

## Memórias do subdesenvolvimento (sobre *Desonra*, de J. M. Coetzee)

Emílio Maciel\*

### RESUMO:

Leitura de *Desonra*, de J. M. Coetzee, este ensaio expõe e analisa as estratégias deceptivas do romance, tomando como ponto de partida o jogo entre os incidentes patéticos articulados pela trama e os padrões de tropos e imagens que ativam e implodem a promessa de uma clausura final.

**Palavras-chave:** Retórica. Narrativa. Temporalidade. J. M. Coetzee.

Há um solene torpor no tempo morto,  
e, para além do pecado,  
uma zona em que o ato é duramente ato  
Carlos Drummond de Andrade

Sem ser uma das passagens mais marcantes de *Desonra*, de J. M. Coetzee, o capítulo consagrado à festa de Petrus, empregado que prestava pequenos serviços à filha do protagonista do romance, é sem dúvida um dos trechos mais perturbadores da trama do livro, ao marcar o reencontro de ex-professor de literatura David Lurie com um dos jovens que estuprara sua filha Lucy poucas páginas antes. Iniciado logo depois que Lurie é demitido de seu cargo, sob acusação de assédio sexual a uma aluna da Universidade Técnica do Cabo, o segmento em questão tem como cenário a pequena fazenda em que Lucy vive numa região afastada da África do Sul, e encontra seu ponto de virada no trecho consagrado à narrativa do ataque, evento que selará depois a cisão entre pai e filha. No momento em que os dois chegam à festa, no entanto – que, após o leve desafio induzido pelas notações pitorescas, conhecerá novo pico de tensão no instante em que Lucy diz ao pai que acabara de reconhecer um de seus estupradores –, a aparente surpresa da descoberta se vê de certa forma antecipada e amortecida pela imagem dos dois carneiros brancos abrindo o capítulo, que, à luz da suspeita de complô que a revelação provoca, gera de imediato uma conexão irresistível com a figura dos dois únicos não-negros presentes. Exposta pela voz desprovida de ênfase que nos relata a história – e que, nas horas em que dá realce a detalhes como esses, lembra o estilo de uma câmera se detendo num *close* insistente sobre o que pode muito bem ser apenas um recorte arbitrário –, é preciso convir, porém, que, por mais sinistros que nos pareçam esses dois carneiros, a obviedade ao mesmo tempo cristalina e excessiva desse nexos corre o risco de ser rapidamente descartada como mera ressonância incômoda, não obstante toda a carga macabra de que venha a depois se revestir, quando se torna a cifra perfeita da ruína de Lucy e David. Num livro que lembra em não poucos momentos uma variante laica e amesquinhada da história de Jó – tendo como centro um homem que, não bastasse ter sido caluniado e demitido de seu emprego, irá depois se haver com a recusa da filha em denunciar o estupro de que foi alvo, e acabará no desfecho se referindo a si mesmo como um “velho condenado cumprindo sua pena” –, a coesão que aos poucos adquire correspondências desse tipo opera no livro como necessário contra-peso à sensação de entropia e desgaste que a intriga produz, quando simplesmente passa a alongar-se sem rumo certo após a segunda catástrofe.

