento confessional, ela afirma não ter crenças, o que parece contraditório. Quando atua publicamente, em palestras pelo mundo, Costello compartilha com a plateia muitas opiniões sobre assuntos diversos, defendendo apaixonadamente seus pontos de vista. A confissão da falta de crença de Costello provoca interrogações: será uma encenação da escritora para plateia? Apenas retórica? Essa última parte do romance redimensiona o sentido da leitura das “lições” anteriores, reconfigurando a visão da obra. Não é uma simples coletânea das palestras de Coetzee, mas o ponto de partida do projeto australiano marcado pela reflexão sobre a criação literária e sobre questões teóricas quanto à forma do romance, cujos desdobramentos serão vistos em *Homem lento* e *Diário de um ano ruim*.

Neste percurso coetzeeano, a personagem Elizabeth Costello ocupa uma função reflexiva em dois níveis. No plano da enunciação, quando o escritor se manifesta publicamente, ela é um dispositivo para dramatizar a situação em que ele se encontra. Criador e criatura são convidados a proferir uma palestra, compartilhando, muitas vezes, o mesmo espaço institucional e o mesmo tema. Nesse nível, Costello contribui para o emprego do recurso da *mise en abyme* como expediente crítico da posição do intelectual na esfera pública. O escritor foge da convenção de um discurso objetivo, adequado à situação de palestras, e prefere a ficção como forma de encenar a dificuldade de abordar determinado tema, por exemplo, a representação do mal. A estratégia ainda quebra a expectativa da plateia em ouvir as opiniões do renomado romancista. Os ouvintes são colocados em um lugar de constante questionamento sobre a autoridade de quem discursa e até mesmo sobre a arbitrariedade do que é dito.

No plano do enunciado, Elizabeth Costello é uma personagem ficcional que permite ao autor escrever uma ficção sobre a ficção, desvendando o processo narrativo e criativo. Coetzee trata do universo ficcional no sentido metaficcional, quando a escrita

expõe conscientemente sua estrutura e suas convenções, e no sentido de uma reflexão explícita sobre o fazer ficcional²³, como a afirmação das crenças provisórias de Costello na última lição. Desse modo, ele transforma a literatura em uma questão para o leitor.

Esse leitor também é convidado, como os ouvintes das palestras, a rever suas posições. Na organização de *Elizabeth Costello*, Coetzee chama ironicamente de lições as peças ficcionais protagonizadas pela escritora australiana. No sumário, encontram-se os títulos e a numeração das oito lições. Possivelmente, a adoção do termo “lição” esteja relacionada ao anseio de muitos leitores por algum tipo de ensinamento que o texto literário poderia transmitir ou pela expectativa dos ouvintes de tomarem contato com o “conhecimento” do conferencista sobre o assunto em debate. Na lição 1, essa função pedagógica da ficção é reivindicada por uma jornalista. Durante uma entrevista, ela pergunta sobre essa questão à romancista australiana.

A entrevistadora dessa manhã, que veio de Boston para a ocasião, é jovem, e sua mãe geralmente é tolerante com os jovens. Mas essa está longe de ser suscetível e não se deixa enrolar. “No seu entender, qual a sua principal mensagem?”, persiste.

“Minha mensagem? Tenho a obrigação de passar uma mensagem?”
(EC, p.17)

Coetzee, como crítico, no ensaio “The Novel Today”, publicado em 1988 na revista *Upstream* 6, recusa essa ideia de narrativa instrutiva com uma mensagem escondida: “*a story is not a message with a covering...*”. De acordo com David Attwell, em artigo publicado em coletânea organizada por Poyner (2006), a ficção de Coetzee está mais interessada em provocar uma discussão sobre a ética na ficção e sobre a relação entre os discursos éticos e ficcionais.

²³ Por isso, a adoção neste estudo do termo “virada autorreflexiva”.

Outra peça ficcional com a protagonista Costello tematiza essa questão e corrobora a hipótese do tratamento irônico do desejo dos leitores por uma literatura edificante. Meses após a publicação do livro *Elizabeth Costello*, Coetzee apresentou, na New York Public Library, um novo capítulo da história da romancista australiana chamado “As a woman grows older”²⁴, que foi depois publicado na *New York Review of Books* de janeiro de 2004. Nessa nova história, já com 72 anos (em 1995, ano da sua aparição, Costello estava com 66 anos), ela se reúne com os filhos John e Helen na cidade francesa de Nice. O que começa como uma história de encontro familiar transforma-se em uma reflexão sobre a vida de escritor e sobre a ficção. Em certo momento, a filha, preocupada com a idade avançada da mãe e a necessidade de cuidados futuros, tenta convencê-la a morar em Nice. Costello recusa o convite e inicia uma meditação sobre sua vocação.

“[...] Vivi, sempre que quis, no seio da beleza. Mas a questão que eu me pego fazendo hoje em dia é: que bem isso me fez, toda essa beleza? [...] A beleza nos torna pessoas melhores?”

"Antes que você me diga a sua resposta à questão, mãe, posso dizer a minha? A resposta que você não daria – por não ser condizente com Elizabeth Costello – é que aquilo que você produziu como escritora não apenas tem uma beleza própria – uma beleza limitada, vá lá, não estamos falando de poesia, mas ainda assim beleza, forma, clareza, economia – como também **mudou a vida dos outros, tornou-os seres humanos melhores ou ligeiramente melhores**. Não sou apenas eu que digo isso. Outras pessoas também, estranhos. Para mim, face a face. **Não porque o que você escreve contenha lições, mas por ‘ser’ uma lição.** [...] **Você ensina as pessoas a sentir.**"

(COETZEE, 24 out. 2004, *grifos nossos*)

Helen, nessa narrativa, tem papel semelhante a John nas lições 1, 3 e 4 do livro.

Ambos julgam as colocações da escritora e comentam a respeito do que é esperado que

²⁴ Esse texto foi traduzido para o português por Samuel Titan Jr. com o título “Uma mulher envelhece” e foi publicado no jornal *Folha de S. Paulo* no extinto caderno *Mais!* em 24 de outubro de 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2410200409.htm>>. Acesso em: 4 mar. 2014.

ela diga. A filha, inclusive, se coloca no lugar de porta-voz do que os outros expressam sobre o efeito da ficção de Costello: “Não sou apenas eu que digo isso. Outras pessoas também, estranhos”. Helen personifica a expectativa da literatura como veículo para transmissão de ensinamentos que possam contribuir para uma espécie de evolução dos seres humanos. Na sequência do texto, surge uma crítica a essa visão: “Tudo isso soa antiquado para ela”, comenta o narrador sobre a recepção de Costello à teoria estética da filha. Há ainda ironia na própria voz de Costello: “Hoje eu penso que, quando se quer ser uma pessoa melhor, deve haver um meio menos tortuoso além de manchar milhares de páginas de prosa”. Seguindo o padrão de outras narrativas protagonizadas por Costello, não há uma conclusão nesse debate. O assunto fica em aberto após a exposição dos dois pontos de vista.

Esse dialogismo é acentuado nas oito lições de *Elizabeth Costello*. Os capítulos não são constituídos apenas por textos no formato de palestra. O discurso mais monológico de Costello está inserido em uma moldura narrativa que mostra os preparativos para a apresentação da conferência, incluindo as hesitações da romancista sobre algum argumento a ser exposto no evento. Durante e após o texto da palestra, há intervenções de vários personagens em relação às convicções de Costello. Muitas vezes, o leitor acompanha as discordâncias dos membros da plateia a respeito do ponto de vista da romancista australiana, seja por meio de perguntas diretas dos ouvintes, de questionamentos dos acadêmicos em jantares com a escritora e até mesmo por carta de repúdio ao discurso apresentado.

Quem faz um importante contraponto às posições de Costello é seu filho John, sua companhia nas palestras nos Estados Unidos. Com frequência, ele sente-se constrangido diante de algumas colocações da mãe e faz comentários a respeito. Esse personagem permite a Coetzee mimetizar o provável comportamento da recepção

empírica e antecipar eventuais questões do ouvinte/leitor, explicando as motivações da conferencista. Também por meio da voz de John o autor enfatiza a crítica à transformação dos escritores em celebridades e à indústria literária que se concentra em promoção de palestras, premiações e relações com a imprensa. O filho, por exemplo, compara a situação da mãe diante da plateia da premiação a um triste espetáculo de entretenimento.

Pensa nela [Costello] como uma foca de circo velha e cansada. Mais uma vez, tem de sair com esforço do tanque, mais uma vez mostra que sabe equilibrar a bola no nariz. Depende dele elogiá-la, dar-lhe ânimo, levá-la até o final da performance. (EC, p. 9)

O narrador em terceira pessoa da primeira história está bem próximo ao filho, mas, nas demais lições do livro, ele fica mais próximo à romancista. Essa diferença da posição do narrador na abertura colabora para mostrar outras facetas da personagem. No primeiro capítulo (lição), muitas vezes, como pensamento de John, revela-se uma visão jocosa da romancista. Ela é comparada a uma foca de circo, à Margarida do Pato Donald e ao Mickey Mouse. Em outros momentos, é apenas uma “velhinha comum” (EC, p. 35), frágil e cansada de atuar nesse espetáculo.

Essa mulher, ele [John] diria, se fosse falar, em cujas palavras as pessoas se penduram como se fosse a sibila, é a mesma mulher que, quarenta anos atrás, se escondia dia após dia em seu quarto em Hampstead, chorando sozinha, se arrastando pelas ruas à noite para comprar o peixe com batata frita com que sobrevivia, que adormecia vestida. [...] Este é o mundo secreto do oráculo.

(EC, p. 37, grifos do autor)

John reforça o intrincado jogo de espelhos elaborado por Coetzee nessa ficção. O filho mostra a conferencista como uma mulher comum, sem a máscara da autoridade da escritora consagrada. Com essas observações do filho de Costello, o autor consegue

humanizar sua personagem fictícia. A caracterização dela contribui para gerar no leitor um efeito de ilusão de realidade. Contudo, a descrição da situação em que Costello se encontra aponta para o autor real Coetzee. Ele também é convidado a proferir palestras. Ao expor uma crítica a quem espera do escritor uma posição profética, Coetzee dramatiza as referências externas e quebra a ilusão de realidade.

2.1. Lições de realismo

O movimento de alternância entre a criação da ilusão de realidade e o estilhecimento dessa ilusão predomina na primeira lição de *Elizabeth Costello*. Coetzee manipula conscientemente as ferramentas para esse jogo e sugere, logo nas primeiras páginas, a postura a ser adotada pelo leitor diante de um narrador cínico. Nos dois parágrafos de abertura da lição 1, em vez de seguir o caminho tradicional, contando uma história na qual situa uma personagem no tempo e no espaço, o narrador reflete sobre a dificuldade de começar uma história e, utilizando a primeira pessoa do plural, convoca o leitor a entrar no jogo ficcional.

Em primeiro lugar, temos o problema da abertura, ou seja, como nos levar de onde estamos, que é, por enquanto lugar nenhum, para a margem de lá. É um simples problema de ponte, um problema de construir uma ponte. Problemas que as pessoas resolvem todo dia. Resolvem e, uma vez resolvidos, seguem em frente.

Vamos supor que, seja como for, a coisa esteja feita. Vamos dizer que a ponte está construída e atravessada, que podemos tirá-la da cabeça. Deixamos para trás o território onde estávamos. Estamos do lado de lá, onde queremos estar. (EC, p.7)

O narrador demonstra consciência de que seu ofício é transportar o leitor do mundo real para o campo da ficção (“margem de lá”). Sabe ainda que o leitor precisa aceitar a travessia e depois esquecer a ponte. Há uma espécie de pacto entre os dois para seguirem juntos no novo território. Feito o acordo, o narrador parece que guiará o leitor pelo caminho convencional do mundo da ficção. No terceiro parágrafo, apresenta a protagonista, dando-lhe um nome (Elizabeth Costello), uma profissão (escritora), uma data de nascimento (1928) e uma nacionalidade (australiana). Também apresenta rapidamente o passado dessa mulher: viveu na França e na Inglaterra, foi casada duas vezes, ganhou fama com seu quarto romance e existe uma “pequena indústria crítica” (EC, p. 8) em torno dela. Na sequência, situa a personagem em um tempo (ela está na primavera de 1995, com 66 anos) e em um espaço (Pensilvânia, nos Estados Unidos).

A julgar pelas informações apresentadas do 3º ao 7º parágrafo, a narrativa parece seguir os moldes do realismo formal. Conforme definido por Ian Watt em *A ascensão do romance*, por meio de uma linguagem mais referencial do que outras formas literárias, o romance filiado a essa tradição seria “uma imitação mais imediata da experiência individual situada num contexto temporal e espacial” (2010, p. 35). Essa leitura poderia ainda ser reforçada pelo título *Elizabeth Costello*. Nos romances do século 18, era comum o título conter o nome dos heróis da história que o narrador desejava contar. As obras analisadas por Watt são um exemplo: *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders*, de Defoe; *Pamela* e *Clarissa*, de Richardson; e *Tom Jones*, de Fielding. Isso porque o romance, gênero que se consolidava no século 18, opunha-se às histórias focadas em experiências coletivas e apresentava narrativas centradas na experiência do indivíduo comum. Ao nomear suas obras com o nome dos protagonistas, os romancistas reforçavam a característica do novo gênero.

Porém, o narrador de *Elizabeth Costello* apenas parodia o modelo do realismo formal, pois apresenta as informações iniciais da protagonista de maneira bastante sumária, quase catalográfica, talvez para satisfazer o desejo de leitores ansiosos por conhecer o que há na margem de lá. Além disso, já começa a mostrar quão difícil é deixar o outro território para trás. O leitor pode duvidar do pacto proposto na abertura quando lê o comentário entre parênteses: “tempo presente daqui em diante” (EC, p. 8). Essa sentença exhibe a constituição da narrativa, ao explicitar que o narrador tratou do passado até aquele momento. Por outro lado, esse comentário indica uma ideia de simultaneidade, sugerindo uma repactuação do narrador. Agora ele e o leitor seguirão juntos na mesma dimensão espaço-temporal. Os dois vão acompanhar de perto os fatos, como se estivessem presentes diante da cena que se desenrola.

Coetzee ainda, ao particularizar a protagonista, condensa, em chave paródica, na abertura, os elementos para caracterização da personagem e mantém um jogo ambíguo com o leitor. Com nome próprio e profissão, atribui uma identidade à personagem fictícia. Entretanto, essa identidade aponta para uma referência externa: o próprio autor. Costello e Coetzee dividem as mesmas iniciais do sobrenome, a profissão de escritor, o convite para palestras e homenagens. Ambos ganharam projeção internacional com a publicação do quarto romance. Costello fez fama com *The House on Eccles Street* (1969), enquanto Coetzee ganhou seu primeiro Booker Prize em 1983 com *Vida e época de Michael K*. Além disso, os dois escreveram romances inspirados em clássicos da tradição literária. Coetzee é autor de *Foe*, uma releitura de *Robinson Crusoe*. Já Costello transformou a personagem Marion Bloom do romance *Ulysses*, de James Joyce, na protagonista do seu livro.

Este é só o começo da complexa associação de Coetzee a Costello ao longo do livro. A protagonista não se assemelha ao autor somente por esses aspectos biográficos.

Nas outras lições, ficará evidente que compartilham o interesse pelo futuro do romance (lições 2, 6 e 8), pelas humanidades na África (lição 5) e também pela defesa do vegetarianismo (lições 3 e 4). O autor empírico, em outras oportunidades, abordou esses assuntos. Por isso, muitas vezes, a personagem é vista como um disfarce para Coetzee expressar publicamente suas posições a respeito desses temas. Possivelmente, muitas das preocupações dele estão na voz da romancista. No entanto, mais produtivo do que saber se a personagem funciona como disfarce para o autor camuflar seus posicionamentos, ou não, é olhar a dramatização da voz feita por Coetzee, via Costello, com o propósito consciente de pensar sobre a própria literatura.

Essa personagem *sui generis* contribui para a estratégia do autor em opor e aproximar o real e o ficcional e, assim, esfumaçar as fronteiras entre os dois territórios, sublinhando o caráter de artifício na construção literária. Pouco depois da caracterização de Costello e da repactuação com o leitor, o narrador quebra a ilusão mais uma vez, com uma interrupção da narrativa.

Elizabeth tem estado frágil: sem a ajuda do filho não teria podido enfrentar essa viagem desgastante através de metade do mundo.

Mudemos de assunto. Os dois chegaram a Williamstown e foram levados ao hotel, um edifício surpreendentemente grande para uma cidade pequena. (EC, p. 9, *grifo nosso*)

Com essa intromissão, o narrador encurta a distância estética com o leitor. Desse modo, Coetzee afasta-se dos romances tradicionais moldados a partir da técnica da ilusão. Segundo Adorno, esses romances ao estilo flaubertiano podem ser comparados ao palco italiano do teatro burguês: “o narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso” (2003, p.60). Nesses romances tradicionais, a distância estética entre narrador e leitor era fixa. Ao analisar a posição do narrador no romance moderno (pós-guerras mundiais), Adorno

identificou que essa distância variava “como as posições da câmera de cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (2003, p. 61). Em *Elizabeth Costello*, o narrador costuma forçar o leitor a ver além das cortinas, mostrando os bastidores do palco (narrativa) e da própria encenação (processo de criação).

O procedimento da adoção de uma voz comentadora e intrusa não é novo. Coetzee recorre ao mesmo jogo retórico empregado por romancistas ingleses do século 18 e também por uma de suas maiores influências literárias, Beckett, principalmente em *Molloy* (1951) e *Malone Morre* (1952). O emprego dessa técnica representa a recusa em seguir as convenções da ficção realista. No romance tradicional, geralmente, o corte na narração não é feito de modo abrupto, mas disfarçado com alguma estratégia narrativa. Na lição 1 de *Elizabeth Costello*, ao contrário, o corte é assinalado constantemente, por meio dos seguintes comentários do narrador:

- “No restaurante, há uma cena, [...] que vamos pular [...]” (EC, p. 13);
- “Pulamos para a noite, para o evento principal [...]”;
- “A cena de entrega em si nós pulamos [...]” (EC, p. 22);
- “Vamos pular para frente [...]” (EC, p. 24);
- “Pulamos o resto da cena no saguão [...]” (EC, p. 28);
- “Pulamos para frente de novo [...]” (EC, p. 31).

Nesse sentido, a ficção australiana de Coetzee filia-se à tradição dos romances autorreflexivos. Trata-se de metanarrativa, pois a narrativa dobra sobre si e denuncia as convenções. Isso, muitas vezes, ocorre em tom de paródia, enquanto a narrativa autocorrói o próprio ato de narrar. É ainda metaficção na medida em que conscientemente chama atenção para seu status de artefato, com o propósito de questionar a relação entre ficção e realidade. De acordo Patrícia Waugh (1985), a escrita

metaficcional, ao apresentar uma crítica de seu próprio método de construção, não somente examina as estruturas fundamentais da narrativa, como também explora a possível ficcionalidade do mundo fora do universo ficcional.

Robert Alter (1975) concorda que o romance autoconsciente (o crítico adota esse termo no lugar de metaficção) é aquele que, consciente e sistematicamente, exhibe sua condição de artifício e, ao fazer isso, questiona a relação entre artefato imitando a realidade e a própria realidade. O estudioso defende que a reflexividade não é uma característica exclusiva da contemporaneidade. Na história do romance, há fases em que essa característica foi predominante, como o período inicial do desenvolvimento do romance, com *D. Quixote* (1605), de Cervantes, e as obras do século 18, caso *Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne. No século 19, o aspecto reflexivo foi eclipsado pelo realismo. O polo reflexivo só ganhou força novamente na segunda metade do século 20, com Beckett e Nabokov, e alcançou seu ponto alto com a ficção contemporânea. Segundo Alter, a história do gênero é marcada por duas tradições, uma autoconsciente e uma realista, com concepções distintas acerca da noção de representação no romance. Na tradição realista, há uma tentativa de representação que se assemelhe ao real; já a tradição autoconsciente quebra essa ilusão de realidade e expõe constantemente o processo ficcional. Na visão do professor, “*the realistic enterprise has been enormously complicated and qualified by the writer's awareness that fictions are never real things, that the literary realism is a tantalizing contradictions in terms.*” (1975, p. x).

Com o propósito de expor essa contradição e investir pesadamente contra a ficção realista, os romancistas autoconscientes costumam dialogar com as convenções do romance tradicional, muitas vezes na forma de releitura de uma técnica narrativa ou de comentário de um procedimento específico, ou ainda fazendo uma paródia de alguma obra em particular. De acordo com Waugh (1985), isso faz com que os leitores tenham

de ativar seu conhecimento sobre uma obra literária tradicional, enquanto tentam construir um sentido para o novo texto que estão lendo.

