

O espectro de Dostoiévski

Eneida Maria de Souza

RESUMO: O romance *O mestre de Petersburgo*, de J. M. Coetzee, dialoga com o escritor russo Dostoiévski, ressaltando os temas do estrangeiro e do duplo como construção narrativa. Desenvolve uma das propostas literárias contemporâneas relativas à reflexão sobre posições nacionalistas frente aos desafios globalizantes. O deslocamento literal e metafórico dos parâmetros locais além dos territórios de origem marca o encontro com o outro como forma de dessubjetivação autoral.

Palavras-chave: Coetzee; Dostoiévski; duplo.

David Attwell, no livro *J.M. Coetzee and the life of writing* (ATTWELL, 2015), considera a obra do escritor sul-africano dotado de forte tendência autobiográfica, pela relação indireta entre fato e ficção. A maioria de sua obra não só contempla acontecimentos relativos à vida política e social de seu país natal como traduz inquietações e experiências vividas por personagens as quais se aproximam do perfil do escritor. No entanto, nota-se estar Coetzee presente e ausente de sua obra, por um processo de mascaramento e distanciamento artístico. Segundo Attwell, a preferência do autor pela impessoalidade no gesto criativo não consiste no repúdio do sujeito a favor da arte, mas na relação paradoxal e na rasura dos dois polos conflitantes, quais sejam, a ficção e a vida. Ao investir na leitura biográfica, o crítico acentua a impossibilidade de limitar a verdade da obra às fontes biográficas, mas de entender como o eu está irremediavelmente escrito na ficção, por imprimir sua presença opaca. (ATTWELL, 2015, p. 27).

Curiosamente, aponta Roland Barthes e T.S. Eliot como dois autores responsáveis pela atitude impessoal do escritor, por serem representantes de uma posição bastante avessa ao biografismo crítico, à medida que entendem ser a escrita o que mais significa em termos de abordagem analítica. Embora o texto de Barthes “A morte do autor” tenha sido revisto posteriormente, ao ser introduzida a figura autoral como peça chave da interpretação literária, o sujeito que retorna investe-se ainda de mascaramento e ficcionalidade. Em Barthes percebe-se ainda a herança de Eliot como traço fundante de sua recusa ao culto da personalidade como traço constitutivo da crítica positivista e humanitária. O discurso literário de Coetzee, ao realizar o amálgama entre autobiografia e ficção acrescenta às teorias de Eliot um ponto a mais, ao se inserir entre duas instâncias, antes ligadas pelo biografismo e agora reunidas pela oblíqua relação entre elas. Nesse sentido, recupera a lição de Barthes, criador de biografemas e exemplo mais do que eloquente do deslize paradoxal entre obra e vida.

A atitude cerebral de Coetzee nos seus escritos se delineia igualmente pela exploração da metaficção como reflexão da literatura e de seus artifícios, pela recriação de situações literárias conhecidas, de recriações de perfis de escritores, o que o transforma em leitor próximo e afastado de sua experiência e do outro. O próprio nome artístico, inscrito pelas iniciais J. M. de forma despersonalizada, ressurgiu em fragmentos nos demais textos, como “JC” e “Senhor C” em *Diário de um ano ruim* ou “John” em *Elizabeth Costello*. São essas personagens imagens/máscaras do escritor J.M. Coetzee, as quais se destituem das marcas puras de identidade quando se inserem em obras ficcionais ou parcialmente ficcionais.

Um dos mais significativos exemplos do comportamento esquivo de Coetzee diante do ímpeto autobiográfico reside na comparação entre a deformação das árvores inclinadas pelo vento no golfo de Simonstown, na Cidade do Cabo. Assumindo formas

contorcidas, os pinheiros são para o escritor um emblema tanto para situar os efeitos relacionados ao lugar e à história das personagens, quanto para elaborar a escrita de suas memórias. Nas anotações feitas na preparação do texto autobiográfico *Infância* (COETZEE, 2010) escreve sobre os anos passados na sua Worcester rural, enfatizando a contribuição do lugar, a África do Sul, para a formação de sua distanciada e deformada experiência nos planos vital e ficcional. David Attwell assim se expressa:

Looking back the years of his childhood spent in rural Worcester that he is about to describe, he wrote in his notebook: “Deformation. My life is deformed year after year, by South Africa. Emblem: the deforming trees on the golf links in Simonstown.” He was referring to the pines on the Simonstown golf course in Cape Town. These are alien trees that have been exposed to the south-easterly wind blowing perpetually from the southern Atlantic Ocean. Planted to mark the fairways and give shade, they have assumed contorted shapes, as if in mockery of the club’s wistful founders. Simonstown’s pines are certainly gloomy emblems to chose for the effects of place and history in one’s character, but in the writing of his memoirs Coetzee would find affirmation, too, in being a child of South America. (ATTWELL, 2015, p. 28)

A discussão em torno da ficção autobiográfica de escritor deverá ser acompanhada de seu duplo, ou seja, da autobiografia ficcional, por revelar, em ambas as propostas narrativas, o traço biográfico de forma impessoal e transfigurado pela arte. Não é gratuita a posição do autor, já consagrado e ciente de sua verdade poética, afirmar numa de suas entrevistas que “toda escrita é autobiográfica” e “toda autobiografia é arte de contar histórias.” (ATTWELL, 2015, p. 31). Desaparecendo e se escondendo graças ao processo lúdico das máscaras identitárias, Coetzee produz com astúcia o jogo ficcional, que nada mais é do que se reduplicar no outro para melhor se conhecer.

A literatura explora o tema do duplo como metáfora da dessubjetivação autoral e do conflito entre personagens, com vistas a ampliar o espaço ficcional e a criar o diálogo entre obra e vida. Escritores contemporâneos elegem figuras canônicas como inspiração para a criação artística, revisitam obra, inventam vidas conforme o interesse e a liberdade narrativa. O deslocamento da voz autoral e a construção de personagens-escritores motivam a presença da imagem do duplo como procedimento que implica a formação de uma metanarrativa capaz de espelhar, ao avesso, poéticas literárias. Na elaboração oblíqua dessa proposta, a mediação atua como instrumento eficaz para se obter o distanciamento da escrita pelo autor, uma vez que o domínio da enunciação se perde e a terceira pessoa se insere de modo flutuante e ambíguo. A aproximação do sujeito/narrador frente ao seu duplo não se realiza diretamente, mas se vale do jogo espectral e paradoxal entre o modelo e sua apropriação. A ficção que se nutre de outras, a literatura como geradora de literaturas, escritores cuja obra/vida converte-se em tema literário constituem um dos artifícios de escrita mais atuais e um dos mais antigos.

A noção heterogênea de duplo não se restringe à ideia de conciliação ou de semelhança, reveste-se de aspecto múltiplo e se afasta de qualquer intenção identitária. Entre a sensação de amor e ódio, de homenagem e traição, o diálogo produzido pelo escritor J.M. Coetzee e Dostoiévski, em *O mestre de Petersburgo*, responde pela escolha da voz do outro que fala em seu lugar. Delegar ao outro esse lugar o transforma em personagem e reitera a função do narra também como escritor/personagem, escrevendo sobre a página do já escrito. A possessão da escrita alheia significa tanto o encontro do sujeito consigo próprio quanto o desencontro, pelo desejo de incorporação como forma de sobrevivência.

O enredo do romance constrói-se a partir do drama de Dostoiévski, personagem de Coetzee, que após a morte de seu enteado, Pável, decide voltar a Petersburgo para desvendar o destino trágico do jovem, que teria supostamente cometido suicídio. Aloja-se na mesma casa e no mesmo quarto antes habitado pelo enteado, espaço ainda marcado pela sua presença, pelo resquício de vida impregnado nos objetos, como o odor das roupas guardadas na mala, revelando a ilusão de estar imaginariamente em contato com o filho. A senhoria, a filha e o escritor passam a conviver de modo turbulento, unidos pela lembrança do enteado e pelo laço afetivo antes existente entre eles. Relacionar-se mais intimamente com as mulheres representaria o esforço de viver a experiência perdida com Pável. Nietcháiev, personagem de *Os demônios*, revolucionário e suposto assassino do enteado, é incorporado ao enredo com perfil semelhante ao modelo dostoiévskiano. Os problemas políticos existentes na Rússia no final do século 19 e na cidade de São Petersburgo guardam semelhanças com o ambiente sul-africano que pôs fim ao regime do *apartheid*. Ao lado desta contestação, ressalte-se a construção de uma personagem angustiada e sofredora, atormentada pelo sentimento de desencontro de quem perdeu o filho no meio do ambiente hostil e violento.