Sendo precedida poucas páginas antes por uma pequena vertigem referencial – a ter lugar quando Lucy dá de ombros ao pai na hora em que este lhe fala da necessidade de encontrar e prender seus agressores, é curioso perceber como, em retrospecto, o momento em que ela pede a David para ir embora da festa tende a soar até reconfortante para quem já tomava a loucura da moça como fato consumado, sensação reforçada pela inexplicável desaparecimento do evento tenebroso na sua própria fala. Apagamento que sintetiza em si próprio uma pequena alegoria da trama – que pode ser lida como uma investigação dos nexos entre os fatos e os tropos que sabotam e/ou inviabilizam seus enquadramentos, o que surge nesse diálogo do pai como um desvio talvez absurdo demais para ser levado a sério culminará depois na passagem especialmente hedionda em que, após descobrir-se grávida de um de seus estupradores, Lucy decide não apenas levar a termo a gravidez como aceitar a proteção oferecida pelo mesmo Petrus de quem temos fortes indícios para supor ser ele cúmplice do crime. Escolha que torna portanto praticamente inevitável o uso das aspas sobre termos como “dote” e “jogo limpo” – empregados com pasmosa tranquilidade por Lucy quando tenta justificar ao pai sua decisão insana; um aspecto particularmente inassimilável nessa reviravolta passa sem dúvida pela forma como, gerando outro desagradável ricochete sobre o passado, o estupro acaba por se revelar como apenas o primeiro passo que sela a entrada de Lucy na família de Petrus, convertido assim no duplo em miniatura de um Estado vendendo proteção. Em mais de um sentido, é um trajeto legível quase como a inversão em marcha acelerada do percurso realizado na primeira parte do livro, quando, em que pese a inegável assimetria entre as partes envolvidas, assiste-se ao relato de alguns episódios de sexo consensual entre dois adultos ser convertido em ato criminoso pela filtragem da comissão de inquérito. Avançando como uma rede de ecos ligando coisas dificilmente articuláveis em termos de umnexo causal – não obstante terem sempre por alvo direto ou indireto um único nome próprio, é quase como se, uma vez explicitada a conexão, mesmo as falas e gestos mais ordinários se vissem forçados a uma queda de braço com a intimação totalizadora latente naquilo que parece ser até segunda ordem uma reiteração aleatória – e que, no entanto, depois de convertida em padrão identificável via imersão analítica, passa a operar como uma escada ligando a massa de fatos a uma ideia geral capaz de indexá-los. Ao longo da narrativa como um todo, é um revés que corre de par também ao destaque que esta prosa confere ao que outros talvez descartassem como dado menor – como é bem o caso do trecho onde, depois que pai e filha parecem definitivamente entronizados na festa de Petrus, a voz se refere a Lucy “dançando sozinha à maneira solipsista que hoje parece moda”; gesto que, mesmo sem ter um impacto imediato da imagem dos carneiros, dá uma boa pista da obliquidade e abrangência do jogo de envios em ação na cena dos carneiros. Funcionando simultaneamente como detalhe prosaico e ameaça de usurpação sinedóquica, é um jogo capaz de fazer – quando menos se espera – com que fique cada vez mais difícil encontrar uma imagem inocente no livro de Coetzee. Ou isso, pelo menos, é o que parece se dar quando, no movimento do corpo de Lucy enquanto dança, começa-se a ler o eventual equivalente sensível do exasperante diálogo de surdos encenado em cada conversa do livro; vínculo que se pode parecer de novo excessivo ou arbitrário no primeiro instante, nada mais faz na verdade que desdobrar um apelo implícito na cerrada teia de imagens que sobrevoam a trama, convertidas nesse entremeio numa espécie de bomba de sucção semântica para os detalhes do entorno.

No caso específico do protagonista Lurie – que, a julgar pelo laconismo que pauta quase todas as suas conversas, não parece lá muito interessado em se fazer entender por quem quer que seja, a sua introversão toma uma forma certamente bem mais agressiva do que a da dança de Lucy, lembrando um pouco a atitude de alguém que voltasse sistematicamente as costas à sua plateia enquanto vai falando. Postura que receberá depois a punição digna de uma *hybris* descomunal, é um