Coetzee não foge à regra dos autores autoconscientes e forja, na lição 1 de *Elizabeth Costello*, um narrador hábil em manipular o processo narrativo e conhecedor da tradição do romance. Ao caracterizar a escritora antes do jantar do prêmio Stowe, esse narrador coloca em prática as lições sobre realismo, buscando uma representação mais mimética: “Ela está pronta, esperando, cheia de dúvidas, mas preparada para enfrentar o adversário. Está usando um tailleur azul com paletó de seda, seu uniforme de mulher romancista, e sapatos brancos que não estão errados [...]” (EC, p. 10). O narrador evoca a ilusão realista ao descrever em detalhes a vestimenta da protagonista. Ao mesmo tempo, o comentário (“seu uniforme de mulher romancista”) dá um indício do desmascaramento da ilusão realista que ocorrerá na sequência da narração.

O tailleur azul, o cabelo oleoso **são detalhes, sinais de um moderado realismo**. Fornece pormenores, permite que os significados afluam por si mesmos. Processo inaugurado por **Daniel Defoe. Robinson Crusoe**, naufragado na praia, procura em torno os companheiros do navio. Mas não há nenhum. “Nunca mais os vi, nem sinal deles”, diz, “a não ser três chapéus, um boné e dois sapatos que não eram parceiros.” Dois sapatos, não parceiros: não sendo parceiros, os sapatos deixaram de ser calçados, passaram a ser prova da morte, arrancados dos pés dos afogados pelos mares espumosos, e atirados à praia. Nenhuma grande palavra, nenhum desespero, apenas chapéus, boné, sapatos. (EC, pp. 10-11, *grifos nossos*)

No trecho, o narrador explicita a função dos detalhes para a gramática da narrativa, mencionando o romancista Defoe, autor de *Robinson Crusoe*. Não bastassem a explicitação do processo e a fonte de referência, o narrador ainda exemplifica didaticamente, com uma citação, a teoria que acabara de expor. Afinal, ele conduzirá o leitor pelos caminhos de uma história ficcional, como prometera no início, ou dará lições sobre realismo?

Na abertura da primeira lição, o narrador convidou os leitores atuais²⁵ a entrarem no jogo ficcional, interpelando o leitor caracterizado por meio da primeira pessoa do plural: “Vamos supor”; “estamos do lado de lá” (EC, p. 7). Ele se comprometia a auxiliar o leitor a atravessar a ponte para o mundo ficcional. Quando começou a contar a história propriamente dita, parecia que atenderia o desejo desse leitor caracterizado, sedento por uma ficção nos moldes realistas. No entanto, o narrador, com grande domínio do processo de construção ficcional, engana o leitor e o encaminha a observar e pensar sobre os procedimentos empregados para arquitetar a história.

Pulamos para a noite do evento, para o evento principal, a entrega do prêmio [...]

A cena da entrega em si nós pulamos. **Não é boa ideia interromper demais a narrativa**, uma vez que contar histórias funciona quando se induz o leitor ou o ouvinte a um estado de sonho no qual o tempo e o espaço do mundo real desapareceram, suplantados pelo tempo-espaço da ficção. **A interrupção do sonho chama a atenção para a estrutura da história e devasta a ilusão realista. Porém, a menos que pulemos certas cenas, ficaremos aqui a tarde inteira. Os pulos não são parte do texto, são parte da performance.**

(EC, pp. 22-23, *grifos nossos*)

Nesse excerto, o narrador exibe sua segurança em manipular a narrativa. Ele tem consciência dos efeitos da interrupção sobre o leitor. Pela primeira vez desde o começo do capítulo, ele explicita o jogo retórico do qual convoca o leitor a participar. O leitor caracterizado, ávido pela ficção realista da abertura, é um truque. Com o desenrolar da história, nota-se que o leitor implícito na obra é aquele em estado de vigília, com uma postura mais ativa na construção do sentido. Ao chamar a atenção para o texto, a

²⁵ De acordo com Daniel W. Nelson (1981), há três categorias de leitores: atual, caracterizado e implícito. O leitor atual é a pessoa física que segura o livro nas mãos. O leitor caracterizado (aqui utilizaremos também explícito) é um leitor ficcional, que é explicitamente mencionado ou diretamente interpelado no texto. É quase como um personagem. Já o leitor implícito é apenas inferido, mas, para um entendimento apropriado do texto, é necessário compreender seu comportamento, suas atitudes e seu repertório. (*apud* SMITH, F. N. *Beckett's Eighteenth Century*. London: Palgrave, 2002)

intenção não é incentivar o leitor a preencher os “lapsos”²⁶ da narrativa. Até mesmo porque a trama não é cerrada, com começo, meio e fim. O que está em questão é ressaltar as contradições e os limites da forma do romance, expondo as bases sobre as quais o gênero se constituiu na tradição realista.

Além disso, naquele comentário sobre os pulos na história, Coetzee remete à realidade externa, a situação da palestra. O dêitico “aqui” localiza o ato da enunciação no tempo (1996) e no espaço (Bennington College) do mundo real, mas também deixa uma indefinição: o pronome pode representar o momento da leitura do leitor solitário. Logo, a palavra “performance” refere-se tanto ao desempenho do escritor no “aqui” da palestra quanto à habilidade do narrador em dominar os procedimentos da narrativa. A voz narrativa contraria as regras, mesmo conhecendo a convenção, ou talvez por isso mesmo, embaralhando o tempo-espaço da ficção e o do mundo real.

O didatismo do narrador prepara o leitor para a palestra “O que é realismo?”, de Costello, apresentada nesse primeiro capítulo. Após mencionar um conto de Franz Kafka – embora ela não cite o título, é possível inferir que se trata do texto “Um relatório para uma academia”²⁷ –, a escritora considera impossível definir se o protagonista da história é um macaco ou um homem, bem como quem é sua plateia. Ela relaciona essa dificuldade a uma mudança na relação entre realidade, texto e leitor. De acordo com a escritora, no passado as pessoas acreditavam no que o texto dizia, pois a palavra espelhava a realidade com nitidez e precisão. “Mas isso tudo terminou. O espelho-palavra se quebrou irreparavelmente ao que parece.” (EC, p. 26). A expressão “espelho-palavra do texto”, usada por Costello, remete à ilusão de realidade mencionada pelo narrador em uma de suas teorizações.

²⁶ Após o excesso de “pulamos”, o narrador passa a usar a palavra “lapsos”, para marcar as interrupções.

²⁷ Cf. KAFKA, F. *Um médico rural*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

O comentário sobre o texto kafkiano pode ser lido como um pretexto para Costello introduzir seu desconforto diante do público. Ela se coloca no lugar de Peter, o protagonista do conto, que também ganhou direito à voz diante da academia. Se ele é um macaco reconhecido publicamente como um humano, ela é uma mulher que recebe o prêmio por ser romancista. Ambos interpretam um papel diante da plateia. Com o recurso da *mise en abyme*, Coetzee reforça seu juízo negativo sobre os eventos literários, ao caracterizá-los como espetáculos de encenação. Também pela voz de Costello, o autor propõe outra questão: o lugar da literatura na contemporaneidade. A última colocação da romancista gira em torno da perenidade das obras literárias. Pessimista, a escritora acredita que os livros homenageados em premiações podem não ser mais lidos no futuro.

Além de provocar essas reflexões, a referência a Kafka na palestra, muito mais do que um pretexto para Costello expressar sua insegurança, é o ponto central para o entendimento do debate acerca do realismo configurado no interior dessa lição. Propositalmente, há um ruído entre o título da palestra, “O que é realismo?”, e o exemplo escolhido por Costello para tratar desse tema. Personificando o estranhamento do leitor/dos ouvintes, John pergunta à mãe: “o que Kafka tem a ver com tudo isso?” (EC, p. 39). A resposta da escritora é que tanto Kafka quanto Peter estão cravados na vida. À primeira vista, a explicação de Costello não é muito esclarecedora.

No entanto, as lições do narrador sobre realismo e as observações da própria romancista durante e após a palestra fornecem elementos para compreender a concepção de realismo expressada pela escritora. O realismo do título não se refere a uma literatura como espelhamento da realidade. Pelo contrário, as convenções para a criação do efeito de ilusão são colocadas à superfície do texto, seja pela paródia da caracterização da protagonista, seja pela releitura da técnica da intrusão da ficção autocrítica dos

primórdios do romance ou pelo comentário dos procedimentos adotados. Os cortes abruptos da narrativa tiram o leitor de uma posição contemplativa. Não por acaso o escritor polonês é mencionado na palestra da abertura do livro. De acordo com Adorno, Kafka destrói no leitor a tranquilidade diante da coisa lida.

Seus romances, se é que de fato eles ainda cabem no conceito, são a resposta antecipada a uma constituição de mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação. (ADORNO, 2003, p. 61)

O realismo kafkiano foge da reprodução da fachada e incorpora na estrutura os problemas do homem moderno. Para Modesto Carone, o realismo de Kafka e sua capacidade de intervenção residem no fato de o autor mostrar no próprio corpo das obras “as coisas como elas são e as coisas como elas são percebidas pelo olhar alienado”²⁸. O crítico, em prefácio sobre a obra de Kafka (2011a), ainda comenta que a escrita do autor polonês muitas vezes distorce a realidade (as situações podem soar artificiais) para revelar outra face do real: “o estranhamento encoberto da vida cotidiana”. É um novo realismo com um olhar agudo para o ser humano diante de um mundo administrado. O estranhamento kafkiano, dentre outras razões, deve-se a um *narrador insciente*, termo empregado por Carone (2011a) para nomear o narrador que não sabe nada ou quase nada, ou seja, tanto quanto o anti-herói. Isso configura um elemento importante para o encurtamento da distância estética.

Embora *Elizabeth Costello* tenha, em geral, um narrador bem diferente do de Kafka (exceto na última lição, em que o narrador se aproxima de um estilo insciente), a obra também convoca o leitor a sair de uma postura contemplativa, obviamente seguindo um caminho bem diverso do estranhamento kafkiano. As situações narradas

²⁸ Cf. CARONE, M.. O realismo de Franz Kafka. *Novos estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 80, mar. 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002008000100013>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

no livro até o capítulo 7 não têm um caráter absurdo; na verdade, são bastante verossímeis. Somente em alguns momentos as personagens parecem ventríloquos controlados pelas mãos do autor. No quadro geral, Costello apresenta coerência como personagem fictícia. Além disso, o narrador não devasta completamente a ilusão realista. Ele está comprometido em contar a história dessa escritora que envelhece, mas também em exhibir a condição de artifício dessa narrativa. Com esse intento, sempre jogará o leitor fora do mundo ficcional ao dar corpo às reflexões sobre o universo literário. O narrador intruso da primeira lição ainda encurta a distância com o leitor, apresentando a oscilação entre evocação e estilhaçamento do realismo, um movimento que permeia o restante das lições.

Nessa forma ambígua de *Elizabeth Costello*, Kafka representa um modelo da capacidade imaginativa para inventar situações diferentes da representação convencional, com personagens impregnados da existência humana. Na concepção da romancista-palestrante, o realismo como reprodução espelhada da realidade é algo superado. O que vale é a criação de um universo particular em que um macaco pareça vivo e possa ser crível aos olhos dos leitores. Por isso, a colocação: “Estar cravado é o que é importante, não a vida em si” (EC, p. 29). Essa parece ser não só a lição de Costello a respeito de Kafka, mas do próprio Coetzee ao forjar essa romancista tão vivaz que encarna ideias para uma profunda meditação do autor sobre a natureza da ficção. Cabe notar que essa noção de *embodying* está presente em um dos comentários da primeira lição.

2.2. Realismo encarnado

A noção de *embodying* surge em uma das interrupções do narrador para teorizar sobre o realismo, após o breve relato da discussão entre John e o presidente do júri da premiação, quando o filho descobre que a mãe ganhou o Stowe só porque 1995 foi eleito o ano da Austrália.

O realismo nunca esteve à vontade com as ideias. Não poderia ser de outro jeito: a premissa do realismo é a ideia de que as ideias não têm existência autônoma, que só podem existir nas coisas. De forma que quando se tem de debater ideias, como aqui, o realismo é levado a inventar situação – caminhadas pelo campo, conversas – nas quais os personagens dão voz a ideias conflitantes e assim, em certo sentido, as encarnam. A ideia de *encarnar* acaba sendo o eixo. Nesses debates, as ideias não flutuam, nem podem flutuar livremente: ficam atadas aos interlocutores que as enunciam e são geradas por uma matriz de interesses individuais a partir da qual os interlocutores agem no mundo. (EC, p. 15)

Com esse comentário, o narrador, mais uma vez, demonstra seu conhecimento sobre literatura e explica ao leitor o motivo que o levou a colocar os dois personagens lado a lado nas bicicletas da sala de ginástica do hotel. Ele inventou essa situação para colocar em pauta o envolvimento de questões políticas na escolha do prêmio. O debate serve para o narrador oferecer aos leitores mais um contorno da caracterização da personagem: Costello encarna as ideias de “escrita feminina” e “pós-colonial”.

A intrusão do narrador ainda permite entender a obra *Elizabeth Costello* em um contexto mais amplo, uma vez que o realismo encarnado parece ser o eixo do romance. A protagonista dá voz às ideias que Coetzee deseja colocar em debate, podendo representar ideias conflitantes. Por exemplo, ora a romancista acredita no poder da arte, ora tem desconfiança disso. Ou diz que a ficção tem poder de livre imaginação, para depois afirmar que não deve representar o mal. Costello, desse modo, funciona como matriz de uma ideia e também de sua própria crítica.

A escritora desempenha papel paradoxal. Como exemplo de romancista, é convocada a expor e discutir ideias nas instituições, mas suas opiniões são, muitas vezes, consideradas inadequadas e os debatedores acabam não debatendo, de modo profundo, os assuntos expostos por ela na palestra.

Além de personagem fictícia que veicula ideias no jogo de duplicação de Coetzee, Costello escreve romances em que a ideia de “encarnar” funciona como mote para suas criações. Ela, como escritora, advoga não haver limites para o romancista entrar na experiência de vida de outras pessoas, nem mesmo para imaginar a vida de animais ou de entes fictícios. Sua personagem mais famosa, inclusive, nunca existiu: é Marion Bloom, do romance *Ulysses* escrito por Joyce. Em suas ficções, Costello já foi homem e até cachorro. Segundo o filho, “ela é capaz de *penetrar* nos outros com o pensamento, em outras existências [...] É um poder que ela tem” (EC, p. 29, *grifo nosso*).

Essa concepção de realismo encarnado de Costello reaparece nas demais lições. O narrador inventará diversas situações nas quais a romancista e outros personagens dão voz a diversas ideias, inclusive à própria ideia de “encarnar”. Na lição 2, intitulada de “O romance na África”, com o narrador já colado ao ponto de vista de Costello e sem as interrupções da narrativa ao estilo do romance irônico do século 18, a escritora encontra-se em um navio de cruzeiro, em companhia do escritor nigeriano Egudu, para uma série de palestras sobre o gênero romance.

Ao discorrer sobre o futuro do romance (um tema que já não a interessa muito), a escritora afirma que “essa instituição” continua sendo uma “tentativa de entender um destino humano caso a caso” (EC, p. 46) e uma possibilidade de investigação, como a História, de explorar o presente para produzir o futuro. No debate, Costello filia-se à tradição europeia (assim como Coetzee), já Egudu posiciona-se como representante da

tradição oral africana. Para ele, o futuro do romance está no resgate da oralidade e da corporeidade. Nessa tarefa, os romancistas africanos têm papel significativo, pois podem incorporar novidades, uma vez que não perderam contato com o corpo. O romance tradicional, por sua vez, avançou rumo à incorporeidade. Costello discorda dessa “mística da oralidade” de Egudu e critica essa “insistência no corpo se impondo” e na noção da “voz brotando dentro dele” (EC, p. 53).

A posição da escritora parece contradizer sua argumentação, na primeira lição, de um realismo impregnado de vida. No entanto, o corpo pode ser lido como a realidade se impondo e Costello rejeita a ficção como uma imagem do real. Trata-se da defesa da criatividade do escritor para produzir um efeito de presença, afinal o que importa não é a vida em si, mas estar cravado na vida, como explicou a escritora.

Na desavença com o escritor Egudu, há um ponto de convergência. Ambos enxergam a literatura como uma “instituição” dentro de um contexto histórico. Costello reivindica a literatura como uma investigação do presente. Egudu enfatiza o papel da literatura no contexto colonial, como um instrumento a serviço da expansão imperialista.

Desde o século dezessete, escreve Zumthor, “a Europa espalhou-se pelo mundo como um câncer [...] Um dos sintomas da doença é sem dúvida, desde o começo, o que chamamos literatura; e a literatura se consolidou, prosperou e transformou-se no que é – uma das maiores instituições da humanidade – negando a voz...”. (EC, p. 53)

Na ótica de Egudu, o escritor teria obrigação de dar voz aos que foram silenciados em diferentes momentos históricos de exploração. Costello, por sua vez, vê com ceticismo essa obrigação de expressar a verdade do corpo e o poder da voz, considerando que isso pode contribuir para reforçar certos mitos e visões estereotipadas. O confronto entre os dois personagens ressoa as discussões da recepção crítica da fase sul-africana de Coetzee. Egudu pode ser associado aos defensores de uma literatura

declaradamente engajada, na qual o escritor dá voz àqueles que têm os direitos negados, e Costello está mais próxima da defesa de Coetzee pela autonomia literária.

Outro aspecto interessante desse capítulo é o contraste de posições dos personagens sobre seu ofício: a convicção de Egudu e a descrença de Costello. “Ao ouvir a própria voz, não tem certeza de continuar acreditando no que diz [...] Acreditar pode ser, afinal, nada mais do que uma fonte de energia, como uma bateria que se conecta a uma ideia para colocá-la em movimento.” (EC, p. 46). Essa passagem já é um indício da confissão das crenças provisórias da lição de encerramento.

Antes, porém, Costello continuará proferindo suas crenças em palestras ao redor do mundo. Na lição 3, “Os filósofos e os animais”, protesta de forma radical contra a “indústria animal” e em favor do direito dos animais, comparando a violência dos matadouros à barbárie do holocausto. Para combater a ideia racional de uso dos animais, menciona novamente a história de Pedro Rubro, de Kafka. No final, ao apelar pelo desenvolvimento de uma empatia da plateia pelos animais, a argumentação de Costello dialoga com seus princípios como escritora.

[...] não há limite para nossa capacidade de perceber pelo pensamento o ser de outrem. Não há limites para imaginação simpatizante. [...] Se sou capaz de pensar em um ser que nunca existiu [Marion Bloom], sou capaz de pensar a existência de um morcego ou de um chimpanzé ou de uma ostra, de qualquer ser que participe comigo do substrato da vida. (EC, p. 92)

Esse discurso de Costello, em um debate filosófico, é considerado estranho. “Não é o *métier* dela, a argumentação” (EC, p.92), comenta o filho (o narrador volta a ficar próximo a John). Mesmo com as críticas da recepção, a escritora mantém sua linha de argumentação no seminário do dia seguinte. Em “Os poetas e os animais” (lição 4), o

tema da imaginação simpatizante é aprofundado, considerando o ponto de vista da criação poética e também da ética. De acordo com Costello, pelo processo da invenção poética, os poetas encarnam a vida dos animais, e essa poesia “encarnada” permite ao leitor vivenciar a posição do outro. “Quando lemos o poema sobre o jaguar, quando depois o relembremos com tranquilidade, por um breve instante nos transformamos no jaguar” (EC, p.111). Ao tratar da alteridade como ponto de partida para a criação literária, além de uma tentativa de convencimento em favor do vegetarianismo, a escritora ressalta a possibilidade de a leitura literária provocar compaixão. “É por isso que o incito a ler os poetas que devolvem à linguagem o ser vivo, palpitante; e se os poetas não o comovem, sugiro que caminhe lado a lado com o animal que está sendo empurrado pela rampa na direção do seu carrasco.” (EC, p. 127)

Nesse excerto, há um sentido positivo atribuído à literatura, mas também há indícios dos limites do seu alcance. Talvez só a experiência real diante do sofrimento possa causar comoção. O personagem Lurie, de *Desonra*, vivencia esse conselho descrito pela escritora. No trabalho voluntário em uma clínica veterinária destinada aos cuidados com animais abandonados e desenganados, ele acompanha a morte dos cães e leva seus corpos até o incinerador. Quando precisa matar um cachorro doente, desiste do sacrifício por compaixão ao animal. O personagem vivencia a empatia pelo animal. Já o leitor pode ficar comovido ao ler essa passagem, mas também pode não ter reação alguma, pois sabe que se trata de uma ficção.