Coetzee, deslocando o texto para outro país e outro século, realiza trabalho intertextual, misturando traços biográficos de Dostoiévski com os autobiográficos, embora se verifique a distorção e a invenção dos mesmos pelo narrador. A morte do filho de Coetzee, em circunstâncias ambíguas, reduplica-se em Pável, nome do filho de Dostoiévski, embora na vida real este tenha sobrevivido ao escritor. A multiplicidade existente na realidade impede que o livro seja analisado como cópia fiel, por se configurar na sua dimensão ficcional. No entanto, o procedimento autoficcional do romance não elimina o recurso à mediação assumida pelo narrador, ao escolher falar de si por meio de outrem, delegando ao escritor russo o protagonismo da história. Os polos da vida e da arte convivem de modo paradoxal, sem que haja a predominância de um sobre outro.

A função exercida pela escrita literária tem papel importante no livro, pela reflexão sobre o lugar do escritor e do intelectual em luta contra dois desafios: as desavenças pessoais e políticas entre pai e filho e a descrença no caráter utópico da revolução social. No primeiro caso, a narrativa se alimenta de inúmeros processos ficcionais para promover o encontro virtual entre pai/filho, como o sonho, o delírio, a relação com a mulher e a filha, como a personagem Nietcháiev, recriado na condição de duplo de Pável. A incorporação física pretendida realiza-se pelo contato sexual com a pessoa que abrigou o filho, assim como o gesto simbólico de vestir seu terno branco, transfigurando-se em sua pele. Esses rituais alucinatórios causados pelo sonho e o delírio, são ainda efeito dos acessos epiléticos do escritor, uma das muitas razões de se entender as idas e vindas do texto, as ausências e fragilidades demonstradas no ato escritural. A possessão inconsciente pelo outro, as visões do filho/criança em dificuldade, tentando escapar do naufrágio, são momentos determinantes para a expressão da ausência como empecilho da união entre eles. A relação ambivalente que se instala denota a angústia pela perda e o embaraço causado pela evocação perversa, motivada pela presença da água: o aspecto líquido do sonho e a precariedade da vida. O afogamento do filho em sonho metaforiza a morte, à medida que o menino clama por ajuda enquanto o pai não consegue salvá-lo. A atmosfera líquida do sonho reforça a impossibilidade de reter uma imagem, o deslizar aflito do desencontro:

Enquanto nada, às vezes abre a boca e solta o que pensa ser um grito ou um chamado. A cada grito ou chamado a água invade sua boca: cada sílaba é substituída por uma sílaba de água. Ele se sente cada vez mais pesado, até que o osso do seu peito raspa o leito do rio.” (COETZEE, 2003, p. 22)

Em sintonia com o espectro do filho, a escrita passa a ser igualmente espectral, por manter a tensão entre morte e vida, no desejo de fazer renascer o texto de Pável. O narrador, por seu lado, ao condensar na figura da personagem o encontro virtual com o filho morto, reescreve o texto de Dostoiévski, presente no enredo de *Os demônios*, inventa uma biografia e inscreve sobre o diário de Pável a história do romance. Na forma de um palimpsesto, a escrita de segunda mão espelha a imagem dos modelos, reagindo ao fantasma da semelhança e almejando a sobrevivência dos mesmos como saída para a atualização da autobiografia ficcional.