viés espelhado ainda na contínua referência cruzada em que seus monólogos internos se convertem, num espectro que cobre desde as citações clássicas escandindo a atração pela aluna – ao referir-se a si próprio como um “servo de Eros”, rendido à “corrente do desejo” – até a malfadada ópera sobre Byron que ele já estava planejando escrever desde o início do livro. Comparadas com as cenas em que se narra o modo como faz sexo com Melanie, essas mesmas remissões intertextuais – aparentemente autoenaltecedoras pelo verniz literário que conferem a seus impulsos e atos – soam quase sempre como um florilégio de álibis mal-ajambrados para gestos dos quais é impossível purgar a conotação degradante, como no momento em que a jovem apenas se limita ceder a Lurie com uma passividade de morta. Considerando ainda o traço invasivo e predatório das investidas do professor – que não tem pruridos em checar a ficha da aluna para obter seu telefone, nem de visitar a casa dela sem ser convidado, a impressão que adquire mais força à medida que a trama avança, e mais flagrantes se tornam as discrepâncias entre intertextos e situações concretas, tende a princípio a claramente dar razão aos comentários de sua ex-mulher Rosalind sobre o irreprimível pendor ao autoengano de protagonista, traço que já se deixava aliás entrever quando, entre uma evasão imaginária e outra, a cobertura mítico-livresco evocada para validar o assédio se engastava a ações que pareciam estar muito mais para *The fire sermon* do que para, digamos, Ovídio. Por outro lado, na medida em que são reiterados quase literalmente no embate com a comissão de inquérito – diante da qual David ainda tem o desplante de repetir mais uma vez a sua conversa mole sobre o “escravo de Eros”, é estranho perceber como esse mesmo impulso à tergiversação termina adquirindo uma dignidade um tanto insólita quando deixa clara a pouca vontade do protagonista de agir em seu próprio favor, retraimento que leva também a uma radical desdramatização dos termos do confronto, tratados quase como se fossem bagatelas por seu principal interessado. Acresce ainda que, se, nas cenas em que o professor tentava conseguir sexo com a sua aluna, era difícil evitar o incômodo gerado pelo contraste entre cada ação descrita e os devaneios literários que acionava, é interessante perceber como, ao apresentar-se como um ruído impossível de ser assimilado pelo código da justiça – quase ao estilo de alguém que simplesmente resolvesse responder numa língua arcaica a uma bateria de perguntas formulada em vernáculo corrente, a autosabotagem que subsiste a tais evasões ratifica ainda mais a sensação da perda de interesse do protagonista pelo mundo à sua volta, estado que se insinua quase como a premissa implícita nos comentários do protagonista no início do livro, quando a felicidade se resumia apenas a “preencher o deserto da semana” fazendo sexo com uma prostituta. Seja como for, a impressão de total desistência que daí se depreende conhecerá uma cruel reversão irônica com o estupro da filha, quando, ferido no centro nevrálgico da sua indiferença, veremos o professor implorando à mesma expectativa de justiça que antes, com tanta serenidade, desprezara. Até que isso aconteça, contudo, a impressão que mais prevalece, em relação a ele, é que, na falta de um interlocutor que partilhe seu código alusivo – que ostenta quase o status de uma linguagem privada na era da “capacitação em comunicações”, tudo se passa como se o professor transformasse cada uma de suas falas em uma desolada *private joke* para consumo interno, torção na qual pode-se ainda encontrar um eco degradado da insistente transmissão fracassada que são suas aulas, cujo sentido transborda e se refrata também na intriga do romance. Na passagem que por ora nos interessa, entretanto, tendo como foco exatamente o momento em que David rifa a si mesmo frente à comissão de inquérito, é possível que o aspecto mais perturbador da narrativa do livro seja exatamente a deliberada omissão em fornecer as informações mais essenciais a respeito do caso, renúncia que se projeta assim com um anteparo opaco sobre a disposição dos eventos – a começar pelo momento em que David se nega taxativamente a ouvir as acusações de Melanie. Na melhor das hipóteses, além de impedir que o leitor forme um juízo minimamente ponderado acerca da história – que se mantém