Com essas duas lições (3 e 4), Coetzee desdobra as questões sobre a simpatia humana dirigida aos animais abordadas na obra *A vida dos animais*. Como a professora Amy Gutmann sintetizou no texto introdutório dessa publicação de 1999: “A questão central que Coetzee levanta [na obra] é se existe alguma forma, seja filosófica, poética

ou psicológica, de resolver esses conflitos éticos ou harmonizar essas sensibilidades conflitantes.” (VA, p.13).

Essas interrogações permanecem em *Elizabeth Costello*. As duas peças ficcionais, antes autônomas, adquirem novos sentidos quando aparecem junto com as outras lições. Na arquitetura da obra inaugural da ficção australiana, os textos sobre a vida dos animais contribuem com a apresentação das crenças de Costello sobre o processo de criação literária (como o exemplo da ideia de “encarnar” na poesia). Esses ensaios ainda ressaltam o modo ambíguo como a escritora enxerga o poder da ficção, ora deposita sua fé na literatura, pois a arte seria um convite ao exercício da alteridade; ora vê com desconfiança o poder da ficção para causar empatia.

Na lição 5, “As humanidades na África”, Coetzee explora o alcance positivo da ficção em um debate sobre o papel do humanismo na formação do ocidente. Costello e sua irmã Blanche, uma religiosa em missão humanitária na África, dão corpo a ideias divergentes. Em discurso de entrega de uma premiação, Blanche acusa os humanistas de impor o ideal clássico como modelo de vida. Para a religiosa, a “Palavra Verdadeira” não pode ser encontrada nos clássicos. Costello, por sua vez, acredita na palavra profana. Na ótica da romancista, a literatura pode ensinar como viver e como entender a humanidade. Embora reconheça a crise, ela crê que as humanidades podem sobreviver se responderem a uma fome por orientação, um desejo de busca por salvação. Blanche, por sua vez, retruca Costello, dizendo que não precisa consultar romances para entender a crueldade da humanidade, pois o retrato de criaturas decaídas não pode ensinar nada.

A discussão entre as irmãs prossegue em torno da representação do corpo na escultura. Após conhecer as imagens de Cristo em agonia esculpidas por Joseph para a obra social de Blanche, Costello questiona o porquê do retrato do corpo em sofrimento, julgando que o ideal seria a representação da beleza clássica do corpo, pois mostraria o

que o ser humano é capaz de ser. A missionária explica que o reino das formas puras dos gregos não interessa ao povo comum, pois o que eles desejam é uma representação de alguém que sofra como eles.

O tom celebrativo de Costello sobre a arte perde espaço na lição “O problema do mal”. Perturbada com leitura do romance *The Very Rich Hours of Count Von Stauffenberg*, de Paul West, sobre Hitler, Costello revê algumas posições, especialmente após ler o capítulo sobre a execução dos conspiradores. A romancista começa a duvidar da ideia de que as pessoas melhoram com o que leem. É essa reflexão que está no centro da palestra proferida por ela em Amsterdã. Usando o livro de West como exemplo, defende que certas ações do mal não devem ser representadas. De acordo com Costello, ao encarnar o mal na ficção, os escritores correm o risco de se corromperem e também de levarem o leitor pelo mesmo caminho. Logo, “para salvar nossa humanidade, certas coisas que podemos querer ver [...] devem se manter fora de cena. Paul West escreveu um livro obsceno, mostrou o que não devia ser mostrado” (EC, p. 188).

É quase impossível não associar essa colocação de Costello a *Desonra*, a obra em que Coetzee aborda um estupro coletivo. O narrador dessa história relata em detalhes como os invasores atacam a fazenda, atiram nos cachorros, batem e ateiam fogo em Lurie, contudo o estupro de Lucy é deixado fora de cena. Embora o mal não seja narrável, o leitor é convocado a imaginar, nos seus próprios termos, a barbárie. Talvez por isso Costello considere que há lugares proibidos para os escritores, pois ao avançarem nas “entranhas da terra”, direta ou indiretamente, eles trazem à luz o que deveria ficar escondido.

Ao impor um limite ético na representação ficcional, Costello tem consciência do dilema envolvido nesse princípio. O escritor, ao retratar a violência, pode levar o leitor e a si à corrupção. Porém, ao abrir os olhos do leitor para a existência das

atrocidades, o escritor dá testemunho do horror e a literatura transforma-se em memória da história da humanidade. Na palestra, a romancista confessa ainda que já esfregou na face dos leitores os horrores ocorridos nos abatedouros. No entanto, hoje, entre contar uma história e fazer o bem, ela prefere fazer o bem. Pela primeira vez, após associar a ficção aos valores humanistas, Costello repudia a literatura, em defesa da humanidade do leitor.

Coetzee, como crítico, discorreu a respeito da estética da violência. No ensaio “Into the dark chamber: the novelist and South Africa” (1986), reeditado em *Doubling the Point* (1992), ele analisa o fascínio dos escritores sul-africanos pela representação da tortura nas prisões, concluindo que, em uma sociedade marcada pela violência do *apartheid*, não existe outra opção aos escritores. Há um imperativo ético em tratar desse tema e não de outros. “*When the choice is no longer limited to either looking on in horrified fascination as the blows fall or turning one's eyes away, then the novel can once again take as its province the whole of life, and even the torture chamber can be accorded a place in the design.*” (DP, p.368, grifos do autor).

A palestra “O problema do mal” pode ser considerada uma reavaliação do escritor sobre a questão da estética da violência, ou melhor, como um novo capítulo do debate sobre o problema. Mais do que respostas, com as contradições de Costello, Coetzee impõe outras perguntas e reforça a interrogação sobre o papel da literatura e seus limites, expondo a dificuldade e a responsabilidade do escritor ao lidar com experiências indizíveis. Essa ética da criação será ainda revisitada no último capítulo de *Elizabeth Costello*.

Entre as lições sobre os princípios da ficção, está o capítulo “Eros”, uma peça com algumas diferenças em relação às anteriores: o espaço público torna-se privado, e a palestra dá lugar a uma meditação. Nessa narrativa, Costello encontra-se em sua casa

em Melbourne e reflete sobre a relação sexual entre deuses e mortais. O tema da imaginação simpatizante, presente nas lições 1, 3 e 4, reaparece durante a meditação: “*Outros modos de ser. [...] Existem outros modos de ser além do que chamamos humano e nos quais possamos penetrar; e se não existem, o que isso nos revela sobre nós mesmos e nossas limitações?*” (EC, p. 208, *grifo do autor*). Dessa vez, ao versar sobre o poder de imaginação dos escritores, Costello enfatiza algo já esboçado nos outros capítulos: a aproximação entre os escritores e a figura divina. Como deuses, os escritores dariam vida aos seres. E, mesmo em um mundo secularizado, também poderiam atender a busca de salvação das pessoas, ao torná-las seres melhores (lição 5). Cabe ainda a eles, para “salvar a humanidade”, não representar o mal (lição 6). Após a desencrença na literatura expressada na lição sobre “O problema do mal”, Costello reafirma sua crença na ficção em “Eros”. Essa tensão terá novo destaque em “No portão”, a peça final da obra.

2.3. Confissão literária demais

A última lição possui um estilo completamente diferente em comparação com o das anteriores. Essa mudança já é perceptível nas primeiras páginas da história. O leitor não está mais diante do narrador próximo à perspectiva de John, das lições 1 (caracterizado pela intrusão e ironia), 3 e 4 (menos dado às intromissões), tampouco encontra o narrador próximo a Elizabeth Costello das demais lições. “No portão” traz uma nova versão da instância narrativa, uma voz onisciente em terceira pessoa que lembra o narrador insciente kafkiano.

A narrativa inicia com riqueza de detalhes: “uma mulher de cabelo branco que desce do ônibus de mala na mão. Usa roupa de algodão azul; seu pescoço ao sol está vermelho, queimado, e rebrilha com gotas de suor” (EC, p. 214). Costello não está mais no ambiente público das palestras, nem em seu lar. Chega sozinha a uma cidade indeterminada. Sua missão é atravessar um portão e, para isso, terá de entregar uma declaração de crença. No começo, o narrador tenta seguir os ensinamentos da abertura da primeira lição: faz o leitor atravessar a ponte e entrar no reino da ficção, com uma descrição em pormenores da situação, conforme o comentário a respeito do realismo moderado. Embora o narrador cause esse efeito de verossimilhança na abertura, logo o leitor notará o caráter alegórico da narrativa.

A situação em que se encontra a protagonista é bastante estranha. Em uma cidade desconhecida, onde as pessoas parecem não dormir, ela está defronte de um portão que deseja atravessar, mesmo sem saber o que há do outro lado. Na posição de requerente, às voltas com a preparação de uma declaração de crença, Costello reflete: “não é nada mais real do que ela” (EC, p. 216). Desse modo, vem para o primeiro plano sua condição de personagem fictícia; mas não é uma personagem qualquer. Como romancista e leitora, demonstra consciência de fazer parte de uma ficção. Pergunta-se: “Será que vou virar uma instituição?” (EC, p. 217).

Nesse momento, a distância entre o palco e a plateia se encurta novamente. O leitor percebe a ficção dentro da ficção. O caráter autorreflexivo da narrativa salta aos olhos. Esse mundo imaginário em que a romancista está inserida não é irreconhecível. Quem dá a pista é a própria Costello, levando o leitor a mobilizar seu conhecimento sobre os outros textos ficcionais que estabelecem diálogo com essa narrativa: “Será esse o ponto em que [o guarda] lhe diz que o portão é para ela e apenas para ela, e que além

disso seu destino é nunca atravessá-lo? Deveria lembrá-lo, informá-lo que conhece a partitura?” (EC, p. 217).

A partitura é “Diante da Lei”²⁹, escrita por Franz Kafka em 1915 e publicada no livro de contos *Um médico rural* em 1919, depois introduzida no romance póstumo *O processo*³⁰ como uma parábola contada por um sacerdote a Josef K, um dia antes da execução de K. Na narrativa breve, um homem do campo pede para entrar na lei, mas é impedido por um porteiro, sem grandes explicações. Ele apenas recebe a advertência de que, caso transgrida a proibição, encontrará outros guardiões mais poderosos. A porta fica sempre aberta diante do homem, com o guardião à frente. O homem espera pacientemente a permissão para entrada. Já velho, antes da morte, ele pergunta ao guardião por que ninguém se apresentou ali durante todo esse tempo. O porteiro explica que nenhuma outra pessoa seria admitida, pois a entrada era destinada só a ele. Com a morte do homem, o portão fecha. E dessa forma enigmática, termina a narrativa.

Como um exemplo dos paradoxos kafkianos, “Diante da lei” não traz uma moral da história. Segundo Modesto Carone (KAFKA, 2011a), em Kafka, essa moral é suprimida ou encapsulada. Mesmo suscitando inúmeras interpretações, o sentido da narrativa permanece aberto.

Na esteira de Kafka, Coetzee constrói uma narrativa com uma linguagem simples e precisa, sem grandes ornamentos. “No portão” preserva também um caráter lacunar. Nunca fica claro se Elizabeth Costello morreu ou não. Se tudo não passa de uma fantasia ou um sonho. Ela simplesmente deseja atravessar o portão. O que há além desse portão é vago. Quando o guardião abre rapidamente a porta, Costello só vê uma luz. É algo “nada inimaginável” (EC, p. 218). Pode-se supor que seja o paraíso, pois a

²⁹ Cf. KAFKA, F. “Diante da lei”. In: *Franz Kafka Essencial*. Seleção, tradução e introdução: Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2011. pp. 101-107.

³⁰ Cf. KAFKA, F. *O processo*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011. pp.214-215.

escritora descreve a cidade em que está como um purgatório, mas não é possível afirmá-lo com segurança. O final da última lição de *Elizabeth Costello* também é aberto. Nunca se sabe se a declaração de crença apresentada pela escritora à banca foi aceita ou não. A romancista termina diante do portão, tendo uma visão literária demais do lado de lá: um cachorro velho deitado (*God-Dog*), bloqueando a passagem. Suas últimas palavras são uma exclamação de espanto: “Um curso de literatura!”.

O diálogo com o universo kafkiano ocorre ainda com alusões a situações do romance *O processo*. Costello precisa defender suas crenças a uma banca de juízes em duas audiências, sem entender ao certo as razões do julgamento. Outra remissão a Kafka é o conto “Um artista da fome”. Após a segunda audiência, Costello percebe que não sente mais fome e questiona: “Uma nova carreira está começando a acenar, como uma pessoa magra, uma jejuadora compulsiva, uma artista da fome? Será que os juízes terão pena dela se definir?” (EC, p. 237). Na história de Kafka, o protagonista vive de performances públicas de jejum. Com a perda do interesse das pessoas por sua arte, passa a viver dentro de uma jaula em um circo. Como ninguém o avisa quando é hora de quebrar o jejum, ele morre. Embora Costello se compare com o artista da fome devido à falta de apetite, a protagonista parece compartilhar com ele algo importante para ambos: os dois encontram sua razão de viver em seus ofícios.

Nessa *mise-en-scène* kafkiana, com a qual Costello não se identifica³¹ (em uma opinião oposta àquela que a escritora apresentou na lição 1), o que está em jogo são os princípios literários da romancista. Sua primeira reação é negar a declaração de crença: “[...] *Sou escritora, uma mercadora de ficções*, diz o texto. *Tenho apenas crenças provisórias: crenças fixas me atrapalhariam. Mudo de crença como mudo de casa ou*

³¹ “E por que particularmente Kafka é resolvido por ela? Quase sempre não conseguia ler Kafka sem impaciência. [...] Então por que é tão kafkiana a *mise-en-scène* em que se vê lançada? [...] Uma resposta que lhe ocorre é que o espetáculo é feito desse jeito *justamente porque* não é o seu tipo de espetáculo. *Você não gosta do kafkiano, então vamos esfregá-lo no seu nariz.*” (EC, pp. 231-232, *grifos do autor*)

de roupas, de acordo com minhas necessidades.” (EC, p. 216, *grifos do autor*). A confissão soa contraditória para quem acompanhou defesas apaixonadas da escritora.

Na ótica de Attridge (2004, p. 204), não há inconsistência entre as palestras e as declarações de crença de Costello, pois, na última lição, a personagem refere-se apenas à sua existência como romancista. É difícil aceitar esse argumento, uma vez que os limites entre os assuntos ligados à ficção e à não ficção são muito tênues na obra. As declarações da escritora à banca de “No portão” abordam, sim, questões éticas da criação literária levantadas nos demais capítulos e expõem as contradições e convicções da personagem.

Na primeira audiência com a banca de examinadores, a escritora explica que, como “secretária do invisível”, não julga o que lhe é dado, simplesmente atende a um chamado, enfatizando a necessidade de crenças provisórias como imperativo para a escrita ficcional. Quando indagada pela banca se a falta de crença afeta sua humanidade, responde que isso não importa. “O que eu ofereço para aqueles que me leem, a minha contribuição para sua humanidade, supera, eu espero, o meu próprio vazio a esse respeito” (EC, pp. 222-23). Com essas afirmações, a Costello romancista se aproxima das ideias expressas pela escritora-palestrante, principalmente aquelas presentes nos capítulos “Os poetas e os animais” e “As humanidades na África”, nos quais a protagonista discorre sobre a possibilidade de a literatura provocar compaixão (lição 4) e também trazer um tipo de orientação redentora (lição 5). Já a ideia de chamado é possível associar à capacidade de imaginação simpatizante defendida por Costello, bem como à ideia de inspiração divina para penetrar/encarnar na vida de outro ser no processo criativo.

Além dos pontos de convergência com as peças ficcionais anteriores, na segunda declaração de crença para a audiência, há também divergências. Por exemplo, quando

Costello assume frente ao júri que atenderá ao chamado de assassinos, ela contradiz sua ética contra a representação do mal (lição 6). Por outro lado, a protagonista mostra-se avessa a aceitar chamados de vozes que tiveram os direitos negados historicamente, como a dos tasmanianos. Isso pode ser lido como uma reafirmação da sua posição no embate com Egudu na lição 2, no qual ela se recusa a aderir a qualquer tipo de engajamento literário. Porém, quando os juízes perguntam novamente sobre os tasmanianos, ela diz que estará pronta se for convocada.

A mudança de posição é frequente durante as audiências. Costello tem consciência do papel que desempenha e, muitas vezes, adere ao “curso de retórica” de que participa. Ela reconhece estar em um “tribunal de paradoxo” de Kafka. O jogo performático da romancista complica a identificação do que é crença ou não. Às vezes, os pronunciamentos parecem orientados por uma crença provisória, com a finalidade clara de atender à necessidade do júri. Outras vezes, a escritora parece mesmo confessar seus princípios literários.

Há duas ocasiões em que talvez seja possível afirmar que Costello confessa sua crença. Uma delas é fora da sala de audiências, quando relembra como acreditava na arte e na ideia de que os artistas, como Dostoiévski, existiam para guiar as pessoas. Sua intenção era refletir sobre se levou da juventude para velhice a fé no artista e na sua verdade.

Sua primeira sensação seria dizer que não. Seus livros decerto não demonstram nenhuma fé na arte. [...] Seus livros não ensinam nada, não pregam nada; simplesmente contam com todas as letras, com a clareza possível, como viveram as pessoas em determinado tempo e lugar. (EC, pp.229-230)

Embora tente fugir do tribunal de paradoxo, Costello está presa a ele. Nessa meditação, a romancista revela sua oscilação entre a fé e a descrença na arte. A

conclusão de que “os livros não ensinam nada” desdiz o que proferiu nas demais lições; basta lembrar o caráter edificante conferido à arte nas lições 5 e 6. Paradoxalmente, na sequência dessa reflexão sobre a descrença na arte, Costello confessa que acredita em seus livros e explica: “[...] essa crença só é crença no mesmo sentido em que um carpinteiro acredita em uma mesa sólida, ou um tanoeiro acredita em um barril sólido.” (EC, p. 230). Ao aproximar a construção abstrata (ficção) de trabalhos com concretude, Coetzee derruba a áurea divina ligada ao ofício do escritor apresentada à banca e em algumas outras lições. O autor exhibe Costello em seu papel de mercadora, inserindo-a no processo produtivo.

O conflito entre o escritor-mercador-*entertainer* e o escritor-divino-salvador não é novidade na obra. O filho de Costello comenta com acidez sobre a indústria literária no capítulo de abertura e, na lição seguinte, a escritora está na posição de *entertainer* no navio. Já a face salvadora do escritor está presente na lição 5, quando Costello dialoga com sua irmã sobre a crise das humanidades, e também na lição 6, ao discorrer sobre o problema do mal na palestra em Amsterdã. Na atmosfera kafkiana, nenhuma das duas imagens de escritor satisfaz Costello. A romancista parece se identificar mais com o artista da fome. Se o público não entende mais o desejo de jejum do artista da fome, a banca de examinadores também não consegue compreender o trabalho da escritora e a necessidade da descrença para o exercício do seu ofício, talvez porque os juízes não reconheçam o valor daquilo que se desvia de um princípio de racionalidade. Para Costello, a fé não está na arte ou no artista, mas no seu fazer.

Após essa constatação da crença no seu fazer, a escritora prepara sua terceira declaração ao júri, na qual evoca uma imagem da memória da infância na zona rural australiana: milhares de pequenas rãs coaxando. Ela conta, em tom lírico, que as rãs, na estação da seca, criam “pequenos caixões” debaixo da terra para escapar do calor.

Depois das chuvas, quando a lama amolece; as rãs voltam à vida, comemorando a “largueza do céu”. Esse momento parece ser a segunda ocasião em que Costello confessa sua crença: a paixão pela criação literária. E faz isso de modo literário.

Com receio da recepção, a escritora tenta camuflar que está apresentando uma ficção. Ela ressalta aos juízes que é uma história sem disfarces, embora apresentada com uma linguagem mais extravagante e semelhante a uma alegoria. O disfarce não funciona. Um dos examinadores questiona a veracidade dos fatos e se o rio Dulgannon³² existe. Costello mantém-se firme na farsa, dizendo que o rio se encontra na maioria dos mapas. Mesmo assim os juízes consideram a história altamente alegórica. O julgamento é de que “essas rãs australianas da senhora encarnam o espírito da vida, que é aquilo em que a senhora, como contadora de histórias, acredita.” (EC, p. 241). Decepcionada por ter sido descoberta, Costello tem ainda de enfrentar novo inquérito sobre a mudança de causa entre as declarações das duas audiências. Sem poder assumir que a crença continua a mesma: a ficção. A saída não é menos literária e filosófica: “Quem sou eu, quem é este *eu*, este *você*? [...] *Eu sou outra*.” (EC, p.243, *grifos do autor*). O painel de juízes termina em riso, sem o veredito final.