O espectro, na acepção de Jacques Derrida – via Hamlet, de Shakespeare – desfaz a dicotomia entre vida/morte, por considerar a morte mola propulsora da própria vida e vive-versa. Não há, portanto, razão para celebrar o fim das coisas e do tempo, uma vez que a escrita já anuncia a ausência como forma de sobrevivência e não de desaparecimento total. Como a escrita, tem-se a ideia da meia-presença, comparável ao espectro, à lembrança, ao texto alheio. Nas palavras de Charles Ramond, no artigo em homenagem a Derrida, todo texto escrito tem valor testamentário, o que redimensiona a morte para além de sua natureza puramente factual. Na interpretação filosófica, conviver com a morte seria relegá-la ao seu lugar de espectro e não de finitude: “Neste sentido, todo escrito, como diz Derrida, em *La voix et le phénomène*, tem um valor testamentário. Toda cultura é como um imenso testamento, todo leitor está na posição de herdeiro, e todo autor no lugar de um morto. (RAMOND, 2007, p. 88, tradução da autora)

O escritor/personagem assume a morte como artifício capaz de restituir a imagem do filho, projetando-se nele e confundindo-se com seu espectro. A troca simbólica revitaliza o processo de reescrita, cujo enredo é resultado da repetição e da encarnação do diário inacabado de Pável. Reescrever esse diário significa encontrar-se, pela ficção, com seu primeiro autor, dando continuidade à morte/vida do outro. O romance termina com o texto duplicado, iniciando-se a escrita de *Os demônios* e se integrando à força da literatura, por exercer função libertadora e eficaz diante da perda:

Em seu texto, está no mesmo quarto, sentado à mesa do mesmo modo como está agora. Mas o quarto é de Pável, e somente dele. E ele não é mais ele mesmo, nem um homem no quadragésimo nono ano de sua vida. Pelo contrário, é novamente jovem, tem toda a força arrogante da juventude. Veste um terno branco perfeitamente cortado. De certa forma, também é Pável Isaev, embora Pável Isaev não seja o nome que dará a si mesmo. (COETZEE, 1993, p. 234)

O segundo desafio, a descrença no valor utópico da revolução social, reúne as imagens de pais e filhos, sejam as de Dostoiévski e Coetzee, sejam as de Pável e de Nietcháiev. Na função de duplos, defendem posições antagônicas, à medida que a paternidade é confrontada pela rebeldia e os desejos libertários dos filhos. A situação política aproxima a Rússia pré-revolucionária da África do Sul, da mesma forma que tende a colocar em xeque a posição intelectual dos dois escritores. Não resta dúvida de que Coetzee sempre foi um crítico das radicalidades cometidas pelo governo sul-africano, o que é demonstrado em toda sua obra. Em *O mestre de Petersburgo*, vale-se da figura de um autor canônico para expor sua conduta reacionária, nitidamente manifestada em *Os demônios*.

No entanto, torna-se problemática a associação direta entre eles, a ponto de afirmar ter sido Coetzee defensor de posição política conservadora. A estratégia narrativa em recriar a imagem de Dostoiévski como personagem consiste no gesto

profanatório de Coetzee, o que impede considerar a ficção como prova de verdade e expressão fidedigna do autor. O empenho em retratar ficcionalmente o escritor russo, permite a fabricação de uma série de distorções e traições ao modelo utilizado. Descarta-se a transposição literal das ideias envolvendo questões políticas em função de ser o romance pautado pela ambivalência e a ironia. A ação desconstrutora da apropriação literária impede que atributos próprios às personagens sejam convertidos em desejos explícitos do autor.

É possível encontrar no ato de enunciação da narrativa em terceira pessoa a crítica ao poder paterno pelos filhos, à utopia revolucionária como resposta negativa ao regime político estabelecido. Sem a intenção de culpabilizar um dos polos familiares, registram-se tanto a inércia paterna quanto a vitalidade filial, a fim de apontar o conflito entre gerações e o trágico desencontro entre elas. O abandono dos filhos reside no drama que se impõe em termos familiares e políticos, ao sinalizar a impotência do Estado em resolver os problemas de corrupção e terrorismo. O niilismo substitui a utopia e os valores são colocados em xeque.

Nietcháiev transforma-se no duplo de Pável, assume sua voz, dirigindo-se, politicamente, contra o pai e assumindo o perfil do jovem revolucionário, destruidor dos laços familiares e defensor das atividades anarquistas. Combate de forma cruel o escritor, na sua posição reacionária e aristocrata, assim como na imagem fracassada de pai, incapaz de se impor na sua função. O transtorno familiar alegoriza a situação turbulenta da política russa e da sul-africana. O repúdio à figura paterna possibilita a criação de falsos genitores e de filhos perversos. Nas palavras de Nietcháiev,

“Pável Isaev foi nosso camarada. Nós fomos sua família quando ele não tinha família. O senhor viajou para o exterior e o abandonou. Perdeu o contato com ele, tornou-se um estranho. Agora surge do nada e faz acusações loucas contra os verdadeiros parentes que ele teve no mundo.” “Sabe quem o senhor me lembra? Um parente distante que aparece à beira do túmulo com sua mala, surge do nada para reclamar a herança de alguém que nunca viu. O senhor é primo em quarto grau, quinto grau de Pável Alexandrovitch, e não pai, nem sequer padrasto”. (COETZEE, 2003, p. 119).