assim envolta numa espessa névoa de difamações, platitudes e gestos inconclusos, esse silêncio torna praticamente impossível apreciar a maior ou menor justeza do resultado a que se chegará; incômodo facilmente evitável, aliás, se pudéssemos pelo menos conhecer os argumentos utilizados pela acusadora, que permanecerá daí em diante como o grande buraco negro da narrativa do livro. E no entanto, tendo em vista a importância central desse evento para tudo que virá a seguir, é perturbador notar como, no trecho em que o livro tem tudo para atingir o máximo de dramaticidade, a intimação totalizadora do processo de julgamento acaba se revelando apenas o primeiro de toda uma série de estudados fiascos, tendo como sede um protagonista que mais uma vez limita-se a assistir de braços cruzados à sua iminente ruína. Em paralelo a tal desapontamento, contudo, se é certo que o tom muitas vezes vindicativo dos acusadores levanta por vezes a suspeita de que aquela pode muito bem ser apenas a desculpa para uma desforra enviesada – aspecto tornado especialmente flagrante quando uma de suas colegas chega a exigir a punição máxima num contexto em que o máximo que se poderia fazer seria “recomendar”, é curioso notar como a desproporção entre o resultado provocado e o tom quase orwelliano de algumas falas acaba dando também uma espécie de vantagem cognitiva e moral às intervenções de David, que encontra talvez seu momento mais lúcido no trecho em que se estabelece a distinção entre “declarar-se culpado” e “declarar-se arrependido”. Ainda que tal diferença possa até soar bizantina de acordo com o crivo hegemônico – para o qual isso talvez sugerisse apenas uma exibição um tanto fora de propósito de virtuosismo hermenêutico, o fato é que, ao explicitar o contrabando de um tropo religioso sobre o que deveria ser salvo engano um julgamento laico, essa distinção terá um peso inestimável na recusa de David em assinar a sua declaração de culpa, movimento logo fraturado pela elipse que marca também a passagem para o segundo segmento do livro, quando ele ressurgir rumando para a casa da filha, sem dar qualquer impressão de lamentar aquilo que perdera. Não obstante a forma extremamente estenográfica como tudo é narrado, é provável que o aspecto mais desconcertante da cena como um todo tenha lugar na pequena e sutil torção pela qual, na medida que são colocadas em primeiro plano as premissas do julgamento – que tem agora que se confrontar não apenas com a opacidade dos fatos como também com as implicações menos conspícuas das categorias empregadas para organizá-los, o que surgira no primeiro instante como gesto impulsivo é alçado quase ao patamar de uma questão de princípio pelas considerações do acusado, que acabam assim inviabilizando também qualquer solução de compromisso. Operando como o nó central dessa primeira parte, não há dúvida de que, simpatize-se ou não com o tom empregado por David, tal recusa evidencia um zelo com as nuances das palavras que passa completamente ao largo da imprecisão e negligência do séquito de acusadores, os quais nada parecem ter a dizer, de resto, quando o professor chama atenção para o imenso erro categorial em que estavam todos prestes a incidir, ao tomarem de empréstimo um vocabulário empregado para fins de contrição. Nesses termos, por maior que seja a sensação de anticlimax que o julgamento produz – ao conferir muito mais peso a um estado de alma insondável do que a uma admissão de culpa, o simples fato de não passar por cima de distinções como essa é suficiente para colocar o anti-herói algumas polegadas acima de seus opositores, que, sabe-se lá por má fé ou não, permanecem completamente alheios a essa contradição de fundo. Em que pese a ausência de qualquer frase mais incisiva sublinhando essa sutil vitória-por-pontos do acusado – que, diga-se seu a favor, aliás, tampouco parece fazer qualquer esforço para encontrar atenuantes para si mesmo, é um detalhe que o eleva claramente a um lugar à parte em meio aos apressados deslizamentos analógicos de seus oponentes, quase como se o convertesse à revelia de si mesmo no mártir de seu próprio zelo obsessivo com a linguagem. O mais desolador, porém, é que, se tal zelo poderia até ainda ser de alguma utilidade nos seus desajeitados exercícios maiêuticos frente a seus alunos, a verdade é que ele parece

irreparavelmente obsoleto face aos vetores que irão definir o encaminhamento da acusação da aluna, quando as componentes mais específicas do caso analisado se veem sem mais cerimônia reduzidas a apenas um capítulo a mais de uma “longa história de exploração”, ou coisa que o valha.