Em ensaio sobre a obra *Elizabeth Costello*, o crítico James Wood (2003, p. 16) defende que a obra se revela altamente religiosa no momento em que Costello conta a história das rãs. “*To enter the frog’s life is like entering a fictional character’s life. And this is a kind of religion, akin to the worship of a God who gives us nothing back. If it*

³² De acordo com Melinda Harvey, em artigo publicado na coletânea organizada por Danta (2011), não consta nenhum rio chamado Dulgannon no *Gazetteer of Australia*, uma lista com aproximadamente 300 mil registros geográficos do país. Ao estudar como a Austrália aparece na ficção coetzeeana, a professora conclui que, muitas vezes, o autor trabalha com o dado real de modo pedagógico. No caso da citação do rio Dulgannon, ela considera que é uma estratégia de Coetzee para inserir dentro da ficção um dado ficcional dito como verdade.

represents the paganisation of belief in God, it also represents the sacralisation of belief in fiction”³³.

O paralelo traçado por Wood sobre a criação da personagem fictícia parece bem pertinente, se lembrarmos da ideia de realismo encarnado da lição 1 e das inúmeras vezes em que Costello advogou a capacidade do escritor de penetrar em outros seres e impregnar seus personagens de vida. Com certeza, a alegoria das rãs se afigura como um ponto alto do livro, ao reforçar o poder da imaginação presente na criação literária. Contudo, ao atribuir um caráter sagrado à crença na ficção, o crítico desconsidera as tensões presentes ao longo da obra. Em alguns momentos, há uma aspiração divina no processo de criação. Isso não significa uma crença absoluta na ficção, pelo contrário, a descrença estará presente em várias ocasiões. No decorrer dos capítulos, a ficção também não é considerada algo inviolável. Há uma passagem em que Costello, ao responder sobre seu diálogo com a obra de Joyce, defende a reinvenção dos clássicos: “certos livros são tão pródigos de invenção que ainda sobra muito material quando terminam, material que quase pede para ser tomado e usado para você construir uma coisa sua”. (EC, p. 19). “No portão” baseia-se nessa recomendação, por assim dizer, ao recriar o universo kafkiano.

Para além do processo criativo, a obra também resiste à interpretação da sacralização da crença na ficção, pois dramatiza os limites éticos e estéticos da representação ficcional e questiona as fronteiras entre ficção e não ficção, debatendo os impasses envolvidos na criação literária. A autoridade do escritor é posta à prova na encenação do alcance da voz de Costello no campo intelectual e literário. Nesse sentido, também não cabe o posicionamento celebrativo de Attridge (2004) sobre a fé no poder

³³Cf. WOOD, James. A frog's life. *London Review of Books* 25, n. 20, October 23rd, 2003, pp. 15-16. Disponível em: <<http://www.lrb.co.uk/v25/n20/james-wood/a-frogs-life>>. Acesso em: 3 mar. 2014.

da ficção. “O problema do mal” aborda justamente as implicações éticas negativas envolvidas na representação ficcional.

Elizabeth Costello traz uma descrença esperançosa na ficção. É uma reflexão ficcionalizada sobre as possibilidades da ficção no mundo contemporâneo. Essa investigação sobre a literatura, com a oscilação entre crença e descrença, será aprofundada nas outras duas obras da ficção australiana. A problematização do realismo, as nuances da construção da personagem, as fronteiras entre ficção e realidade, as dificuldades da escrita de um romance, além da questão ética na literatura, compõem o conjunto de fidelidades, para repetir as palavras de Costello, em torno das quais vão orbitar *Homem lento* e *Diário de um ano ruim*.

3. *HOMEM LENTO*, A NARRATIVA FALHA

Lembre-se, Paul, é a paixão que faz o mundo girar. Você não é nenhum analfabeto, deve saber disso. Sem paixão o mundo seria vazio e sem forma. Pense em Dom Quixote. [...] Cresça, Paul. Viva como herói. É isso que os clássicos nos ensinam. Ser um personagem principal. Senão, para que vale a vida?
(COETZEE, **Homem lento**, p. 239)

Homem lento (2005), a segunda obra da ficção australiana, começa com a cena de um acidente. Paul Rayment, senhor de 60 anos, é atropelado por um carro quando volta de bicicleta para casa. Solteiro e sem filhos, esse fotógrafo aposentado sobrevive ao forte impacto do atropelamento, mas, no hospital, parte da sua perna precisa ser amputada. Diante da nova condição, mostra-se desinteressado no processo de reabilitação, recusando o uso de uma prótese. Por ser sozinho, após insistência da assistente social, o franco-australiano aceita contratar um serviço de cuidados especiais para ter auxílio no retorno à rotina doméstica. A história avança com o relato do narrador, em terceira pessoa e próximo à perspectiva do protagonista, sobre as dificuldades cotidianas, emocionais e físicas de Paul na adaptação à nova realidade.

Antigamente, antes do acidente, não tinha o que se poderia chamar de temperamento melancólico. [...] Era alto, bom de corpo, havia preservado uma certa energia rija; era o tipo que podia durar até os noventa anos, com excentricidades e tudo.

Bem, ele ainda pode viver até os noventa, mas se isso acontecer não será por escolha. Perdeu a liberdade de movimentos [...] O universo contraiu-se a esse apartamento e a um ou dois quarteirões em torno, e não vai se expandir de novo. (HL, p. 32)

Contrariando as expectativas pessimistas, mesmo nesse confinamento imposto, duas mudanças ocorrem na vida de Paul. A primeira ocorre com a chegada de Marijana, uma croata de meia-idade, casada e mãe de três filhos. Encantado com o modo como ela trata do seu sofrimento, resolve tornar-se uma espécie de padrinho da família, oferecendo o custeio dos estudos de Drago, filho da imigrante. A boa ação esconde a paixão do protagonista pela cuidadora. Até esse momento, Coetzee conduz a narrativa nos moldes tradicionais.

Somente após a declaração de amor de Paul a Marijana, o romance muda de tom. É quando acontece a segunda virada na rotina do protagonista: a entrada de Elizabeth Costello em sua vida. Cansada e ofegante, essa pessoa desconhecida para o fotógrafo chega ao seu apartamento e pede a ele que lhe dê a mão. Então, recita as primeiras linhas da abertura de *Homem lento*. Assim Costello se apresenta como a autora da ficção lida. A protagonista-título da obra coetzeeana anterior visita inesperadamente o franco-australiano, pois está descontente com os rumos do seu personagem. Embora não tenha certeza do caminho a seguir, chegou para dar instruções a Paul. Seu desejo é transformá-lo em um típico herói de romance.

Se o acidente de bicicleta significa uma ruptura na vida do personagem, a entrada de Costello representa um corte abrupto no encaminhamento da história apresentada no romance. A obra, que inicialmente era sobre a adaptação de Paul após o acidente, começa a girar em torno da possibilidade da criação do romance. O fotógrafo é um personagem que se recusa a agir. Costello não consegue motivá-lo à ação para fazer a história avançar. Dessa maneira, com a entrada da romancista, a narrativa nos padrões do realismo formal parece falhar.

Na primeira metade do romance, a narrativa é forjada nos moldes mais convencionais da representação mimética. Até o 13º capítulo, não há muita semelhança

entre *Homem lento* e *Elizabeth Costello*, a não ser pela ambientação do enredo na Austrália e a idade avançada dos protagonistas. No entanto, com a chegada da famosa romancista australiana, essa percepção inicial se desfaz. A ficcionalidade do personagem Paul Rayment fica explícita e Costello acumula as funções de personagem e autora da narrativa. Desse modo, há um desnudamento do efeito mimético da parte anterior, e a natureza autorreflexiva do romance ganha relevo. O esforço de Paul na recuperação após o acidente é, na verdade, o mote para a constituição de uma obra sobre a impossibilidade de um romance nos termos tradicionais do realismo formal.

Em *Homem lento*, Coetzee dramatiza o processo criativo, não mais com as feições ensaísticas das lições de *Elizabeth Costello*, mas em uma moldura narrativa aparentemente convencional. Ao elaborar o embate entre criador (Costello) e criatura (Paul), o escritor insere, dentro do universo ficcional, elementos tradicionalmente ligados ao contexto extraliterário, como a figura do autor e os bastidores da criação, com o propósito de questionar as convenções do romance realista. Menos experimental que o livro inaugural da ficção australiana, a segunda obra traz, em nova configuração, muitas das ideias apresentadas pela personagem-romancista em *Elizabeth Costello*.

Nessa continuidade do projeto autorreflexivo, Coetzee aprofunda o exame sobre a criação literária. O eixo principal da investigação passa a ser a noção de autor, com a problematização da relação entre escritor e obra. A crítica ao realismo também ocorre com a paródia da figura do herói do romance. Mais uma vez o escritor marca em sua narrativa o diálogo com a herança de autores canônicos da literatura ocidental. Na obra inaugural, era forte a presença de Kafka. Em *Homem lento*, a intertextualidade explícita remete a Miguel de Cervantes, principalmente por oferecer o exemplo de Quixote, o herói voltado para ação, e a Samuel Beckett, que propicia o contraexemplo, com seus anti-heróis na prosa e no teatro. Defoe aparece novamente nessa prosa coetzeeana com

uma referência à obra *Robinson Crusoe*, constantemente aludida pelo escritor em sua carreira como romancista e crítico. Um breve resumo das referências a esse livro clássico da literatura inglesa na produção coetzeeana mostra como a preocupação de Coetzee com a questão da autoria e da relação do criador com sua obra não é tão nova.

3.1. Autoria em questão

Em *Foe*, publicado em 1986, Coetzee retoma o clássico *Robinson Crusoe* – livro que constitui as bases do novo gênero em ascensão no século 18, o romance, e que marca uma série de mudanças na literatura –, para escrever sua ficção e refletir sobre a natureza da forma romance. O enredo deste que é o quinto romance de Coetzee gira em torno do esforço empenhado por Susan Barton no registro das histórias vividas por ela, Cruso e Friday em uma ilha. Após ser resgatada do lugar, ela acredita que essas memórias não podem ser esquecidas. Mas quem pode narrá-las de modo sério e verdadeiro? É a questão que ronda Susan. Ela considera Cruso o autor ideal, uma vez que a ilha é o “reino de Cruso”, mas ele está morto. Como não se julga autorizada para tal tarefa e não tem conhecimentos necessários sobre arte, Barton tenta convencer o renomado escritor e jornalista Foe a aceitar a empreitada, fornecendo a ele os registros dos fatos. Só então percebe que o único que poderia contar a história seria Friday. Porém ele não domina o mundo da linguagem, e uma possibilidade para resolver o problema seria ensiná-lo a escrever. Assim, na busca pelo autor e pela construção da narrativa, Susan acaba também ocupando o papel de autora da história.

Além de convidar o leitor a pensar sobre quem está autorizado a narrar uma história, Coetzee constrói *Foe* com formas variadas, revisando o processo de escrita até

a consolidação do romance. No capítulo de abertura, o formato adotado é o do relato de viagem. Há ainda, ao longo da obra, outros gêneros textuais, como cartas e diário. Apenas o último capítulo é escrito em estilo indireto livre, que é característico do romance do século 19 – a fase áurea do gênero. Esse hibridismo também está presente em *Elizabeth Costello* e em *Diário de um ano ruim*. Trataremos desse aspecto no próximo capítulo, junto com a análise da obra final da virada australiana.

No ensaio “Robinson Crusoe”, escrito para a edição da World’s Classic (1999) como introdução da obra de Defoe e republicado em *Stranger Shores* (2010), Coetzee coloca Crusoé na galeria dos mitos do Ocidente, ao lado de Odisseu e Quixote, mas sem deixar de ressaltar como essa narrativa, que se espalhou pela Europa e pelas colônias, serviu de propaganda ao poder mercantil inglês. Ao enfatizar o pioneirismo de Defoe, comenta que o autor inglês construiu sua autoridade como escritor. Para Coetzee, o criador de Crusoé é um realista empirista que fala fazendo a voz do outro, como uma espécie de ventríloquo, com a intenção de esconder a natureza literária. “*The kind of 'novel' he [Defoe] is writing (he did not of course use the term) is a more or less literal imitation of the kind of recital his hero or heroine would have given had he or she really existed*” (SS, p. 19).

Em Defoe, o emprego da técnica visa o apagamento da figura do autor empírico. Com o mesmo objetivo, o autor inglês insere na obra um prefácio com a assinatura de Crusoé para afirmar a existência de um homem vivo por trás da aventura, imprimindo um caráter de realidade à ficção. Em *Elizabeth Costello*, Coetzee parece se apropriar da ideia de ventríloquo para dar vida a sua famosa romancista, mas a estratégia é assimilada com finalidade crítica. Funciona para expor a ficcionalidade de Costello e realçar a figura do autor empírico, a fim de borrar os limites entre ficção e realidade e questionar a posição de autoridade do escritor na esfera pública. Em *Homem lento*, a

intenção de explicitar a natureza literária permanece. Por meio da manipulação do jogo entre Costello e Paul, o escritor expõe a condição fictícia dos personagens e critica o artifício da invisibilidade do autor, exibindo os alicerces da construção do romance.

A figura do autor parece intrigar Coetzee desde criança. Na infância³⁴, ele se encantou com as aventuras de *Robinson Crusoe*. Quando percebeu o nome de Daniel Defoe na capa, perguntou-se: Quem é essa pessoa que não entrou no enredo? Naquela fase da vida, ele ainda não entendia a distinção entre fato e ficção, muito menos a noção de autoria. Para o garoto, Crusoé era um homem real cujas palavras tinham sido transferidas diretamente para as páginas do livro. Só anos mais tarde descobriu quem era o romancista inglês em uma enciclopédia e entendeu que as palavras de Crusoé foram inventadas e escritas por Defoe.

O relato dessa lembrança da infância (ou seria outra ficção?) marcou o início da intervenção de Coetzee na entrega do Nobel da Literatura em dezembro de 2003. Na sequência, como de praxe, o escritor optou pela leitura de uma peça ficcional no lugar do tradicional discurso. Na ocasião, ele apresentou o texto “He and his man”³⁵, uma releitura de *Foe*, sobre o processo da escrita e a relação entre escritor e narrador. Na abertura da história, um tanto enigmática, um homem (*he*) lê notícias enviadas por alguém (*his man*). Só mais tarde revela-se a identidade desse homem (*he*). É Robinson Crusoé, que vive em uma casa na Inglaterra junto com seu papagaio e criou o hábito da escrita após o registro de suas aventuras. Já *his man* é um narrador anônimo que envia relatos a Crusoé. Muitas vezes, a figura deles se confunde; outras vezes, a distância entre os dois prevalece. Por exemplo, quando Crusoé comenta: “[...] *those are words he*

³⁴ Para detalhes a respeito do relato de Coetzee sobre a leitura de *Robinson Crusoe* na infância, cf. ATTRIDGE (2004a) e COLOMBO (2004).

³⁵ Cf. COETZEE, J. M. “He and his man”. *Nobel Lecture 2003*. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2003/coetzee-lecture-e.html>. Acesso em: 4 jul. 2014. Há uma versão em português no site: <<http://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=1088>>. Acesso em: 28 jan. 2015.

would not think of. Only when he yields himself up to this man of his do such words come.”³⁶ Perto do final da narrativa, Crusoé se questiona sobre o tipo de relação entre seu homem e ele.

*As master and slave? As brothers, twin brothers? As comrades in arms? Or as enemies, foes? What name shall he give this nameless fellow with whom he shares his evenings and sometimes his nights too, who is absent only in the daytime, when he, Robin, walks the quays inspecting the new arrivals and his man gallops about the kingdom making his inspections?*³⁷

Após essa interrogação, Crusoé estabelece uma imagem para o par. São como dois navios que caminham em direções opostas. A relação conflituosa entre Elizabeth Costello e Paul Rayment lembra a da dupla da narrativa do Nobel. Costello está presa à sua criatura, como Crusoé rendido às palavras do homem. Mas os personagens do romance intermediário da ficção australiana não são inimigos, são oponentes de ideias (*foe*³⁸). Paul é alguém em desacordo com a ideia de herói proposta por Costello e tenta impedir que esse plano siga adiante, levando assim a romancista a reconsiderar um dos seus princípios literários. Nesse sentido, os dois espelham a imagem dos navios. O leme de Costello aponta para a direção do herói voltado para a ação, enquanto o de Paul indica o rumo dos anti-heróis beckettianos, como Molloy.

Antes de descrever e analisar mais detidamente o conflito entre os personagens de *Homem lento* como dramatização do ato da escrita e a influência da tradição literária na construção de Paul Rayment, examinemos como Coetzee problematiza a noção de autor. Neste romance em que a personagem-chave da ficção australiana, Elizabeth

³⁶ Idem.

³⁷ Idem.

³⁸ No dicionário *Macmillan*, uma das acepções para a palavra *foe* é “someone who disagrees with something such as an idea or plan and tries to change or stop it.”

Costello, aparece em crise criativa e se coloca como a autora do texto, são retomadas ideias já apresentadas na obra inaugural dessa fase, como o mistério da inspiração para a escrita literária e a capacidade da imaginação simpatizante do escritor.

3.2. Costello em crise

A partir da entrada de Costello em *Homem lento*, o leitor passa a acompanhar a dramatização dos percalços envolvidos no processo da construção literária. Se na última lição de *Elizabeth Costello* a escritora explica à banca de juízes o surgimento da “inspiração” para a escrita e seus princípios literários; quando surge diante de Paul, ela está em uma fase posterior: no momento em que precisa dar corpo à ideia que já rendeu o começo de uma história.

Na cena do primeiro encontro entre Costello e Paul, há muitas referências ao que fora exposto em “No portão”. A romancista tenta explicar a Paul como nasceu a ficção em que ele é personagem. “O senhor me veio, só posso dizer isso. O senhor me ocorreu – um homem com uma perna ruim, sem futuro e com uma paixão inadequada” (HL, p. 93). Bastante vaga, a explicação de Costello remete à seguinte passagem do trabalho anterior de Coetzee: “Sou escritora, e o que escrevo é o que escuto. [...] *Ditada por quem?*, espera que perguntem. E tem a resposta: *Pelos poderes que estão além de nós*” (EC, p. 221, *grifos do autor*). O “chamado” misterioso de *Elizabeth Costello* surge em *Homem lento* como uma “intuição”, a qual a autora deve seguir até o final. Embora a terminologia seja diferente, a ideia do impulso criativo como algo sem correspondência com o raciocínio lógico está presente nas duas obras. Costello, como escritora, apenas segue uma intuição, podendo atender o chamado de assassinos, do povo da Tasmânia ou de um homem que sofre, como Paul. Na dramatização do processo da escrita, Costello,

a autora representada no texto de *Homem lento*, reconhece a falta de domínio do impulso criativo, reforçando isso ao menos duas vezes em seu primeiro diálogo com Paul: “Sob certos aspectos, eu não controlo o que me vem” (HL, p. 90) e “Eu não pedi por isto” (HL, p. 93).

Mesmo sem compreender o sentido dessa inspiração, ao contrário de Susan Barton, de *Foe*, Costello, uma conhecedora da arte e uma escritora profissional, sente-se investida de autoridade para contar a narrativa do fotógrafo. Ela se abre para o novo e quer descobrir quem é esse ser (Paul Rayment) que chegou até ela. A capacidade de imaginação simpatizante, como um recurso importante ao escritor, foi bastante enfatizada pela romancista nas palestras da obra anterior; basta recordar suas colocações sobre o poema do jaguar de Hughes, a nova existência concedida a Marion Bloom e a possibilidade de impregnar de vida um macaco. Ela ainda apresentou uma amostra dessa habilidade ao contar aos juízes a história das rãs do rio Dulgannon encarnadas de espírito da vida. Em *Homem lento*, novamente os princípios advogados por Costello para a criação artística são a abertura à intuição e a disposição em penetrar na experiência do outro. Na obra inaugural, esses preceitos apareciam como ideias teóricas, enfatizando o poder do escritor em imaginar a vida de animais e recriar existências para atribuir a personagens fictícios. Na ficção intermediária, a teoria é exemplificada. A escritora invade o ambiente do seu personagem e decide viver junto dele. Pela primeira vez na prosa australiana, a escritora está às voltas com um personagem com características tão humanas quanto ela. Mas isso não significa o surgimento de uma simpatia entre eles. Pelo contrário, é grande o atrito entre os dois.

No início, Costello está confiante e contente em conhecer seu protagonista de perto. Como Paul devolve sua fé, curva-se a ele. Essa reverência ao personagem parece ser um ato dissimulado, para que Paul simpatize com ela e ande na linha. Além de disso,

demonstra algo já explicitado por Costello em “No portão”: a crença no fazer ficcional. Apesar dos conflitos envolvidos nesse processo, a escritora anima-se pelo retorno ao trabalho de escrita de um romance.