Constata-se que em *O mestre de Petersburgo* o diálogo entre história e ficção não se limita ao procedimento especular e às equivalências, mas suplanta a dicotomia e abole a conjunção de ambas. A violência da história transforma-se em poder da escrita capaz de abrir caminhos e alertar sobre os equívocos interpretativos. Nas palavras de Raphaëlle Guidée, no artigo “À espera dos fantasmas: *Foe* e *O mestre de Petersburgo*”, Coetzee se filia aos escritores que defendem a ficção na sua natureza reflexiva e histórica:

Ao encontro de uma ética do testemunho que recorre à ficção na escrita da violência histórica, Coetzee propõe, como em contextos diferentes Imre Kertész ou W. Sebald, ficções que são às vezes reflexivas e históricas, e que propõem também, através de espelhos da própria ficção, uma espécie possível de ficção. Espécie original, diga-se, que passa pela exibição de um material substancial a partir do qual a obra de ficção se constitui (material literário e real): a obra contém sua própria fabricação, seu próprio arquivo. Solução aprovada, numa verdade possível da ficção, num retorno da referência que apreende a espiral ficcional, e na afirmação de uma ética que considera a dúvida ontológica da ficção. (GUIDÉE, 2007, p. 134)

Coetzee, escritor responsável por uma escrita nômade, convive de forma conflitiva com as diferenças históricas, escreve a partir de histórias próprias e alheias,

assim como despreza a concepção estreita e nacionalista de pátria, entendida como verdade absoluta. Apega-se à razão literária como pátria e prática moventes, confundindo-se com a voz alheia e dela se afastando, na esperança de se expressar de modo marginal e se inserir como um dos grandes expoentes da literatura globalizada.

Um escritor brasileiro em São Petersburgo

O escritor brasileiro Bernardo Carvalho publicou, em 2009, *O filho da mãe*, como parte do projeto intitulado “Amores Expressos”. O livro se passa na cidade de São Petersburgo, com rápidas cenas em Moscou, no mar do Japão, no Oiapoque, e em outros lugares da Rússia. O tema da maternidade articula-se com o da guerra, do amor e da morte, sentimentos contraditórios responsáveis por momentos de rara beleza na narrativa. O estranhamento, que à primeira vista o texto provoca no leitor, deve-se à sua produção gráfica e ao sentido do título, sugerindo ambos uma publicação nos moldes de *pulp fiction*, ficção que explora temas menos nobres, de natureza popular e de massa. A capa do livro lembra a de um exemplar velho e usado, em diálogo com a acepção residual do título, xingamento que remete à bastardia, traço irônico atuante nos dramas centrais do romance.

Quem imagina São Petersburgo como a cidade literária por excelência, povoada de personagens que transitam nas ruas, como os funcionários de Gogol ou o próprio escritor Dostoiévski, se depara com os fantasmas que essa mesma literatura consagrou, graças ao clima sombrio e misterioso aí recriado por Carvalho. O cenário em construção das ruínas da cidade – em 2003, às vésperas da comemoração de seus trezentos anos – constitui a alegoria deste romance: os resíduos do passado político e cultural do país presentificam-se no descompasso entre a liberdade revolucionária e a máquina ditatorial e corrupta do Estado. Envolvidos nesse clima sufocante, dois jovens “estrangeiros” encontram o amor e a morte como único recurso para ultrapassar as trezentas pontes de São Petersburgo.