Naturalmente, numa escrita tão controlada e austera como a de Coetzee, acertos de contas desse tipo tornam-se apenas uma construção *ad hoc* em meio a uma trama de eventos que, no limite, ao forçar cotejo de coisas tão desproporcionadas e incomparáveis quanto assédio e estupro – tendo sempre como eixo as diferentes configurações que cada um deles irá adquirir depois de reprocessados por máquinas significantes da cultura, como polícia, escola, jornais e tribunais, parecem deliberadamente colocar em crise qualquer esperança de estabilização final, ao mesmo tempo em que despoletam a expectativa por um fecho que atenuie minimamente que seja o proliferar de fios soltos. Coincidência ou não, é um horizonte tornado particularmente remoto quando, com um toque adicional de perversidade, o obscuro caso do professor de literatura é sucedido por um evento que, à semelhança do pictograma de um sonho ruim, soa como a elevação a enésima potência do próprio crime que este teria cometido, com o medonho detalhe de ter agora exatamente por alvo ninguém mais, ninguém menos, que sua própria filha. Dada a sobriedade que prevalece no tom da narrativa, o incalculável impacto dessa guinada tem sem dúvida muito a ver com a violentíssima clivagem que se instaura entre trama e sentido, dando ignição a uma assíntota que, se, no que diz respeito à disposição dos incidentes em uma única ordem sintagmática, passa completamente ao largo da hipótese de uma conexão causal, já no que concerne à solda encarregada de articulá-los, torna-se praticamente inevitável o debate em torno de uma possível justiça poética ligando os dois incidentes. No primeiro relance, é certo que ambos soam quase como dois desdobramentos monstruosos de uma única matriz caleidoscópica, cujo arco passa agora – se é que vemos bem – pelas diferentes acepções que pode adquirir o ato sexual executado em condições de extrema assimetria; o que inclui desde o exercício do poder até a violência física pura e simples. Vistas as coisas desse ângulo, portanto, a qualidade ao mesmo tempo arbitrária e sobredeterminada que tal inflexão adquire pode, em certos aspectos, evocar a imagem de um *deus ex machina* sádico amarrando a seu bel prazer os fios da intriga, sem deixar também de endossar a justeza da perspectiva do protagonista durante o julgamento, quando, com uma arrogância ao mesmo tempo lúcida e temerária, as pequenas torções que seus apartes imprimem sobre as palavras alheias – que, em última análise, tendem a exatamente colocar entre parêntese a referida diferença entre poder e violência – parecem ser suficientes para mostrar uma falha de fundação no centro desse algoritmo ligeiramente desregulado que atende pelo nome de justiça, cuja função é exatamente estabelecer o sentido último de eventos como assédio e estupro, transformados pelo tecido dos tropos quase em anagramas um do outro. Se levado às consequências mais extremas – providência que implica também pensar em quais fatores tornariam tão convidativamente comparáveis eventos de ordem e proporção tão diversas, é um raciocínio que torna cada vez mais longínqua a hipótese de uma instância capaz de mediar e dispor a soma de apreciações conflitantes, que, muito antes que o estupro tivesse lugar, haviam convertido em cena babélica o embate com a comissão de inquérito. Com o avanço da narrativa, porém, isso que poderia soar como um escrúpulo defensável, dada a forma como seus antagonistas se aferram à prestidigitação linguística, terá de se haver mais tarde com o contra-golpe produzido pela chocante recusa de sua filha em inscrever no sistema de notação jurídico em vigor o crime de que foi alvo. Não apenas: gerando outro impressionante eco invertido sobre a ação do pai, a recusa dá também partida a uma operação na qual, na medida em que é reprocessado e esterilizado por sucessivos filtros de sentido, o estupro acaba reduzido a nada mais que um *fait divers* entre outros, até culminar depois no “voluntário” ingresso de Lucy na família de Petrus – provavelmente a *Aufhebung* mais perturbadora de toda literatura contemporânea. De um ponto a outro, entretanto, a maneira como essa atenuação é

descrita e modulada em cada um dos nós narrativos – que arremessam para uma espécie de arquivo morto muitos dos maiores problemas da intriga – vai também deixando cada vez mais distante a expectativa de justiça reparadora, como numa polifonia que fosse pouco a pouco se embaçando em mera desordem de vozes. Sem dúvida, é um resultado para que concorre também a falta de um refletor capaz de filtrar de modo menos indolente as ações da trama, que, arruinando qualquer possibilidade de efeito catártico, parecem submetidas à lei do menor esforço sempre que alguém tenta de novo projetar um sentido sobre elas. De modo geral, se entendido como chave para dar conta da sensação de desgaste que o livro produz, isso aponta então uma perda de energia minando de forma irreparável os investimentos linguísticos das personagens – que tendem assim a embotar cada vez mais a percepção dos fatos, num retrocesso que conhece talvez o seu momento mais elucidativo na transcrição da nota de jornal referente ao estupro de Lucy, na qual já não há qualquer menção à violência que fomos forçados a presenciar. O mais assustador, porém, é que, na medida em que tal desgaste vai adquirindo feição de sistema de uma cena a outra, a perda de foco que surge como incontornável a cada vez que a violência é aludida e/ou reenquadrada pela ciranda das personagens acaba também lançando uma nova luz irônica sobre o zelo linguístico de David, que, no cotejo com as engrenagens de sentido multiplicando e consolidando a referida corrosão, tende a soar até um pouco ingênuo ao preconizar a possibilidade de uma separação estrita entre o teológico e o político; clamor legível ainda como o emblema da necessidade de medir as perdas e ganhos inerentes toda vez que um vocabulário é posto para funcionar em novas locações. Afinal, mesmo que essa demanda seja até defensável se entendida como um esforço de tratar cada caso nos seus próprios termos – e tentar estancar até onde for possível o contágio da analogia, também é certo que, de uma forma que não chega propriamente a invalidar a observação do professor – antes colocando-a como uma demanda legítima, ainda que pouco eficaz performativamente, a urdidura dos tropos que atravessam o livro soa claramente como uma refutação em ato da exequibilidade de se manter tal distinção. Quando mais não fosse porque, para deixar de ser apenas uma carta de intenções, isso exigiria um cuidado que passa com certeza a milhas de distância da desatenção com que cada figura se deixa passivamente levar pelas frases feitas, num registro que torna-se portanto um flanco aberto para o triunfo final de catacreses como dívida, dever, lição e preço, todas elas situadas num estranho lusco-fusco entre a teologia e um tipo de matemática tão eficaz quanto rudimentar. Percurso que encontra alguns de seus momentos mais perturbadores na evocação de animais convertidos em signos por excelência da vítima sacrificial – desde os já mencionados carneiros até o bode assombrando sinistramente o espaço da clínica; não deixa de ser intrigante notar como o mesmo contágio denunciado como abuso linguístico na cena do inquérito acaba dessa forma por se revelar como nada mais que o eixo em torno do qual se organiza todo o peso e sentido das ações, operação que parece quase sempre aqui ocorrer do modo mais inercial possível. Mais que isso: ao infiltrar-se por praticamente todos os raciocínios das outras personagens – desde o homem perguntando ao suposto ex-Casanova se havia “aprendido a lição” até a desconcertante menção de Lucy aos “misteriosos caminhos de deus”, é um efeito que reforça ainda mais o traço de preciosismo da alegação do professor, que, no cotejo com esse desfile de letais blasfêmias analógicas em que o livro se converte, trai no mínimo um enorme desconhecimento no que diz respeito à chance de cada um dos atores controlar de fato essa “linguagem roída por cupins”. Em se tratando de alguém que passara a vida toda debruçado sobre livros de poetas, é um desconhecimento que revela ainda uma radical desconsideração no que concerne ao modo como tais metáforas passam a funcionar às cegas no seu uso cotidiano, traço muito bem destacado na sinuosa sucessão de desvios pelos quais, à medida em que o evento-estupro passa como uma moeda cada vez mais gasta de um *shifter* a outro – num trajeto que cobre desde a nota jornalística sobre o assalto à fazenda até o comentário de Bev Shaw sobre a situação de Lucy ( “ela está