Esse entusiasmo dura pouco. Paul não acredita ser uma criatura criada pela romancista. Para ele, a famosa escritora vasculhou sua vida e a da família Jokić com o interesse de usá-los como personagens em um novo livro no qual ela está trabalhando. Na ânsia por entender o tipo de autora que ela representa e o que deseja dele, o fotógrafo pouco afeito ao universo da literatura investiga na biblioteca o passado e as obras da autora. Chega a ler alguns trechos d’*A fornalha feroz*, mas abandona a leitura. Na sua visão, a narrativa é muito depressiva. Nesse episódio, Coetzee converte o personagem em leitor, para dramatizar a expectativa do leitor empírico por mais informações sobre a romancista e por indícios a respeito do encaminhamento da narrativa. Porém, o escritor não oferece respostas. Após a pesquisa, Paul não encontra nenhuma pista. Só conclui, ao se deparar com dados sobre a mais famosa criatura da escritora, Marion Bloom, que Costello não consegue inventar personagens próprios – o que o leva a duvidar da capacidade da romancista em contar histórias.

A suspeita de Paul sobre as habilidades de Costello caracteriza o comportamento do leitor empírico mais afeito à ficção realista. Intencionalmente, Coetzee cria essa duplicação com o propósito de quebrar a expectativa de ficção mimética, revelando que a narrativa lida tem outra natureza. Além disso, o comentário de Paul encena a voz de críticos sobre a produção coetzeeana. Segundo certa parcela da crítica, falta à Coetzee a capacidade de evocar o real e a imaginação e isso faz com que sua prosa seja insípida. Em *Homem lento*, o escritor ironiza essa posição, confirmando sua preferência pelo discurso metaficcional e pela apropriação de referências intertextuais.

Nesse caminho, Coetzee evidencia a importância dos livros, das histórias, da tradição literária à formação de Costello como escritora. Para convencer seu personagem a mudar de rumo, a romancista pede a Paul que viva igual a um herói e cita o exemplo de Quixote. Todos os julgamentos dirigidos ao personagem, bem como os conselhos dados a ele, são orientados pelo valor de certas convenções do romance. Ela não consegue se libertar da crença no modelo de herói voltado para a ação. Esse comportamento de Costello colide com um dos princípios enunciados por ela em “No portão”, o de que a secretária do invisível deve atuar despida de crenças.

Ao retomar as ideias expressas por Costello na ficção anterior a *Homem lento*, Coetzee trabalha, em chave crítica, com a premissa do narrador da primeira lição da obra inaugural, segundo a qual o realismo, quando precisa debater ideias, é levado a inventar situações. No romance intermediário, marcadamente metaficcional e autorreflexivo, a situação forjada de embate entre autor representado e anti-herói permite ao escritor inserir a reflexão sobre a criação literária dentro da própria ficção, atualizando questões discutidas no campo da teoria literária e impondo um modelo narrativo que engloba criação, crítica e teoria.

Em *Homem lento*, Elizabeth Costello parece encarnar diferentes concepções em torno da figura do autor. Ao descrever o impulso criativo de Costello como um chamado, Coetzee resgata a ideia das musas que inspiraram o “autor” a cantar feitos heroicos, com o objetivo de mostrar à comunidade os exemplos a serem seguidos. Essa visão prevalece na Antiguidade, um período em que o estabelecimento da instância autoral não era uma preocupação. Na Idade Média, a inspiração divina também dominava. O autor era simples veículo para a transmissão da palavra divina. Nos dois períodos, a questão da originalidade não é cabível, pois o autor trabalha dentro dos limites da tradição, emulando formas e tópicos.

A noção de autor nasce apenas no Renascimento, junto com uma série de mudanças nos campos social, econômico, histórico e cultural, que culminaram na construção da ideia de indivíduo. Conforme Barthes (1988, p.66), no ensaio “A morte do autor” (1968), o autor é uma personagem moderna, produzida pela sociedade na medida em que ela descobriu o prestígio do indivíduo. Junto à noção do gênio criador, o “autor-Deus”, nasce a valorização da originalidade, pois o artista seria capaz de romper com a tradição e criar algo original, tendo pleno controle do seu ofício. Com a ascensão dessa noção de autoria focada na figura de um indivíduo, o exercício da crítica literária, com o propósito de desvendar a mensagem do autor, volta-se à biografia do escritor.

Essa máscara do “autor-Deus” não adere completamente em Elizabeth Costello. A autora representada no texto não aparece como um ser genial com controle absoluto de sua criação. Pelo contrário, quando entra na narrativa, está insatisfeita com os caminhos que a trama toma e quer recuperar a linha perdida. Costello revela seu impasse à sua criatura: “Para onde vamos daqui, não faço a menor ideia” (HL, p. 93). Não por acaso a cena anterior ao surgimento da romancista antecipa a dificuldade do ato da escrita: na tentativa de escrever uma carta à Marijana, Paul revisa as primeiras linhas rascunhadas e questiona se a palavra escolhida realmente diz o que ele deseja. Nessa análise, ele demonstra não ter certeza da mensagem a transmitir com a carta. Como Paul, a romancista não sabe qual o rumo certo a tomar. Contudo, deseja controlar o processo e orientar o sentido da escrita, o que denota uma aspiração de Costello pelo ideal do “gênio criador”.

Em *Elizabeth Costello*, essa face do “autor-Deus”, com o direcionamento do sentido da escrita e de sua recepção, surgiu no episódio em que a romancista contou a história das rãs aos juízes e tentou conduzir a leitura deles, a fim de que não entendessem a narrativa como alegoria. As diretrizes não funcionaram para guiar a

interpretação dos examinadores. A banca percebeu o artifício. O esforço de Costello falhou, mostrando a impossibilidade de um sentido único determinado pelo autor.

Em *Homem lento*, esse desejo de que o sentido da mensagem seja definido pelo autor às vezes aparece em Paul. Uma situação exemplar disso é o episódio do encontro dele com Marianna. Para movimentar o enredo e fazer com que Paul desista da paixão por Marijana, Coetzee coloca em prática uma solução clássica do romance realista, a intriga amorosa. Vencendo a resistência do fotógrafo, Costello se responsabiliza pela organização do encontro e pela preparação do personagem para a primeira relação sexual dele desde o acidente. Após o ato consumado, sozinho com Marianna, Paul pergunta se ela sabe qual foi a intenção da romancista com a promoção daquele encontro, aventando que seria a de transformar os dois em um casal. “Só para se divertir, talvez? O coxo guiando a cega?” (HL, p. 118). Sem resposta de Marianna, ele pede explicações à escritora, pois quer entender o arranjo daquela situação. Mais ainda: com temor de ter sido enganado, exige garantias de que a história que ela lhe contara sobre a mulher é mesmo verdadeira. Costello foge das explicações, apenas comenta que essa personagem cega veio a ela do mesmo jeito que Paul.

Quando o protagonista recorre às explicações da romancista, Coetzee novamente converte o personagem em um leitor, caracterizando a posição de quem está ávido por conhecer a história real, a intenção autoral e alcançar a mensagem verdadeira do texto. Mais uma vez a estratégia é empregada com a intenção de reforçar que o autor empírico conhece os anseios dos leitores, mas não está disposto a oferecer as respostas. Ele quer jogar com a expectativa do leitor e questionar esses anseios. Ao trazer para o centro da ficção as noções teóricas sobre autoria, Coetzee desmistifica a concepção de que o autor determina o sentido da obra. No entanto, também expõe os paradoxos que envolvem essa questão. Embora o sentido da obra não seja redutível à intenção do autor, é quase

impossível negar que o exercício literário pressupõe uma intencionalidade inicial, um controle do processo e a atribuição de significados por parte do autor.

Retomando Barthes, além da noção de “Autor-deus”, o teórico oferece outras duas categorias ligadas à sua crítica à figura do autor que podem ser produtivas para pensar as complexidades em torno da construção da autoria de Costello. No ensaio “Escritores e escreventes” (1960), o crítico francês estabelece a distinção entre as figuras do escritor e do escrevente. A diferença consiste na finalidade que cada um confere à sua atividade. O escritor encontra seu sentido no fazer literário; já os escreventes realizam a atividade da escrita como um meio para atingir determinado fim, por exemplo, testemunhar, explicar, ensinar; neste caso, a palavra é apenas um instrumento e, muitas vezes, está ligada a projetos de natureza mercantil. Por isso, o filósofo associa o escrever dos escreventes a um verbo transitivo e o escrever dos escritores a um verbo intransitivo. Contudo, de acordo com Barthes, essa oposição não se sustenta na contemporaneidade.

[...] nossa época daria à luz um tipo bastardo: o escritor-escrevente. Sua função ela mesma só pode ser paradoxal: ele provoca e conjura ao mesmo tempo; formalmente, sua palavra é livre, subtraída à instituição da linguagem literária, e, entretanto, fechada nessa mesma liberdade, ela secreta suas próprias regras, sob forma de uma escritura comum; saído do clube dos homens de letras, o escritor-escrevente encontra um outro clube, o da *intelligentsia*. [...]

(BARTHES, 2007, p. 37)

Costello representaria o paradoxo do escritor-escrevente. Em *Elizabeth Costello*, sua palavra tem valor de mercadoria no circuito de palestras de entretenimento, premiações internacionais e mídia. Como escritora australiana e recriadora de Molly Bloom, é um exemplo de literatura feminina e australiana. Em tal aspecto, sua escrita é um patrimônio nacional, uma espécie de “bem nacional, mercadoria sagrada, produzida, ensinada, consumida e exportada no âmbito de uma economia sublime dos valores”

(BARTHES, 2007, p. 35). Em *Homem lento*, o lado escrevente de Costello aparece em poucos comentários de Paul Rayment, como quando ele lembra quem ela é, logo após sua entrada em cena: “Houve um tempo [...] em que ela foi famosa por uma coisa ou outra, mas isso parece ter acabado, ou talvez tenha sido só outra tempestade de mídia” (HL, p. 91). O que se sobressai, no romance intermediário da ficção australiana, é a face da escritora às voltas com a impossibilidade de escrever.

Na obra, o ato da escrita surge como algo conflituoso. A autora quer dirigir seu personagem e controlar os próximos passos da narrativa, mas o protagonista não atende os comandos dela e assim reforça sua autonomia em relação ao governo de Costello. Esse confronto entre os desejos da escritora pela retomada do controle da construção literária e a recusa de Paul à ação pode ser visto como uma encenação do processo da escrita literária. Ao examinar a estruturação desse jogo entre criador/criatura e a reação de Costello diante de sua criação, é possível ainda perceber outra noção de autoria desestabilizada em *Homem lento*, como veremos a seguir.

3.3. Intrincado ato da escrita

Na segunda parte do romance *Homem lento*, Coetzee caracteriza o processo criativo, mostrando o intrincado jogo que envolve o ato da escrita. Ao manipular essa dramatização, Coetzee encena a impossibilidade da construção do romance nos moldes convencionais. O autor ironicamente coloca, representados no texto, uma autora sem controle de sua criação e um personagem que sempre afirma sua independência em relação ao seu criador, para arquitetar sua crítica ao realismo formal.

Paul Rayment não está disposto a colaborar com sua criadora. Não compreende a presença inesperada, em sua casa, daquela romancista de quem já ouvira falar, mas nunca se dera ao trabalho de ler. Após escutar com espanto e irritação as explicações da escritora, a única hipótese razoável que encontra é a de que ela descobrira seu endereço em uma lista telefônica. Enquanto os comentários da personagem Costello provocam a quebra da representação mimética, incorporando a reflexão sobre a criação na moldura narrativa, as colocações e as atitudes de Paul vão em direção oposta, na retomada da ilusão realista. Paul não acredita ser uma criação de Costello, procurando sempre justificar a presença e as ações da romancista de maneira verossímil. Para o protagonista, ela sabe de tudo a respeito dele, pois pesquisou sobre sua vida. Só não entende o motivo do interesse dela em estudá-lo e tentar colocá-lo em um livro. O fotógrafo não se considera um personagem interessante. “Perder uma perna não qualifica ninguém para um papel dramático. Perder uma perna não é nem trágico, nem cômico, apenas falta de sorte” (HL, p. 125). Contudo, no jogo manipulado por Coetzee, o homem que perdeu uma perna é o personagem ideal para a reflexão sobre as possibilidades do romance contemporâneo.

A recusa de Paul em aceitar sua ficcionalidade serve, nessa encenação, para gerar o conflito e Costello afirmar sua autoridade. “[...] Queira ou não, vou ficar com você um bom tempo. Serei uma hóspede-modelo, prometo. [...] Você quase nem vai notar que estou aqui. Só um toque no ombro, de vez em quando, para a esquerda, para a direita, para manter você no rumo” (HL, p. 95). Embora não se sinta no comando da narrativa e até convoque a colaboração do personagem, pela primeira vez nesse discurso de apresentação à sua criatura, ela mostra sua mão controladora de autora. Com essa revelação, soa cínico o pacto inicial proposto por Costello ao personagem: “Podemos

continuar?” (HL, p. 89). Na verdade, ele querendo ou não, ela tomará a frente, para que a narrativa ande de acordo com suas intenções.

Entretanto sua criatura não assume o papel de personagem, nem está disposta a obedecer às suas instruções. Quando concorda com a primeira sugestão da romancista (o encontro com Marianna), Paul arrepende-se. Na visão do personagem, a armação de Costello consistiu em “um experimento biológico-literário” (HL, p. 121). É um indício de que Paul começa a aceitar que terá sua vida ficcionalizada por Costello? Parece que não. O comentário do protagonista faz parte da estratégia de Coetzee para confundir os planos de criação. Na sequência, o protagonista volta a restabelecer sua autonomia e justificar o encontro em termos razoáveis. Ele não quer participar de nenhum projeto literário futuro e pede à escritora que troque de protagonista, usando Marianna cujo potencial para personagem é maior do que o dele. Além da revolta contra sua criadora, o episódio demonstra a consciência que Paul tem do poder de manipulação da autora: “Você me trata como fantoche. [...] Inventa história e nos força a representar a você” (HL, p. 125). Mais uma vez, Coetzee emprega o recurso de colocar na voz de Paul o papel do personagem na obra em termos textuais (experimento literário, personagem, fantoche), exibindo a metaficção. Contudo, logo em seguida, o autor reestabelece certa ilusão realista, quando Paul diz que representa histórias a serem escritas por Costello.

Com a expressão “biológico-literário”, Coetzee sintetiza a posição ambivalente ocupada pelo personagem dentro do romance. Na primeira parte da obra, Paul tem contornos de um personagem que parece vivo aos olhos do leitor. Na segunda parte, seu comportamento ainda funciona para o comprometimento com o ilusionismo realista. Porém, fica clara a construção literária desse “ser biológico”. O status de ente fictício ganha força na metade do romance, evidenciando que o “estar vivo” era um efeito arquitetado pelo autor empírico. Sob controle de Coetzee, Paul age como uma

personagem autônoma. Não aceita ser domado por sua criadora Elizabeth Costello. “Eu não estou sob o seu controle em nenhum sentido da palavra” (HL, p.137).

Diante da resistência de Paul, no jogo manipulado por Coetzee, Costello adota uma posição dúbia. Na medida em que ela aumenta as interferências na vida do fotógrafo, também reforça, como afirmou no primeiro encontro, que Paul é responsável pela decisão dos caminhos a seguir. “Eu repito: esta história é sua, não minha. Na hora em que você decidir assumir o comando, eu desapareço” (HL, p. 108).

Com esse comentário, Costello aspira ao ideal novecentista da *impassibilité*, um procedimento técnico aprimorado por Flaubert, que consistia na impessoalidade e objetividade do autor, conscientemente distinguido do narrador. Coetzee, na ficção australiana, segue na contramão dessa técnica. Não adota o artifício de tornar invisível o autor. Pelo contrário, ao incluir na obra um autor dramatizado, chama a atenção para a impossibilidade do desaparecimento do autor e problematiza a almejada invisibilidade da figura do autor empírico nos termos realistas.

Na encenação dirigida por Coetzee, a autora Costello ainda incentiva a separação e a autonomia do personagem, para que ela possa sair da história. Na tentativa de mudar o caráter de sua criatura, Costello compartilha com Paul sua angústia, confessando que atendeu a um chamado e não pode abandoná-lo. Embora destaque a interdependência entre os dois e tenha uma ideia de como gostaria de encaminhar a história, ela insiste, dissimuladamente, que ele deve escolher uma linha de ação.

[...] quanto mais cedo decidir uma linha de ação e se comprometer a essa linha, mais cedo você e eu, para nosso mútuo alívio, poderemos nos separar. Qual viria ser essa linha de ação eu não posso aconselhar, ela deve vir de você. Se eu soubesse o que vai acontecer em seguida, não haveria necessidade de estar aqui, eu poderia voltar para minha vida [...] Mas até que escolha agir tenho de atender você. Você, como diz o ditado, é dono do seu nariz. (HL, pp. 144-145)

Paul não entende Costello e recusa o conselho dessa estranha. Cada vez mais, o conflito entre os dois se acentua, configurando o processo de escrita como um constante embate entre os desejos do autor (Costello) e as demandas do próprio texto (Paul). No final, a romancista consegue que ele saia do apartamento e converse com sua amada, resolvendo as diferenças com a família Jokić. Aparentemente, ela venceu a batalha. Contudo, quem dá a última palavra é Paul: um adeus à escritora, após negar o convite para uma viagem, juntos, pelo mundo. Apenas no momento da despedida de Costello, Paul decide sozinho por uma linha de ação. Finalmente, parece ter conquistado sua autonomia. Não precisa dela para seguir adiante.

Essa suposta vitória de Paul, na última página, poderia ser entendida como uma separação radical entre criador (Costello/autor) e criatura (Paul/texto). Com a saída da romancista de cena, surge a possibilidade de um novo capítulo na vida de Paul. Em outras palavras, o adeus a Costello representaria a morte da autora e, assim, a abertura para o nascimento da escrita. Nessa linha de interpretação, o romance ressoaria as críticas à noção de autoria presente no ensaio “*A morte do autor*” (1968), de Barthes, no qual o filósofo discorre sobre a dificuldade de identificar quem fala no romance para defender que a “escritura é a destruição de toda voz, toda origem” (1988, p.65). O crítico ainda dissocia o autor de um sujeito social e historicamente constituído para colocá-lo como um produto da própria linguagem. O único poder do escritor, em tal concepção, é o de “mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras” no “tecido de citações” que é o texto (BARTHES, 1988, p. 69).

Todavia, essa leitura da segunda obra da ficção australiana como uma exposição da noção de morte do autor não se sustenta. O paralelo só é interessante na medida em que Barthes contribui para iluminar o tema primordial desse romance: a prática da autoria. Na moldura narrativa de *Homem lento*, haveria uma espécie de genealogia da

noção de autor, passando pelas ideias de: autoria como manifestação divina, originária da Idade Antiga e Medieval; de autoria como obra do gênio criador, surgida na Idade Moderna; e, por fim, da autoria como processo enunciativo, característica da pós-modernidade. Na genealogia ficcional, as diferentes noções estão emaranhadas e servem para sondar os paradoxos que envolvem a questão da autoria na ficção.

No romance intermediário da virada autorreflexiva, a ideia da construção da autoria como simples processo linguístico é ironizada. A estratégia adotada por Coetzee de criar e inserir uma “autora” no texto, como em um jogo de espelhos, acaba revelando o escritor como agente daquele texto, ampliando a inter-relação entre realidade e ficção. Outro ponto que destaca a ligação entre a autora dramatizada e o autor empírico é a menção a referências literárias: Miguel de Cervantes e Samuel Beckett, dois escritores que estiveram no foco das reflexões de Coetzee como acadêmico e ficcionista³⁹. Essas influências presentes em *Homem lento* colaboram com a exposição da arquitetura do texto e também deslocam a atenção para a realidade sócio-histórica do autor empírico.

Em *Elizabeth Costello*, os vínculos biográficos de Coetzee com a autora das palestras também são expostos, para criar um constante questionamento sobre a origem da voz presente nas palestras. Em *Diário de um ano ruim*, o esfumaçamento dos limites entre realidade e ficção se potencializa, e a questão da autoria ganha novos contornos com a presença de um personagem criado quase à imagem e semelhança do autor empírico. Além disso, na última obra da fase australiana, uma das opiniões fortes de

³⁹ Coetzee declara Samuel Beckett como uma das mais importantes influências literárias para sua prosa. Por meio da tese de doutorado sobre a ficção inglesa de Beckett e em diversos ensaios, alguns reunidos em *Doubling the Point* (1992) e *Mecanismos internos* (2011), o escritor sul-africano tentou se aproximar do que chamou de segredo do estilo da prosa beckettiana. Mesmo sem explicitar qual era esse segredo, o autor de *Desonra* confessa, em entrevista ao crítico David Attwell (DP, p.25), que a leitura beckettiana, na juventude, consistiu em um processo de absorção consciente, marcado por um desejo de tornar seu, o segredo do autor irlandês, nem que fosse para descartar, como se faz com as influências.