Os protagonistas – Ruslan, nascido na Chechênia e Andrei, fruto da união de um exilado político brasileiro e uma russa, natural de uma cidade fronteiriça com a China – estão em constante conflito com o tecido urbano, dotado de visibilidade e controle. Fogem, escondem-se e unem-se perigosamente nos prédios abandonados: “De alguma forma, Ruslan passou a associar o amor ao risco e à guerra, porque não conhecia outra coisa. Associou o sexo à trégua (o desejo deixava a realidade em suspenso) e o amor à iminência da perda. E daí em diante só conseguia amar entre ruínas.” (CARVALHO, 2009, p. 38).

O enredo de *O filho da mãe* obedece aos malabarismos próprios da técnica parapolicial, pela inversão da ordem narrativa e a produção de suspense, um convite ao diálogo ficcional. Esse pacto entre escritor e leitor é uma das razões do sucesso editorial de Bernardo Carvalho, por ser a trama policialesca e investigativa uma das mais atraentes modalidades da literatura de nossos dias. Mas além da construção engenhosa do enredo, o livro denuncia as ruínas do ambiente artístico, literário e político da cidade de São Petersburgo para encenar as contradições e os problemas existenciais causados pelos problemas multiculturais. A ausência de sentimento patriótico entre os jovens permite considerar os dramas sob os âmbitos local e global, entendendo-se essa articulação como justificativa para o abandono da postura nacionalista em literatura ou em outra manifestação artística. Os amores expressos exibidos em *O filho da mãe* alternam-se entre o sentimento materno e o desamparo dos filhos em meio às crueldades da guerra e à relação amorosa entre os dois rapazes.

Muitas semelhanças se encontram visíveis entre os dois romances, datados respectivamente de 1994 (*O mestre de Petersburgo*) e 2009 (*O filho da mãe*). A cidade

está contaminada de violência e tramas policiais, de traições e anarquismos, pela desmitificação de uma possível visão artística, literária e ingênua de São Petersburgo. Palco de amores e enigmas políticos, marcados pela extrema insegurança e na bastardia, os dois romances revelam o mesmo deslocamento das personagens diante da paternidade e da filiação. O envolvimento e reflexão em torno do presente, tanto brasileiro quanto sul-africano, permitem considerar tais ficções inteiramente integradas à ideia de deslocamento como modo eficaz de compreensão de realidades também locais. Ao optarem pela motivação literária que se desenrola em espaços distintos aos nacionais, os autores estariam cada vez mais se aproximando de uma visão global de literatura e política, pela leitura e inserção de valores locais.

A escrita autobiográfica, comparada ao “espelho de tinta” por Michel Beaujour, encontra ressonâncias na ficção de Bernardo Carvalho, assim como no livro *O mestre de Petersburgo*, por manter o movimento paradoxal de proximidade e distanciamento entre literatura e vida, ficção e documento. A literatura passa a ser entendida como tradução em preto e branco dos avessos da vida, do destino literário anunciado no instigante conto de Borges, “Espelho de tinta”, presente em *História universal da infâmia*. (BORGES, 1999). Em outra ocasião, utilizo essa imagem com vistas a explicar o conceito de destino em Borges, pautado pela dedicação à literatura como forma de vida:

“Espelho de tinta,” provável apropriação de uma narrativa árabe, recolhida por R.F. Burton, relata o destino da personagem estampado no círculo de tinta colocado pelo feiticeiro, na palma de sua mão. O círculo de tinta se espalha na mão, no papel-espelho, artifício capaz de prefigurar a sina trágica da personagem, sua própria morte. (SOUZA, 2011, p. 14).

REFERÊNCIAS

ATTWELL, David. *J.M. Coetzee and the life of writing*. Southern Africa : Jacana Media, 2015.

CARVALHO, Bernardo. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COETZEE, J.M. *O mestre de Petersburgo*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GUIDÉE, Raphaëlle. En attendant les fantômes: *Foe et Maître de Pétersburg*. In: ENGÉLIBERT, Jean Pn aul (Org). *J. M. Coetzee et la littérature européenne : écrire contre la barbarie*. Rennes: Presses Universitaires, 2007. Tradução de Vera Maquêa. www.unemat.br/literaturamt/revista-ale/docs/terceiro/ Á espera dos fantasmas. pdf. Acesso dia 22/02/17

RAMON, Charles. Hommage à J. D. - ce qui nous revient. *Cités*, 30, PUF, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas*. Ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Enviado em 11/08/2018