passando por tanta coisa”) – é dado ao leitor perceber a ação desses poderes erosivos tirando o gume e a precisão de cada uma das falas. Até cederem de vez lugar à turvação patrocinada pela voz anônima incumbida de articular as partes disjuntas; voz para a qual, não raro – e eis aqui outro detalhe que reforça ainda mais a onipresença da dominante teológica, agora em versão “é dando que se recebe”, a violência torna-se apenas a face mais tangível de uma ampla campanha de redistribuição:

Um risco possuir coisas: um carro, um par de sapatos, um maço de cigarros. Coisas insuficientes em circulação, carros, sapatos, cigarros insuficientes. Gente demais, coisas de menos. O que existe tem de estar em circulação, de forma que as pessoas tenham a chance de ser felizes por um dia. Essa é a teoria; apegar-se à teoria e ao conforto da teoria. Não a maldade humana, apenas um vasto sistema circulatório, para cujo funcionamento piedade e terror são irrelevantes. É assim que se deve ver a vida nesse país; em seu aspecto esquemático. Senão se enlouquece (COETZEE, 2000, p.114).

Surgindo exatamente no fecho do capítulo que narra o ataque à fazenda, o trecho em questão deve muito de sua força, sem dúvida, ao fascinante sangue-frio com que, depois de nos fazer acompanhar de dentro o avanço da violência, a voz incumbida de saltar do particular ao geral, e fazer a contagem das perdas e danos depois de encerrado o massacre, se limita a nivelar tudo o que foi dito e visto nos termos de um problema abstrato de circulação, na qual se entrevê ainda um aceno às racionalizações que convertem crimes contra os ricos em episódios de justiça popular. Obviamente, porém, para quem quer tenha em vista a gravidade e o descabimento dos termos em jogo, é um contraste que de pronto suprime toda a credibilidade do raciocínio aí esboçado, cujas poucas chances de sucesso, aliás, já se encontram de antemão sabotadas pela total indistinção que o trecho promove, ao fazer com que, de uma frase a outra, as incalculáveis assimetrias de um típico país subdesenvolvido se tornem aparentemente o salvo conduto para toda e qualquer espécie de violência, retratada assim menos como o fruto de uma escolha subjetiva do que como uma simples tentativa de reequilibrar a má distribuição dos bens. Pouco importa a maneira não exatamente cavalheiresca com que isso se dê. Num deslizamento que opera portanto uma eufemização drástica e cínica demais para poder ser crível, ao mesmo tempo em que nos fornece o pequeno inventário dos clichês que parodiam agora a passagem para uma visão de longo alcance – visão que o próprio raciocínio cuidará aliás de desqualificar quando trata como mero princípio regulador a sua própria ficção monstruosa, o trecho dá muito bem a medida do efeito de cumplicidade corrosiva provocada pelo emprego do discurso indireto livre ao longo do romance, realçando ainda a suspeita que a voz lança sobre si própria quando, na sinopse final, a longa cena de violência que acabou de narrar termina reduzida sem mais cerimônia a mera operação monetária. Adotando agora o anteparo de típicas metonímias realistas como carros, sapatos e cigarros, trata-se de uma enumeração que, ao dispor num só eixo de substituições coisas de escalas de tão diversas, corresponde também à linha que sintetiza o progressivo barateamento das desculpas invocadas para se incorrer num crime, correndo de par à crescente dificuldade de distinguir o bem precioso da ninharia. Ao mesmo tempo, se não há em aparência nenhuma menção à tópica religiosa nessa passagem, não é menos verdade que, se lido menos a partir das imagens que usa do que do modo como nivela de forma indistinta coisas desconectadas, esse trecho guarda um nítido parentesco como os raciocínios expostos na terceira parte do livro pelo pai de Melanie – que, como cristão extremamente cioso de suas perdas e ganhos, dá mostras de já ter automatizado o hábito de registrar ações imponderáveis em uma espécie de livro mental de saldos e débitos. Contagem que parece deixar pouca ou quase nenhuma margem para qualquer nuance – ao fazer de cada sofrimento