Quanto a Cervantes, Coetzee faz referências ao escritor espanhol no discurso de aceitação do Jerusalem Prize (1987), ressaltando que o autor de *Quixote* é o primeiro de todos os romancistas. Ele ainda afirma a influência de Cervantes na palestra “The Novel Today”. No romance coetzeeano mais recente, *A infância de Jesus*, o romance *Dom Quixote* é uma espécie de livro sagrado para o garoto David que aprende a ler com uma versão ilustrada dessa obra.

Señor C tem por tema a autoridade na ficção, mencionando explicitamente sua oposição à ideia de morte do autor.

A morte do autor e da autoria anunciada por Roland Barthes e Michel Foucault há um quarto de século ruiu diante do argumento de que a autoridade do autor nunca passou de um saco de truques teóricos [...] Agora que a poeira assentou, o mistério da autoridade de Tolstói e o da autoridade de outros grandes autores permanecem intocados.

(DR, pp. 163-164)

O fascínio de Coetzee pela noção da autoria ainda está presente em sua ficção marcadamente biográfica. Em *Infância e Juventude*, as memórias são ficcionalizadas em uma narração na terceira pessoa e no presente. Coetzee não ocupa o papel de autor-narrador em primeira pessoa para relatar suas experiências pessoais; ele opta por virar um personagem do narrador e assim problematizar a questão da autorrepresentação. Em *Verão*, a estratégia se radicaliza. O autor representado Coetzee está literalmente morto e quem está em busca da história da vida do escritor é um biógrafo profissional.

Em *Homem lento*, a noção de autor não tem o propósito de investigar a escrita autobiográfica, mas as possibilidades da escrita do romance nos moldes convencionais. Sem um herói, parece impossível para Costello escrever uma história. Como autora onipotente, ela quer controlar seu personagem e conduzir o sentido de sua criação. Mas esse desejo é quase inatingível, pois seu personagem não permite seu governo autoral. As intenções dela não são simplesmente transpostas para página. Na conflituosa relação entre Costello e Paul, o que se vê não é a supremacia do personagem (texto), nem da autora, o que se sobressai é a interdependência entre eles.

Desse modo, Coetzee dramatiza o ato criativo da escrita como um estado permanente de embates, no qual o escritor negocia a tensão entre suas intenções, o material produzido e os efeitos da sua própria escrita. Sobre o complexo processo de escrita, Coetzee comentou:

It is naive to think that writing is a simple two-stage process: first you decide what you want to say, then you say it. On the contrary, as all of us know, you write because you do not know what you want to say. Writing reveals to you what you wanted to say in the first place. In fact, it sometimes constructs what you want or wanted to say. What it reveals (or asserts) may be quite different from what you thought (or half-thought) you wanted to say in the first place. That is the sense in which one can say that writing writes us. (DP, p. 18)

Em *Homem lento*, Costello personifica a posição descrita por Coetzee no comentário. A escritora está sempre se confrontando com sua criação. Seu personagem não age conforme ela gostaria. Paul representa o texto que não diz exatamente o que era pretendido por ela. Ao apresentar essa encenação do ato da escrita, a narrativa também coloca em relevo o diálogo com a tradição literária, pois além do embate com o texto, a autora também lida com a herança literária. Nas conversas entre Costello e Paul, é comum a romancista oferecer como parâmetro à sua criatura personagens-modelo da literatura, com o intuito de que ele se transforme em um herói. Porém, o protagonista reluta em seguir padrões, e a autora tem suas certezas abaladas. O antagonismo entre Paul e Costello permite ao leitor testemunhar um debate em torno de outro elemento importante para a constituição do romance: a figura do herói.

3.4. O herói sem potencial

Coetzee dá uma pista da natureza de Paul Rayment como herói bem antes da entrada de Costello. No início da narrativa, após a pergunta da enfermeira sobre o motivo de não receber amigos e familiares no hospital, o personagem responde: “Tenho todos os amigos que podia desejar [...] *Não sou Robinson Crusoé*. Só não quero ver nenhum deles” (HL, p. 20, *grifos nossos*). A referência ao clássico personagem dos primórdios do romance antecipa o caráter do fotógrafo como personagem de ficção. Ele é a negação do modelo de herói. Paul Rayment, como Crusoé, é autossuficiente e condenado à solidão, mas as semelhanças se encerram aí. O protagonista de Defoe é o herói burguês típico da ascensão do romance, com o perfil de realizador, movido pela crença no progresso da burguesia e pela crença na ação transformadora. Segundo Ian Watt (2010), diferentemente de Ulisses, que encarna os valores coletivos e volta para a família e a pátria, Robinson Crusoé personifica o individualismo econômico, exprimindo algumas das tendências mais importantes da vida na Inglaterra do século 18. O protagonista não é um simples viajante. Ele deixa seu lar em busca de melhores condições financeiras. O que movia seu espírito era o prazer e a satisfação gerados pelo lucro. A pior coisa da vida, para Crusoé, era ficar parado.

Paul Rayment faz parte de outra linhagem, a dos anti-heróis. Oposto ao herói tradicional que interage com o mundo exterior, procurando em sua jornada conciliar seus ideais com a realidade, o anti-herói tende à passividade. Suas ações são mínimas. Costuma viver confinado, recusando o contato com os outros. A integração dele no mundo é problemática e parcial. Quando se aventura no exterior, costuma acumular sucessivos fracassos. O fotógrafo não foge à regra. Sua vida após o acidente fica repetitiva e restrita ao apartamento. Após muita hesitação, quando resolve ampliar os

horizontes, Paul se declara para Marijana. Mas o avanço representa, na verdade, um recuo. Com a indiferença da amada, ele volta a ficar ensimesmado e indisposto à ação.

Diante da relutância do personagem para agir, Costello suplica que ele se inspire nos clássicos, exemplificando sua fé no poder dos artistas para orientar a humanidade, a crença que parecia ter sido recusada em “No portão”. Para a romancista, Paul deve perseguir o modelo de Quixote, um homem “que mete uma bacia na cabeça, monta em cima do seu fiel cavalo de arado e parte para realizar grandes feitos” (HL, p. 239).

No entanto, o protagonista não deseja ser outro Quixote pelas mãos de Costello e se nega a ocupar o papel de personagem principal. Embora compartilhe com o herói de Cervantes o isolamento e a solidão, ele não tem a coragem de ultrapassar os domínios do seu apartamento, aventurar-se pelo mundo e honrar seu amor. Qualquer atitude de Paul é sempre pensada, ele demora “séculos” para “espetar a cabeça para fora”, o que leva Costello a compará-lo a uma tartaruga, “cada bendito passo que dá custa um esforço” (HL, p. 238). Na ótica de Paul, ele apenas age num ritmo que lhe é natural. Não se considera uma pessoa excepcional, nem está disposto a mudar seu jeito apenas porque a romancista deseja usá-lo como modelo para criar um personagem de ficção.

Paul se distancia do cavaleiro da triste figura em outro aspecto. O personagem de Cervantes é apaixonado pelas novelas de cavalaria. Essa obsessão de Quixote pela literatura é a fonte de inspiração para sua fuga de casa em busca de feitos heroicos. O personagem coetzeeano, por sua vez, não demonstra apreço pelo universo literário.

Sua tendência é confiar nas imagens mais do que confia nas palavras. Não porque as imagens não possam mentir, mas porque, uma vez que deixam a câmara escura, são fixas, imutáveis. Enquanto as histórias – a história da agulha na corrente sanguínea, por exemplo, ou a história do encontro dele com Wayne Blight na rua Magill – parecem mudar de forma o tempo todo. (HL, pp. 72-73)

Sua inclinação, na juventude, era pelo processo fotográfico. No entanto, começou a perder o encanto pela fotografia com o advento da coloração e desistiu de vez de registrar o mundo em imagens quando surgiram técnicas mais avançadas de revelação. A partir daí, sua atenção voltou-se para a coleção e conservação de fotografias. Esse interesse de Paul revela como o personagem agarra-se ao passado. A perda da perna poderia representar um novo capítulo em sua vida, mas a possibilidade de futuro não o movimenta. Nem mesmo o desejo amoroso, um motor clássico do desenvolvimento de tramas realistas, é capaz de provocar mudança em sua personalidade.

Apesar da resistência do personagem, Costello não desiste de encorajá-lo com exemplos literários, sejam de fábulas, textos dramáticos ou romances, com o objetivo de que ele se reinvente. “[...] vida é drama, vida é ação, ação e paixão!” (HL, p.237). Essa parece ser a concepção da romancista para a vida e, principalmente, para a literatura. E a autora falha em convencer seu personagem a agir conforme as ambições quixotescas. Também não consegue, após a resolução do imbróglio com Marijana, transformá-lo em seu parceiro de aventuras. Seu cavaleiro da triste figura declina o convite para reviver com ela o par Quixote e Sancho Pança.

A figura de Paul Rayment está mais próxima de um anti-herói da trilogia do pós-guerra de Samuel Beckett. É o personagem-título *Molloy* (1951) que, mesmo coxo, com sua bicicleta, sai em viagem rumo à casa da mãe. Ao longo do caminho que o leva à clausura em um quarto e à escrita de suas memórias, Molloy não acumula experiências afetivas, nem tem lições que o façam alterar seu caráter ou que o ajudem a compreender seu lugar no mundo. O personagem beckettiano contrasta com o tipo clássico de herói pela falta de vigor físico e intelectual. Antes do confinamento em um quarto, ele possuía uma perna paralisada e um olho com problema na retina. No

momento em que inicia o relato da viagem, encontra-se em uma cama e quase cego. Sua memória não funciona mais. Durante o processo narrativo, empenha-se em trazer os fatos à tona. Tudo em vão. Não se lembra do nome de sua cidade, nem se recorda do nome de pessoas que cruzaram seu caminho. Apesar da dificuldade, não desiste da tarefa de contar sua trajetória repleta de experiências fragmentadas. Tal esforço não significa a procura por um sentido à sua vida ou o resgate ou afirmação de sua identidade. Ele narra apenas por compulsão.

A bicicleta de Paul Rayment, como a de Molloy, não representa um meio para grandes realizações. Pelo contrário, o veículo conduz os personagens à perda da mobilidade física e ao recolhimento. O corte da perna do protagonista coetzeeano simboliza a falta de ambição do personagem para a ação. Contudo, como uma espécie de duplo de Molloy, Paul Rayment é uma versão em estágio anterior de degradação. A capacidade intelectual do fotógrafo permanece intacta após o acidente.

Coetzee não apaga todos os traços do realismo formal na construção do personagem. Conhece-se o passado de Paul e muito do seu perfil psicológico, sendo um protagonista plenamente reconhecível em determinado tempo e espaço. O que parece interessar no jogo coetzeeano é assimilar do legado beckettiano a tendência da ficção que se dobra para criticar a convenção e pensar em inovações para o gênero. Dessa herança, o escritor se apropria da inação do protagonista, como um contraexemplo à noção de herói tão almejada por Costello.

O caráter falho de Paul como herói espelha igualmente uma narrativa falha para os padrões convencionais. O herói que não age impossibilita a progressão do enredo, levando a um estado de suspensão do tempo. Costello não gosta dessa narrativa em compasso de espera: “[...] eu estou infeliz porque nada está acontecendo. Quatro

pessoas, em quatro cantos, enxugando o rosto como vagabundos de Beckett, e eu no meio, perdendo tempo, sendo perdida pelo tempo” (HL, pp. 148-149).

Nesse comentário, é possível identificar mudança da posição da “autora” da narrativa para leitora. O “eu” de Costello pode ser visto como um desdobramento do desejo do leitor por encaminhamento mais ágil da narrativa, como ocorre com os romances tradicionais. Contudo, desde a entrada dessa personagem no romance, o leitor testemunha um jogo manipulado por Coetzee sobre o processo criativo, com reflexões sobre o mistério da inspiração, a respeito da preocupação do autor frente ao texto e em torno da questão da intencionalidade na feitura do romance.

Ao compor essa dramatização do processo da escrita literária, Coetzee retoma sua personagem-chave Elizabeth Costello como um elo para desdobrar a pesquisa sobre as possibilidades do romance, presente no trabalho prévio. Em *Homem lento*, o leitor é permanentemente instigado a pensar sobre a natureza da ficção e ir além do que está literalmente expresso. O embate entre criador e criatura mostra como o escritor compõe com maestria uma narrativa sobre a dificuldade da configuração do romance, em diálogo com textos-base da tradição. O resultado é um romance autorreflexivo e irônico, em que as noções de autor e personagem são desestabilizadas, apontado para as fronteiras entre real e ficcional.

4. DIÁRIO DE UM ANO RUIM, O CAMINHO POSSÍVEL

Um romance? Não. Não tenho mais resistência. Para escrever um romance precisa ser como Atlas, segurar o mundo inteiro nas costas e aguentar ali meses e anos enquanto os casos vão se resolvendo. É demais para mim no estado em que estou hoje.
(COETZEE, *Diário de um ano ruim*, p.64)

Em *Diário de um ano ruim*, último livro da prosa australiana, Coetzee continua a mesclar o material ficcional e o não ficcional para investigar a viabilidade do romance na contemporaneidade. No lugar de Elizabeth Costello, que não aparece nesse romance, mas ainda assim deixa seus rastros, entra em cena outro renomado e velho escritor, Senõr C (ou J.C.), uma referência autobiográfica explícita. Dessa vez, o autor dá um passo adiante ao desestabilizar a voz narrativa e experimentar uma forma bem diferente do romance tradicional.

O romance é composto por duas partes, as “Opiniões fortes” e o “Segundo diário”. Essas partes ainda são subdivididas em três faixas de texto na maioria das páginas da obra. Esses blocos correspondem às diferentes vozes narrativas. Graficamente, essas três camadas estão separadas por linhas pontilhadas. A estrutura tripartida do texto exige um novo mecanismo de leitura. A recepção acontece na medida em que se avança na leitura quase simultânea dos três blocos.

Na primeira faixa, estão os ensaios escritos por Senõr C, com uma voz autoral objetiva e dura, sobre assuntos variados e controversos, para atender a encomenda de um projeto editorial alemão. Na segunda faixa, em contraste com o texto opinativo, encontra-se uma narrativa em primeira pessoa do Senõr C, uma espécie de diário sobre

o impacto da jovem Anya no processo de escrita das opiniões. Na terceira faixa, também em primeira pessoa, há a narrativa de Anya, a bela vizinha do Sr. C, que se torna a digitadora dos ensaios, sobre a relação com o velho escritor nesse trabalho.

Essas três faixas de textos poderiam ainda ser distribuídas em dois planos, ficcional e não ficcional. No plano, supostamente, não ficcional do romance, encontram-se os textos da primeira faixa (camada superior) que tratam de questões ligadas ao cotidiano da sociedade contemporânea, como democracia, terrorismo, *apartheid*, matança dos animais. Outros assuntos dos ensaios dessa camada parecem ter sido convocados a partir da leitura de manchetes de jornais do início dos anos 2000, como os que discutem a gripe aviária, o pedido de desculpas do governo australiano aos aborígenes, o discurso de Harold Pinter no Nobel de 2005, entre outros. A seleção dos assuntos e as opiniões do Sr. C apontam para temas já abordados por Coetzee em sua produção ficcional e como crítico, o que pode levar os leitores desavisados dos procedimentos coetzeeanos a crer que as “opiniões fortes” são do autor empírico. Na verdade, Coetzee, como fez nas palestras de *Elizabeth Costello*, adota a estratégia de inserção do autor dramatizado, com vínculos autobiográficos, para borrar os limites entre o real e o ficcional.

No plano ficcional, encontram-se a segunda e terceira faixas (os textos da camada inferior), com as narrativas do escritor e de Anya, nas quais Coetzee não demonstra grande preocupação com a criação de uma trama complexa, nem com a construção de personagens densos. Novamente, como em *Homem lento*, ele investe, para movimentar o enredo, na solução clássica do romance realista: o desenvolvimento dificultoso do desejo. O velho escritor apaixona-se pela jovem Anya, mas esse tipo de relacionamento entre os dois parece impossível devido à diferença de idade e ao fato de a jovem ser casada. Além do mote amoroso, a ambição financeira também contribui

para o andamento da narrativa. O investidor financeiro Alan, marido de Anya, planeja roubar a fortuna do Senhor C, mas sem o apoio da esposa desiste da ideia.

Coetzee, nesse plano ficcional, aparentemente assimilou a síndrome do decréscimo do poder criativo. Segundo Señor C, esse problema acomete os escritores na velhice: “A textura de sua prosa se torna mais rala, seu tratamento de personagem e ação, mais esquemático” (DR, p. 205). A representação “mais fraca” dos personagens e da ação na camada inferior é proposital. O autor faz uma paródia crítica do realismo e desvia a atenção do leitor para o conteúdo mais interessante dessa camada: os bastidores da escrita dos ensaios. Os constantes confrontos entre o escritor e sua leitora Anya acabam interferindo no resultado dos textos opinativos da camada superior. O “Segundo diário” tem origem no diálogo travado entre o escritor e Anya.

Antes de analisar o jogo de pontos de vista na constituição do romance, discutindo a dramatização das figuras do escritor e do leitor no *Diário de um ano ruim*, vale investigar os vínculos autobiográficos presentes na construção do duplo de J. M. Coetzee nessa ficção, sem perder de vista as possíveis afinidades e diferenças entre Sr. C e Elizabeth Costello.

4.1. O duplo do escritor

Associado à fama de recluso e à aversão a entrevistas e eventos literários, Coetzee, ao longo de sua carreira, foi criticado pelo silêncio diante de questões políticas e pelo tratamento oblíquo dado, em sua obra, ao contexto de violência sul-africano. Porém, em *Diário de um ano ruim* e em *Elizabeth Costello*, o autor, por meio dos seus duplos, lida de forma mais aberta com questões políticas e sócio-históricas da sociedade contemporânea, além de discutir a própria atuação do intelectual em espaços públicos.

Paradoxalmente também, o escritor avesso a revelações públicas sobre sua vida pessoal insere, de forma programática, suas memórias e obsessões pessoais nas obras na trilogia autobiográfica, composta por *Infância*, *Juventude* e *Verão*, e na prosa australiana. As referências autobiográficas nos romances contribuem para recolocar a questão da autoria não como simples exercício literário pós-moderno, mas como recurso para experimentar inovações na forma e investigar os limites da ficção.

O escritor J. M. Coetzee não empresta apenas a inicial do próprio nome a Señor C, narrador-autor das opiniões e do diário. No decorrer da leitura, o leitor encontra outras semelhanças entre o autor empírico e o dramatizado. Os dois chamam-se John. Ambos são escritores brancos sul-africanos residentes na Austrália e já foram professores de literatura. Como Coetzee, o protagonista do *Diário* escreveu “uma coletânea de ensaios sobre censura” nos anos 1990 (DR, p. 30), uma referência clara a *Giving Offense: Essays on Censorship*, publicada em 1996. Señor C menciona ainda ser o autor do romance *À espera dos bárbaros* (DR, p. 185), obra coetzeeana publicada em 1980. Os dois também têm o trabalho literário reconhecido por premiações. Na parede do quarto de J. C., há um “pergaminho em alguma língua estrangeira (latim?) com o nome dele numas letras chiques, com uma porção de arabescos e um grande selo de lacre vermelho no canto” (DR, p. 57).

Coetzee também compartilha algumas semelhanças com Elizabeth Costello, entretanto os vínculos autobiográficos não são tão explícitos. A figura do escritor empírico é projetada de modo mais velado na obra inaugural da ficção australiana. Os dois são romancistas residentes na Austrália. Trabalharam na releitura de obras clássicas, Coetzee publica *Foe*, em diálogo com *Robinson Crusoé*, de Foe um em livro; enquanto Costello se apropria da personagem de Joyce em *Ulisses* para escrever *The House on Eccles Street*. Em *Diário de um ano ruim*, as referências são mais explícitas.

A letra C comum ao escritor e seu personagem é apenas um dos primeiros indícios da autorrepresentação do autor empírico na ficção. Deliberadamente desde a abertura, o escritor deseja levar o leitor a desconfiar da possibilidade de o nome Coetzee estampado na capa coincidir com a voz das opiniões. Nesse caso, J. C. seria apenas um disfarce para o autor real expressar suas opiniões sobre o que anda errado no mundo contemporâneo, pós-queda das Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001.