a que é exposto o sujeito a prova de uma iniquidade pregressa que ficou por ser quitada, o principal efeito que isso provoca sobre o andamento do livro é enlaçar como concretizações de uma única tópica falas aparentemente discrepantes, de forma a mostrar assim uma determinação recíproca entre catacreses econômicas e religiosas, expostas como refrações de uma concepção na qual, *a fortiori*, o ato narrativo encarregado de unificar as heterogeneidades converte-se na tentativa de atingir um balanço entre signos marcados com sinal de positivo ou de negativo. Dado a se reter, entretanto, é que, se a insistência com que esse tipo de raciocínio é reiterado, em diversas personagens do livro, caminha no sentido de mostrar cada indivíduo como decididamente aprisionado por metáforas que perderam a efígie, reveladas desse modo com a principal alavanca por trás de cada generalização abusiva, de outra parte, a disposição dessas mesmas imagens de culpa e débito uma ao lado da outra concorrem para criar uma espécie de fissura intransponível entre exemplo e o salto indutivo que torna possível a generalização; coisa que faz também com que, em não poucos momentos, o encadeamento em sequência dos fatos narrados lembre um experimento construído para dar o máximo de nitidez a essas imagens pregnantes de débito, dever, castigo e pecado, que se tornam com isso as principais responsáveis por conferir aceitabilidade aos variados raciocínios defeituosos. Daí, enfim, porque, ao operarem como infiltrações estranhas em meio ao simulacro de dicção realista que o romance adota, a qualidade ainda assim inquietantemente ofuscante de tais imagens – nos trechos em que reduz bodes e carneiros a meros detalhes metonímicos, sem conseguir no entanto conjurar o perigo que esses bichos transbordem e sequestrem todo o sentido do resto – lembra um pouco a tentativa de traduzir do modo mais literal e brutal possível algumas dessas catacreses fundadoras, levando então a efeito uma dobra que, ao apontar para um vezo antropomorfizante condicionando toda e qualquer tentativa de conferir inteligibilidade a eventos descontínuos, corre em paralelo à perda de foco advinda dos não poucos momentos nos quais a linguagem se limita a continuar funcionando no piloto automático – justo quando mais se esperaria dela o máximo de escrúpulo, cuidado e atenção.