No entanto, ao mesmo tempo em que almeja a autoprojeção no romance com a inclusão de dados biográficos, Coetzee procura colocar outros elementos na obra para se afastar do escritor-personagem. As diferenças mais perceptíveis são o local de moradia, a idade e o estado civil. Coetzee, nascido em 1940, vive em Adelaide com a segunda esposa. Entre 12 de setembro de 2005 e 31 de maio de 2006, datas que constam na abertura das “Opiniões fortes”, ele tinha 65 anos. Seu personagem aparece na história com 72 anos e vivendo sozinho em Sydney.

As semelhanças e as distinções entre Coetzee e seu personagem-escritor instigam o leitor a comparações e fazem parte do jogo intencional do autor para confundir ficção e realidade. Não é possível dizer que J. C. corresponde diretamente ao nome da capa. Porém, é certo que esse duplo, como já ocorrera com Costello, permite ao escritor incluir no centro do romance o debate sobre a ficção e o lugar dela na contemporaneidade.

Como Elizabeth Costello, J. C. é um escritor renomado e, devido à sua fama, recebe o convite de uma editora alemã para integrar o seleto grupo dos seis “*éminences grises*” (DR, p. 31) de diversos países que vão escrever opiniões controversas ligadas à injustiça do mundo, com liberdade para a escolha dos temas. Señor C aceitou com prazer a proposta do projeto, pois era “uma oportunidade de resmungar em público, uma

oportunidade de exercer uma vingança mágica do mundo por se recusar a moldar-se às minhas fantasias: como podia recusar?” (DR, p.32).

Nesse aspecto, J. C. se distancia de Costello. Ao participar de palestras, muitas vezes a romancista australiana não se sente à vontade para tomar a palavra e mostra sua hesitação em aceitar os convites. Ao chegar à Pensilvânia para receber o prêmio Stowe, comenta com o filho: “Esqueci por que concordei em vir. Parece uma grande provação para alguém enfrentar sem uma boa razão” (EC, p. 9). A dúvida sobre o alcance de suas intervenções públicas persiste em outros episódios. Sobre o convite para uma conferência em Amsterdã a respeito do problema do mal, Costello pondera:

Era uma confusão que podia ter previsto e devia ter evitado? Se fosse sensata ficaria em seu canto. Está velha, sente-se cansada o tempo todo, perdeu o apetite para discutir, e, seja como for, que esperança pode haver de o problema do mal, se *problema* é a palavra certa para o mal, grande o bastante para se contê-lo, vir a ser resolvido com mais palavras? (EC, p. 176, *grifo do autor*)

O personagem-escritor de *Diário* também demonstra certo ceticismo quanto ao poder da palavra. Na reflexão sobre Harold Pinter (ensaio 26 de “Opiniões fortes”), Señor C comenta o ataque do dramaturgo a Tony Blair, então primeiro-ministro britânico, contra a participação da Inglaterra na invasão ao Iraque. Para o velho escritor, a denúncia de um literato a um político no discurso do Nobel é uma luta perdida. Mas não deixa de reconhecer a iniciativa de Pinter como um ato de coragem. “[...] chega um momento em que o ultraje e a vergonha são tão grandes que todo calculismo, toda prudência, são superados e a pessoa precisa agir, isto é, falar” (DR, p. 143). Essa parece ser a motivação de J. C. para o engajamento no projeto editorial alemão.

Na obra inaugural da ficção australiana, o forte imperativo do pronunciamento público sobre as injustiças está acentuado apenas na palestra sobre “A vida dos animais”, na qual Costello critica ferozmente os abatedouros de animais e a indústria em

torno do consumo de carne animal. Señor C compartilha com a romancista “esse olhar estranhado” (DR, p. 71) em relação à violência contra os animais, expondo seus pontos de vista sobre o assunto na opinião 14, “Da matança dos animais”. Esse tema é bem caro ao autor empírico, um praticante assumido do vegetarianismo.

A referência autobiográfica ocorre ainda na crítica ao *showbiz* literário. Nas raras entrevistas que concede, Coetzee costuma problematizar a relação entre escritores e o mercado desenvolvido em torno da literatura. “Penso que a indústria da literatura poderia mudar. O espetáculo de escritores sendo usados para fazer publicidade de seus próprios livros, particularmente os escritores mais jovens, é deprimente e não funciona bem.”⁴⁰ Em *Elizabeth Costello*, a questão da transformação do escritor em celebridade está presente de diferentes maneiras: na caracterização jocosa do filho, nos comentários da própria Costello sobre sua participação nessa indústria e na voz do narrador. Em *Diário de um ano ruim*, J. C. também destila ironia ao pensar no papel desempenhado pelo escritor no ambiente cultural.

Na vida pública, o papel que desempenho hoje é o de figura notável (notável por algo que ninguém consegue se lembrar), o tipo de notável que é tirado do armário e espanado para dizer algumas palavras num evento cultural (a abertura de uma nova sala numa galeria de arte; uma entrega do prêmio num concurso) e depois colocado de volta no armário. (DR, p. 203)

O personagem não só reflete sobre a exposição do escritor na esfera pública, como ainda sobre a razão para o convite a essa “performance”, uma consagração ocorrida no passado que perdeu o sentido na atualidade. O “notável” virou um objeto que pode ser útil em algumas circunstâncias. Costello demonstra incômodo semelhante ao do protagonista J. C., quando as pessoas reduzem sua carreira ao livro *The House on*

⁴⁰ COLOMBO, S. Palavras Contadas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 abr. 2004. Entrevista. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2104200406.htm>>. Acesso em: 2 nov. 2014.

Eccles Street, publicado em 1969, um sucesso de escrita feminina no contexto dos anos 1970. Coetzee ainda questiona, por meio da figura de Paul Rayment, em *Homem lento*, qual foi o motivo da consagração da romancista, optando pela indefinição: “ela foi famosa por uma ou outra coisa, mas isso parece ter acabado” (HL, pp. 90-91). A presença dos escritores notáveis e decadentes como personagens possibilita a Coetzee criticar a configuração do campo literário na sociedade contemporânea e investigar a questão da viabilidade da literatura na atualidade. O diagnóstico parece a princípio sombrio.

Além da visão desesperançada sobre o efeito das intervenções dos escritores na esfera pública e do juízo ácido sobre a indústria literária, Elizabeth Costello e J. C. dividem o sentimento de certo esgotamento criativo para a escrita ficcional. Na primeira parte do romance, isso é exposto quando Anya questiona Señor C se não seria melhor investir em um romance no lugar de esbravejar sobre os males do mundo em praça pública. O personagem responde que não tem mais resistência para essa empreitada. A digitadora, insistindo na falta de interesse dos leitores em um livro com opiniões sobre política, reforça o pedido para que ele conte histórias. “As histórias se contam sozinhas, não são contadas, ele disse. Isso ao menos eu aprendi depois de uma vida inteira trabalhando com histórias. Nunca tente se impor. Espere a história falar por si só. [...] Eu conseguia fazer isso quando era mais moço. [...] Hoje fico cansado [...]” (DR, p. 65).

Esse comentário de J. C. ecoa a concepção de Costello sobre o impulso criativo, como o atendimento de um chamado. Também ressoa o esforço empenhado pela escritora para que Paul, seu personagem, tomasse uma linha de ação adequada ao desenvolvimento da narrativa. Ao colocar seus personagens-escritores em crise, Coetzee interroga a constituição do romance nos termos do realismo formal. A comparação do romance a um “Atlas” (DR, p. 64) pode ser lida como um comentário enviesado a

respeito da ideia do romance como “relato completo e autêntico da experiência humana” com a “obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como individualidade” (WATT, 2010, p. 34).

Em *Homem lento*, Coetzee encena a impossibilidade da narrativa nos moldes tradicionais com um herói típico de romance. Apesar das dificuldades, a personagem-escritora não desiste da ficção frente aos percalços. Em *Diário de um ano ruim*, o autor coloca seu personagem-escritor em um estágio posterior ao de Costello. Após anos de insistência na escrita ficcional e da conquista de uma modesta fama, Señor C já abandonou a ficção.

Na meditação “Da vida de escritor” (texto 13 do “Segundo diário”), o personagem avalia a recepção dos críticos à sua obra. Segundo J.C., eram comuns as manifestações de que ele não era um romancista. Na concepção dos críticos, era mais “um pedante que se mete a fazer ficção” (DR, p. 203). Nesse ensaio, Señor C assume sua falta de aptidão para o romance convencional, reconhecendo que nunca foi muito bom na evocação do real⁴¹, nem para construir espetáculos imaginários. “A verdade é que nunca tive muito prazer com o mundo visível, não sinto com muita convicção o impulso de recriá-lo em palavras” (DR, p. 205).

Essas palavras de J. C. remetem à parcela da crítica dirigida à Coetzee, principalmente em sua fase sul-africana, quando se negou a representar de forma mimética o *apartheid*. Para problematizar os problemas históricos da sua época, naquele

⁴¹ Na ficção australiana, Coetzee evoca o novo espaço literário, a Austrália, apenas como nomenclatura, sem descrição e sem afetação desse ambiente na personalidade do personagem ou no enredo, subvertendo os princípios do realismo formal. Em *Elizabeth Costello*, Melbourne é apenas citada como a cidade onde vive a escritora. Em *Homem lento*, Coetzee faz referências aos locais de Adelaide, mas sem preocupação com o real. Seu desejo é apenas criar um efeito de realidade. Os lugares poderiam ser substituídos sem prejuízo à narrativa. Em *Diário de um ano ruim*, nas camadas inferiores, o procedimento se repete. Sydney é apenas um nome. Somente na parte das opiniões observamos um tratamento diferente em relação ao país de adoção de Coetzee, quando Señor C reflete sobre políticas da Austrália. Contudo aí prevalece o interesse no debate de ideias. Caberia em um estudo futuro analisar com cuidado a construção da Austrália literária, contrapondo com a África do Sul literária, pensando ainda na terra de ninguém em *A espera dos bárbaros* e no espaço distópico em *A infância de Jesus*.

período, o escritor optou por outro caminho estético. De acordo com Attwell (1993, p. 13), entre a publicação de *Dusklands* e *A idade de ferro*, o escritor estava mais preocupado com a relação da narrativa com outros discursos do que com a representação *per se*. Mas essa recusa estratégica ao mimético e ao específico, segundo o crítico (ATTWELL, 1993, p. 73), era resultado de uma consciência dolorosa de sua localização histórica imediata.

Retomando a incorporação da “manifestação dos críticos” no ensaio “Da vida de escritor”, percebe-se que Coetzee, por meio da voz de seu duplo, arrisca antecipar, como fez na obra inaugural, a possível recepção de *Diário de um ano ruim*, com o objetivo de reafirmar sua opção por um romance de forma híbrida, com uma narrativa mais esquemática. Na obra final da ficção australiana, o escritor abre mão de passagens descritivas, de personagens densos e de ações intrincadas pela meditação a respeito da História, Filosofia, Política e sobre a própria ficção.

Ironicamente, a voz de J. C., manipulada por Coetzee, associa na conclusão do ensaio 13 o envelhecimento à diminuição do poder criativo e ao fim do desejo de fazer ficção, sugerindo assim que o novo empreendimento, a escrita das opiniões, seria uma experiência de “esvaziamento da mente para assumir tarefas mais importantes” (DR, p. 205). Trata-se de uma das estratégias que Coetzee utiliza ao longo da obra para valorizar a camada superior, de natureza histórico-reflexiva, em detrimento dos blocos inferiores com conteúdos mais romanescos. Contudo, as opiniões estão mais do que emolduradas pelas narrativas da parte inferior: o sentido dos ensaios se completa com os textos de J. C. e Anya. A unidade da obra se dá justamente no jogo de pontos de vista da estrutura tripartida, que mescla ensaios e narrativas.

4.2. Jogo de pontos de vista

A organização da obra em uma unidade tripartida questiona a forma tradicional do romance. Cada uma das vozes aparece em uma faixa de texto. No início, a página é dividida em apenas duas faixas, mostrando uma autoria cindida que aponta para o mesmo referente, o escritor J. C. Na camada superior, há uma voz objetiva, investida de autoridade, que trata de assuntos ligados à política, como origem do estado, anarquia, democracia, terrorismo, *apartheid*. Essas opiniões fortes contrastam com o relato prosaico feito em primeira pessoa por Señor C. sobre as conversas com a jovem Anya, desde o encontro na lavanderia até o convite para que ela se tornasse a digitadora das opiniões. A proposta de trabalho foi apenas uma desculpa, pois sua intenção era ficar mais perto da bela moça, com “um *derrière* tão próximo da perfeição quanto da angelitude” (DR, p.12).

No começo do romance, há cinco ensaios até a abertura da terceira faixa na margem inferior da página. Só depois da apresentação da voz ensaística e pessoal do autor dramatizado é que ocorre a inserção da voz de Anya. A jovem começa relatando brevemente sua versão do encontro com Señor C, para, na sequência, já emitir a primeira opinião sobre as opiniões de J. C.: “Ele só escreve sobre política [...] É uma grande decepção. Me faz bocejar” (DR, p. 34). O Señor C, por sua vez, também se decepciona com a jovem, pois ela não possui a sensibilidade esperada por ele para aquilo que é objeto de suas opiniões.

Dessa forma, Coetzee inclui uma leitora dramatizada na obra, a fim de desestabilizar o que é dito pelo autor representado. O confronto entre escritor e leitora será corrente a partir de então. O esquema das três camadas, no início configurado em blocos independentes, fica mais complexo com a inter-relação entre as faixas e os planos. Muitas vezes, na ordenação do livro, primeiro surge uma opinião na camada

superior e, algumas páginas depois, o comentário sobre ela na camada inferior. Outras vezes, a discussão entre as personagens no bloco narrativo tem repercussão no ensaio visto adiante. Isso ocorre, principalmente, na transição de “Opiniões fortes” para o “Segundo diário”. Ou seja, há pouca coincidência temporal. São raras as ocasiões em que há sincronia entre os textos.

O que o leitor lê na camada superior são as opiniões já digitadas por Anya, que fora contratada para datilografar os manuscritos de J. C. Devido a dificuldades motoras e por precaução, Señor C entrega a Anya, além dos manuscritos, fitas gravadas com as opiniões para transcrição. Essa função da filipina pode ser associada à figura da secretária do invisível apresentada por Elizabeth Costello. Analogamente ao atendimento de um chamado, Anya ouve a voz do Señor C e se põe em serviço. Porém, não apenas transcreve o que ouve; ela ainda participa do processo de produção, tentando convencê-lo a relativizar suas opiniões rígidas.

No entanto, a interferência de Anya não é bem vista por J. C. Ele não considera as colocações da secretária, pois, aos olhos do renomado e velho escritor, ela é apenas uma mulher bonita, de inteligência questionável, casada com um típico *self-made man* ambicioso e sem repertório cultural suficiente para ser uma interlocutora à sua altura.

Anya frequentou escolas internacionais por toda parte (Washington, Cairo, Grenoble). Os benefícios que recebeu dessa escolaridade internacional não são claros. Ela fala francês com um sotaque que os franceses provavelmente acham charmoso, mas nunca ouviu falar de Voltaire. Ela acha que Kyoto é Tokyo digitado errado. (DR, p. 78)

O julgamento impiedoso ocorre dos dois lados. Para Anya e Alan, que também lê as opiniões, o escritor representa um resquício dos anos 1960, um comunista com capacidade limitada para compreender a sociedade contemporânea. Eles questionam a pertinência das opiniões, não reconhecendo a autoridade da voz do Señor C.

“Kurosawa. Os sete samurais. Como John Howard e os liberais são uma repetição dos sete samurais. Quem vai acreditar nisso?” (DR, p. 43), pergunta Anya após a leitura de um dos ensaios. Ela ainda pede ao Señor C que ele desista de escrever sobre política, sugerindo temas mais leves, como críquete. Com o intuito de persuadi-lo, já que seus comentários não eram levados a sério pelo escritor, ela muda um pouco o modo de intervir nas opiniões. No lugar de questionar toda a empreitada, começa a indicar, com muita delicadeza, pequenas alterações e, às vezes, inserindo um elogio ao escritor.

Posso fazer um comentário? Perguntei para ele ontem, quando levei o texto digitado. Seu inglês é até muito bom, mas a gente não fala rádio comunal, não faz sentido, a gente fala rádio interativa. [...] Ele olhou duro. Onde eu falei rádio comunal?, perguntou. Aponte o lugar. Ele olhou, olhou de novo, riscou a palavra *comunal* e, na margem, a lápis, com dificuldade escreveu *interativa*. (DR, p. 62, *grifos do autor*)

No quarto ensaio, intitulado “De Maquiavel”, o leitor vê logo na primeira linha o termo “rádio interativa” (DR, p. 24). É apenas um dos sinais da influência do ângulo de visão de Anya na versão final do texto da camada superior. A discussão sobre o termo também exhibe a diferença de temporalidade entre a estrutura tripartida.

Com o desenvolvimento do trabalho, Anya deixa suas posições mais explícitas ao Señor C. Para a datilógrafa, ele deveria contar memórias amorosas ou qualquer história mais humana, pois isso interessa às pessoas. O escritor diz ser impossível escrever sobre esses assuntos leves, pois está preso ao contrato com a editora alemã. A discussão não se encerra. Anya pede permissão para expor sinceramente sua visão sobre as opiniões, comentando que ela não é uma máquina a digitar o que Señor C pensa e também tem opiniões. Ela então expressa de modo contundente e franco seu incômodo quanto ao tom dos ensaios.

Pode parecer cruel, mas não é minha intenção. Tem um tom [...] que realmente desanima as pessoas. Um tom de sabe-tudo. É tudo curto e seco: *Sou eu que tenho todas as respostas, é assim que é, não discuta, não vai adiantar.* [...] Se quer mesmo escrever sobre o mundo e como vê o mundo, queria que encontrasse um jeito melhor.

(DR, pp. 78-79, *grifos do autor*)

Resistente a esse olhar intruso, o escritor responde que ela não pode esperar que ele escrevesse de um jeito leve, pois vivem em uma “idade das trevas” (DR, p. 80). Anya discorda da posição do Señor C, reconhecendo que eles têm sentimentos diferentes sobre o mundo contemporâneo. Na visão dela, a época presente é muito boa. Esses comentários de Anya sobre a seleção de assuntos dos ensaios, o tom pesado e a espécie de pedido por um olhar mais otimista sobre o mundo parecem mimetizar as críticas dos leitores ansiosos por uma ficção nos moldes realistas. Coetzee coloca na voz da secretária muitas das prováveis reações da recepção afeita a romances tradicionais, com o intuito de oferecer as justificativas para cada uma das escolhas e ainda convidar o leitor a pensar sobre a forma e o conteúdo das opiniões.

Coetzee não só antecipa a recepção do *Diário*, como ainda joga com a expectativa do leitor ao escolher as formas: diário e ensaio. Os dois gêneros textuais geralmente estão associados ao estatuto de verdade. O diário seria a verdade íntima, enquanto os ensaios versariam sobre uma opinião verdadeira quanto à realidade. O gênero diário é o formato adequado para a expressão dos sentimentos, tendo como interlocutor o próprio eu ou alguém muito íntimo desse eu. Já o ensaio é o espaço do pensar aberto ao coletivo, com vistas à intervenção na esfera pública. No romance, o tom confessional típico do diário é quase nulo. Os personagens apenas simulam escrever relatos íntimos. O que se encontra ali, na verdade, é menos o processo de formação e de análise de um indivíduo e mais o processo de construção da escrita. Apenas nos ensaios da segunda parte do romance o tom confessional e o caráter mais

subjetivo da escrita ganham relevo. Daí a origem do nome “Segundo diário”, uma coletânea de textos que lidam com assuntos, principalmente, do âmbito privado. Essas “opiniões amenas” atendem ao pedido de Anya por uma escrita que “passa uma coisa mais humana, mais carne e sangue” (DR, p. 76).

As vozes da Anya e Señor C se contrapõem e se confrontam nas duas faixas inferiores. Porém, aos poucos, o ponto de vista da secretária começa a alcançar os ouvidos de J. C. O diálogo com a secretária ajuda o velho escritor a ouvir com clareza sua própria voz nas opiniões.

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

(DR, pp. 151-152)

O refratário escritor passa a pensar a respeito da escrita de suas opiniões. Do meio para o final do livro, essa reflexão se materializa. Há uma relativização das opiniões. Moldadas no jogo de alteridade entre escritor e leitor, essas reflexões sobre a escrita reverberam na camada superior. A voz autoral dogmática dos ensaios muda de tom. As opiniões de caráter político, com finalidade de intervenção na esfera pública, ganham uma inflexão mais subjetiva. Os temas do “Segundo diário” são: sonhos, família, envelhecimento, música, literatura e a vida de escritor. Ao que tudo indica, essas “opiniões brandas” não foram digitadas pela secretária. Señor C escreveu o “Segundo diário” após a saída da jovem da cidade. Como agradecimento pela “inspiração”, J. C. envia a ela, junto com o exemplar do livro alemão, esses textos brandos não inclusos na edição das “Opiniões fortes”. Em uma carta (Coetzee incorpora mais um gênero na moldura narrativa) endereçada ao escritor, Anya comenta a leitura

dos novos textos: “Quanto aos seus escritos, o senhor é, sem dúvida, um dos melhores, classe AA, e digo isso não só como amiga. O senhor sabe como atrair o leitor (por exemplo, naquela dos pássaros no parque). O senhor dá vida às coisas” (DR, p. 231).

A convivência entre Señor C e Anya impactou a visão dos dois. Na carta, ela ainda comenta o que aprendeu com o escritor: “O senhor me abriu um pouco os olhos, isso eu digo. Me mostrou que existia outro jeito de viver, tendo ideias e expressando essas ideias com clareza e tal” (DR, p. 215). Na metade do livro, nas camadas inferiores, a dificuldade de comunicação entre os protagonistas sofre uma importante alteração. O que começa como um jogo de sedução dá lugar para o reconhecimento do outro e o desenvolvimento de uma afetividade às claras ou, nas palavras de Anya, de um “relacionamento sincero”, não baseado apenas no erotismo, como fora no início.

No “Segundo diário”, cresce a importância de Anya no desenho do romance. Seu ponto de vista reverbera na produção da camada superior, modificando a proposta inicial do Sr. C de só escrever sobre os males do mundo. As vozes e os papéis que pareciam fixos, como as opiniões, também são relativizados. O romance mostra-se como um jogo de contraposições nas camadas inferiores e de paradoxos nos ensaios, que se interpenetram. As visões distintas geram um efeito de dialogismo.

A segunda parte, a das “opiniões amenas”, começa também com uma divisão bipartida como no início de “Opiniões fortes”. Mas, no lugar da voz cindida de J. C., entra na camada inferior o relato de Anya sobre o jantar com J. C., o rompimento com Alan e a partida de Sydney. Na sequência desse relato, entra novamente o bloco em que se encontrava o diário de J. C. No entanto, no “Segundo diário”, a voz do Señor C, nessa faixa intermediária, é substituída por uma carta de Anya dirigida a ele. Na terceira faixa, a voz ainda é de Anya. Além de fornecer o relato dos últimos acontecimentos após sua mudança, a personagem imagina como poderia ajudar o escritor a atravessar o

portão da morte. Ao identificar a centralidade de Anya no livro, o crítico Adriano Schwartz (2013) analisa o papel da personagem no “Segundo diário”: “[ela] assume o controle das duas camadas inferiores do texto, ocupando-as até o final do volume. [...] ou seja, há um salto: na camada do meio, o escritor cede a voz para a personagem; na camada de baixo, a personagem de ficção se permite ficcionalizar, assume uma nova voz” (p. 96).

Desse modo, Coetzee repete a técnica de dobra e conversão já utilizada em *Homem lento*. Transforma a leitora dramatizada, Anya, em coautora dos ensaios e do comentário sobre a morte imaginada do Sr. C. Em *Homem lento*, quando o leitor é caracterizado, Coetzee representa os desejos do leitor para subvertê-los. Assimila as possíveis questões do leitor para deformá-las, indicando um caminho diferente. A estratégia funciona para criticar o anseio por uma literatura como representação. Em outras palavras, o escritor busca convidar o leitor a participar do jogo ficcional, por meio de confronto.

O leitor dramatizado, em *Diário de um ano ruim*, também ajuda o autor dramatizado a pensar sobre suas posições e expressa certas expectativas de leitura. Ao contrário do que ocorre no romance intermediário, na última obra da ficção australiana, o leitor dramatizado ocupa uma posição privilegiada. Suas considerações são assimiladas e valorizadas no resultado final. O tratamento mais amistoso talvez esteja relacionado ao fato de que o debate no *Diário* seja menos em torno da literatura como representação, caso de *Homem lento*, e mais da possibilidade da literatura como debate de ideias.

O *Diário de um ano ruim* exige um leitor tão questionador quanto Anya, com uma postura atenta e interrogativa frente às tensões geradas pela confusão proposital entre a biografia do escritor e a vida da personagem, hibridismo de formas literárias e

mescla entre ficção e não ficção. Mais do que respostas, Coetzee deseja instalar a dúvida e desafiar a todo o momento a ler, reler e pensar sobre o texto e sobre o próprio estatuto da literatura. É um romance? É literatura? Para que esbravejar sobre os males do mundo? Qual o alcance da palavra, quando prevalece um sentido de esgotamento e de idade das trevas?

4.3. Romance como interrogação

A resposta para a última questão parece sugerida no ensaio no qual o Señor C elogia os escritores russos Tolstói e Dostoiévski. Ao discorrer sobre a leitura de *Os irmãos Karamazov*, o velho escritor tenta investigar o motivo por que chorou ao ler passagens do livro. A conclusão dele é: “nada tem a ver com ética nem com política, e tudo a ver com retórica [...] É a voz de Ivã, [...] não a argumentação que me arrebatava” (DR, p. 234).

Não à toa Coetzee cita a voz de Ivã. Ao mencionar esse personagem de Dostoiévski, enfatiza a importância da voz de Anya na estrutura narrativa do romance. A capacidade de argumentação da personagem pode ser fraca, e seu posicionamento, distinto daquele defendido pelo Señor C. No entanto, sua voz possibilita, muitas vezes, o contraponto às ideias fixas do velho escritor, e o romance ganha força na dramatização do embate dos pontos de vista que se chocam e se complementam, formando uma unidade. Nesse sentido, o mestre Tolstói, com sua forma mais monológica, parece ser o padrão de construção de autoridade aspirado por Señor C nas opiniões fortes, permitindo que se arrisque como Pinter a falar publicamente. Mas, com a chegada de Anya, sua autoridade é contestada e desmontada. Sua voz passa a incorporar a voz da secretária, e as opiniões brandas são resultado dessa polifonia. É o

momento em que as lições de Tolstói cedem espaço para as de outro mestre. O dialogismo, uma das marcas de Dostoiévsky, parece ser o princípio que rege a contraposição entre as opiniões fortes e as brandas, bem como os cruzamentos das vozes no esquema das três camadas.

No ensaio “Dostoiévski”, após o elogio à força da retórica do romance *Os irmãos Karamazov*, J. C. ressalta outra característica exemplar dos mestres russos.

E fica-se grato à Rússia também, à Mãe Rússia, por colocar diante de nós com uma certeza tão inquestionável o padrão ao qual todo **romancista sério deve aspirar, mesmo sem a menor chance de chegar lá:** o padrão do mestre Tolstói de um lado e o do mestre Dostoiévski do outro. Com o exemplo deles somos artistas melhores; e com melhores não quero dizer mais hábeis, mas **eticamente melhores**. Eles aniquilam nossas pretensões mais impuras; eles **esclarecem nossa visão**; eles fortalecem nosso braço.

(DR, p. 236, *grifos nossos*)

Nesse último parágrafo do ensaio final, a desconfiança inicial no poder das palavras cede lugar a certa esperança no valor da literatura como intervenção estética e ética. A literatura pode possibilitar que romancistas e leitores tornem-se eticamente melhores. Embora, no mesmo trecho, J. C. afirme o contrário: não há “a menor chance de chegar lá”. O paradoxo se instala e revela mais uma vez a oscilação entre a fé e a descrença na literatura.

Mas, ao término da ficção australiana, o saldo final parece mais positivo em relação aos dois romances anteriores. Coetzee reafirma o lugar da literatura como espaço permanente de interrogação formal e ética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi propor uma leitura da ficção australiana de J. M. Coetzee, composta por *Elizabeth Costello*, *Homem lento* e *Diário de um ano ruim*. Esse período da produção coetzeeana é marcado pelo questionamento programático das possibilidades da ficção no mundo contemporâneo. Nessa fase, o escritor, sempre arredio ao realismo formal e afeito à metaficção, colocou no centro dos romances o próprio processo da criação literária.

Para refletir sobre a ficção, o autor optou por construir um duplo de si, a personagem-escritora Elizabeth Costello, depois atualizada na figura de Señor C. Essa autorrepresentação de Coetzee permitiu ainda interrogar o papel do escritor na sociedade. O recurso não é simples brincadeira para confundir identidades, mas parte fundamental da pesquisa estética e ética sobre os limites da ficção.

No capítulo de abertura da dissertação, mostramos como essa virada autorreflexiva, tanto no sentido de desnaturalizar a própria estrutura do romance, como no de refletir sobre a prática literária dentro do discurso ficcional, está relacionada com a grande projeção de Coetzee na esfera pública e com as repercussões positivas e negativas após a publicação de *Desonra*. A recepção conturbada do livro na África do Sul supostamente levou o autor ao autoexílio na Austrália.

A mudança de país representou uma virada temática na qual a autorreflexão e os vínculos autobiográficos estão mais evidentes. No entanto, antigas obsessões da fase sul-africana ainda estão presentes, como a prática da autoria e a questão da culpa

histórica. A violência do tempo imediato também não desaparece. Ela está lá nos comentários do Señor C sobre o terrorismo, no relato de abuso sexual sofrido por Anya e Costello, na desigualdade de oportunidades para a família croata na Austrália democrática. A representação desses temas poderia ser um estudo interessante, bem como o confronto entre a constituição da Austrália literária e da África do Sul no percurso coetzeeano, mas o caminho escolhido foi outro.

A intenção do primeiro capítulo foi apresentar a inflexão autorreflexiva dentro do projeto estético coetzeeano marcado pela defesa da autonomia literária, a fim de ressaltar que a ficção australiana está distante de ser um mero exercício literário ensimesmado.

Após situar a ficção australiana na trajetória de J. M. Coetzee como ficcionista e de conhecer as linhas de força das vertentes críticas da sua produção, o estudo se dividiu em três capítulos. Cada um deles foi dedicado à leitura de uma das três obras da prosa da virada autorreflexiva, tendo como elo comum a figura do personagem-escritor para os pontos de intersecção.

No segundo capítulo, apresentamos Elizabeth Costello, com o intuito de compreender sua função na estrutura da obra inaugural, discutindo de que modo ela serviu como um dispositivo para Coetzee dramatizar a voz autoral e tensionar o real e o ficcional. Ao empregar essa estratégia, o escritor problematizou o realismo formal, como acompanhamos no estudo das lições de *Elizabeth Costello*, e incorporou o debate de questões ligadas à teoria literária em um romance cujas feições ensaísticas prevalecem na moldura narrativa.

No mesmo capítulo, também identificamos e discutimos as crenças enunciadas pela escritora sobre seus princípios literários, procurando encontrar pistas para as outras leituras dos romances australianos, com enfoque na dramatização do processo criativo.

Antes de entrar na análise propriamente dita de *Homem lento*, no terceiro capítulo, recuperamos dois momentos singulares da obra de Coetzee anteriores à ficção australiana – o romance *Foe* e a narrativa “He and his man”, nos quais a questão da autoria já estava presente. Essa aproximação teve o propósito de traçar paralelos com a constituição da figura de Costello nos dois primeiros romances da virada autorreflexiva.

Na sequência, observamos que, em *Homem lento*, Coetzee retoma os princípios literários expressos por Costello na obra inaugural, mostrando sua escritora-personagem em crise. Ressaltamos como o procedimento de dramatizar o processo criativo permite a Coetzee problematizar a noção de autor, ironizar a figura do herói típico do romance e, principalmente, criticar a validade do romance nos moldes do realismo formal. Além das reflexões teóricas sobre literatura, o que predomina na leitura de *Homem lento* é um sentido de esgotamento da narrativa.

Em *Diário de um ano ruim*, o sentimento de exaustão para o fazer ficcional persiste, como investigamos no quarto capítulo. Não por acaso o conteúdo propriamente romanesco está na margem inferior da página. Como nas outras obras da ficção australiana, a trama é bastante rala. No último livro da virada autorreflexiva, Coetzee escreve a obra mais experimental, assimilando no gênero romance outras formas literárias: o ensaio, o diário e a carta. Analisamos também de que maneira essa mescla de gêneros se organiza em uma estrutura de três camadas com vozes diferentes que se interpenetram, desestabilizando a voz autoral do novo duplo do escritor, J. C.

Ainda identificamos, no último capítulo, os vínculos entre autor empírico e dramatizado, em diálogo com Costello, para compreender a ascensão desse novo escritor-personagem, que intensifica o desejo de Coetzee de esfumçar as fronteiras entre ficção e não ficção, bem como reforça a crítica de transformar o escritor em uma atração no mercado literário. As iniciais do nome e outras referências autobiográficas

fazem parte da estratégia deliberada do autor para confundir o jogo proposto em *Diário de um ano ruim*. Por fim, examinamos como Coetzee se apropria das lições dos mestres russos para construir o dialogismo dessa obra e encerrar sua ficção australiana com um tom esperançoso.

Ao percorrer esse caminho, nota-se como Coetzee procurou refletir criticamente sobre o ofício do escritor e sobre a própria literatura, reiterando sua defesa na autonomia literária, sem perder de vista os “males” do presente. Na busca por uma resposta sobre o lugar da literatura no mundo da virtualidade e da efemeridade, o autor consagrado não hesitou em questionar a forma, os clássicos e as ideias, explorando paradoxos e ironias, para reivindicar o espaço da literatura não como afirmação de crenças fixas, mas de permanente reflexão e de abertura do olhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Bibliografia de J. M. Coetzee

- Em inglês:

“As a woman grows older”. *The New York Review of Books*, New York, 15 jan. 2004. Disponível em: <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2004/jan/15/as-a-woman-grows-older/>>. Acesso em: 4 mar. 2014.

“He and his man”. *Nobel Lecture 2003*. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2003/coetzee-lecture-e.html>. Acesso em: 4 jul. 2014.

Age of Iron. New York: Penguin, 1990.

Boyhood: Scenes from Provincial Life. New York: Penguin, 1995.

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

Disgrace. New York: Penguin, 1996.

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

Dusklands. New York: Penguin, 1996.

Elizabeth Costello: Eight Lessons. New York: Viking, 2003.

Foe. New York: Penguin, 1986.

Giving Offense: Essays on Censorship. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

In the Heart of the Country. New York: Penguin, 1982.

Inner Working: Essays (2000-2005). London: Vintage, 2008.

Life and Time of Michael K. New York: Penguin, 1985.

Slow Man. New York: Penguin, 2005.

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

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

The Childhood of Jesus. New York: Vintage, 2013.

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

The Master of Petersburg. London: Vintage, 1999.

Waiting for the Barbarians. New York: Penguin, 1982.

White Writing: On the Culture of Letters in South Africa. London: Yale University Press, 1988.

Youth: Scenes from Provincial Life [II]. New York: Penguin, 2003.

- Em português:

“Ele e seu homem”. *Le monde diplomatique Brasil*. Disponível em: <http://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=1088>>. Acesso em: 5 jul. 2014.

“Uma mulher envelhece”. Trad. Samuel Titan Jr. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 out. 2004. Mais! Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2410200409.htm> >. Acesso em: 4 mar. 2014.

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

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

A infância de Jesus. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

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

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

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

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

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

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

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

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

No coração do país. Trad. Luiz Araujo. São Paulo: Best-Seller, 1997.

Terras das sombras. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves e Thais Costa. São Paulo: Best-Seller, 1997.

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

b) Bibliografia geral

- ADORNO, T. H. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ALTER, R. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- ATTRIDGE, D. J. M. *Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004a.
- _____. *The Singularity of Literature*. London: Routledge, 2004b.
- ATTWELL, D. “The problem of history in the fiction of J. M. Coetzee”. *Rendering Things Visible: Essays on South African Literary Culture*. Edited by Martin Trump. Athens: Ohio University Press, 1990.
- _____. *J. M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*. Los Angeles: University of California Press, 1993.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. Trad. Georg Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- AUSTER, P.; COETZEE, J. M. *Here and Now* (2008-2011). New York: Viking, 2013.
- BANDEIRA, M. F. *Representações da violência em Disgrace e Waiting for the Barbarians de J. M. Coetzee*. 2008. f.155. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários em Inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.
- BARNARD, R. *Apartheid and Beyond: South African Writers and the Politics of Place*. New York: Oxford University Press, 2007.
- BARTHES, R. “A morte do autor”. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. “Escritores e escreventes”. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. pp. 31- 39.
- BECKETT, S. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. London: Grove Press, 2009.
- BENJAMIN, W. “O narrador”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).
- BOEHMER, E.; IDDIOLS, K.; EAGLESTONE, R. (ed.). *J. M. Coetzee in Context and Theory*. London: Continuum, 2009.
- BOXALL, P. *Since Beckett: Contemporary Writing in the Wake of Modernism*. London: Continuum, 2009.
- BRADSHAW, G.; NEILL, M. (org.). *J. M. Coetzee's Austerities*. Surrey: Ashgate, 2010.

CARONE, M.. O realismo de Franz Kafka. *Novos estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 80, mar. 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002008000100013>>. Acesso em 22 nov. 2014.

CERVANTES, M. *Dom Quixote*. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

COHN, D. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

COLOMBO, S. Palavras Contadas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 abr. 2004. Entrevista. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2104200406.htm>>. Acesso em: 2 nov. 2014.

DANTA, C.; KOSSEW, S.; MURPHET, J. (ed.) *Strong Opinions: J. M. Coetzee and the Authority of Contemporary Fiction*. New York: Continnum, 2011.

DEFOE, D. *Robinson Crusoe*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

DONADIO, R. Out of South Africa. *The New York Times*, 16 dec. 2007. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2007/12/16/books/review/Donadio-t.html?pagewanted=all&_r=0>. Acesso em: 1 maio 2014.

DOVEY, T. *The Novels of J. M. Coetzee: Lacanian Allegories*. Joanesburgo: Ad. Donker, 1988.

FEHÉR, F. *O romance está morrendo?* Trad. Eduardo Lima. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, USP, mar./maio 2002.

GORDIMER, N. The Idea of Gardening. *The New York Review of Books*, New York, 2 fev. 1984. Disponível em: <<http://www.nybooks.com/articles/archives/1984/feb/02/the-idea-of-gardening/>>. Acesso em: 8 dez. 2014.

HAYES, P. J. *M. Coetzee and the Novel: Writing and Politics after Beckett*. New York: Oxford University Press, 2010.

HEAD, D. *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HUGGAN, G.; WATSON, S. (ed.). *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*. London: Macmillan Press, 1996.

KAFKA, F. “Diante da lei”. *Franz Kafka essencial*. Seleção, tradução e introdução: Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2011a.

_____. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011b.

_____. “Um relatório para uma academia”. *Um médico rural*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

KANNEMEYER, J. C. An Intimate Matter for J. M. Coetzee. *The Australian*, 17 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.theaustralian.com.au/arts/review/an-intimate-matter-for-jm-coetzee/story-fn9n8gph-1226517356233>>. Acesso em: 30 dez. 2014.

LIESL. David Attwell. Manuscripts Indicate J. M. Coetzee is Not Who We Thought He Was. *Books Live*. 30 July 2014. Disponível em: <<http://bookslive.co.za/blog/2014/07/30/david-attwell-manuscripts-indicate-jm-coetzee-is-not-who-we-thought-he-was/>>. Acesso em: 2 nov. 2014.

LUKÁCS, G. *Realismo crítico hoje*. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.

_____. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2000.

MEDIN, D. L. *Three Sons: Franz Kafka and Fiction of J. M. Coetzee, Philip Roth, and W. G. Sebald*. Illinois: Northwestern University Press, 2010.

MORETTI, F (org.). *A cultura do romance*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

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

PINHEIRO, T. G. *A literatura sob rasura: autonomia, neutralização e democracia em J. M. Coetzee e Roberto Bolaño*. 2014. 450f. Tese. (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

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

ROSENFELD, A. “Reflexões sobre o romance moderno”. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SCHWARTZ, A. “A tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia”. *Novos Estudos CEBRAP, São Paulo*, v. 95. mar. 2013. pp. 83-97.

SIMOENS DA SILVA, M. T. Nação Arco-Íris: África do sul desracializada?. In: *Encontro Anual aa Anpocs*, 28., 2004, Caxambu. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4071&Itemid=319>/. Acesso em: 5 maio 2014.

SMITH, F. N. *Beckett's Eighteenth Century*. London: Palgrave, 2002.

WATT, I. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

WAUGH, P. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London; New York: Routledge, 1985.

WOOD, J. A Frog's Life. *London Review of Books* 25, n. 20, 23 Oct. 2003, pp. 15-16. Disponível em: <<http://www.lrb.co.uk/v25/n20/james-wood/a-frogs-life>>. Acesso em: 3 mar. 2014.