Num país em que os cães continuam a ser treinados para rosnarem ao cheiro dos negros – detalhe que sem dúvida confere outra mais-valia semântica extra ao massacre perpetrado pelos assaltantes no canil de Lucy, é uma operação convertida na narrativa do livro em zona de passagem privilegiada para as mais variadas trapaças, que ganham todavia uma impressionante força de evidência, por exemplo, quando para o leitor interessado em rastrear esse jogo de envios, o comentário aparentemente adventício de David Lurie sobre sair por aí “pilhando e estuprando um pouco” se tonará uma profecia que se autorrealiza da maneira mais devastadora possível menos de 30 páginas depois. Prolepse que tende assim a emprestar ao livro como um todo o caráter de um jogo autogerativo – cuja lógica passa pelo efeito monstruoso acionado quando se trata de equacionar em imagens concretas os mais surrados clichês, o que se vê aqui é um movimento, portanto, que, ao desvelar um mecanismo radicalmente premeditado operando de trás dos bastidores, parece transformar toda a intriga do romance em uma imensa alegoria expandida, a começar pela própria sequencialização que torna inevitável o cotejo entre a demissão de David e o estupro de Lucy – eventos que aparecem assim apenas como o epifenômeno de um mecanismo linguístico cego e autoalimentador. Todavia, à medida que vão proliferando as aberrações, espanta notar também como o que poderia soar de início como relação assimétrica – no qual os fatos tem sempre a última palavra sobre o arsenal figurativo que neles se arremessa – termina se revelando cenário de um deslizamento no qual, a cada vez que uma catacrese espolia furtivamente o sentido de algo, mais remota se torna a chance de que surja uma palavra ponderada para tentar conciliar as discrepâncias, entidade que parece ter aqui cedido definitivamente terreno a uma crosta formada por uma lenta sedimentação de frases feitas. Resultado: ao fazer com o que poderia até se parecer na superfície com uma narrativa realista se dê a ver à distância como uma máquina friamente

impulsionada por substituições em série – formando uma cadeia de simetrias que exige, no entanto, certo apreço por rimas remotas para se fazer perceber, é quase como se o livro quisesse levar ao absurdo o pendor contabilizante das suas personagens e, *pari passu*, desmascarar os dispositivos responsáveis pela sensação de clausura e fechamento que cada sequencialização induz. Nada mais adequado, portanto, que a terceira parte de *Desonra*, iniciada justamente quando David resolve visitar a família de Melanie para tentar em vão dar um fecho à sua própria história inconclusa; esforça-se exatamente para voltar umas contra as outras as tentativas de eliminar o resíduo que impede de figurar como soma perfeita a sucessão dos fatos, trajeto que, iniciado com a elipse que desemboca na visita de David à família Isaacs, termina com o protagonista retornando no desfecho do livro à cidade da filha – sem que todavia se possa estabelecer qualquer equilíbrio final. Nessa direção, por maior que seja o apelo sinedóquico presente na penúltima seqüência da história, quando, num movimento que só muito forçadamente poderia ser lido como uma reconciliação, David aparece aceitando o convite de Lucy para tomar um chá, tampouco é difícil entender como as últimas linhas do livro – que terminam com o próprio David concedendo eutanásia ao cão manco da clínica – pareçam concebidas sob medida para nos forçar a tratá-lo como outro rascunho de síntese; leitura tornada ainda mais tentadora dada a frequência com que o protagonista se refere a si mesmo como uma espécie de cachorro agonizante ou animal em petição de miséria. Para um leitor incauto, aliás, a começar pela própria falta de imaginação que essas comparações denunciam, é verdade que elas em nada contribuem para aumentar nossa indulgência para com a peripécias de David – ressalvado o pequeno mas decisivo detalhe de que, ao truncarem de novo a ilusão de inteligibilidade, elas estão longe de constituir propriamente um defeito de acordo com a lógica inelutável do livro, que, ao desenterrar a incongruência oculta nas mais inocentes operações analógicas, nestas denuncia o dispositivo por excelência de uma espécie de usura linguística generalizada. No limite, portanto, se a incisão do último ponto final que fecha a cena da clínica torna quase incontornável tomar a parte pelo todo, deslizamento que nesse caso tem muito menos a ver com o impacto da seqüência em si mesma do que com o peso que essa imagem adquire na construção sintagmática do livro, um vetor que vai exatamente no contrapelo dessa tendência passa ainda pelo efeito de esterilização produzido pela deliberada *secura* com que a imagem é exposta, de forma a tornar inquietantemente tênue a linha entre o “foi assim” e o “como se”. Em última instância, é um procedimento que tende a mais uma vez sustar a ameaça de um assalto analógico, não obstante a quase fatal atração que o trecho desperta entre as figuras do cachorro manco e do protagonista que desiste de deixá-lo vivo. De uma perspectiva mais ampla, porém, como indicação daquilo que está em jogo em cada cotejo, é possível que a formulação mais cristalina do problema – capaz de adquirir quase o preso de enclave de clarividência no cotejo com o embaciamento produzido pelo palavrório do entorno – tenha lugar num dos raros trechos em que o raciocínio de David parece se libertar um pouco do estrangulamento sistemático a que a voz narrativa o submete, tomando justamente como ponto de partida a tentativa de traçar uma linha de diferenciação entre o animal e o humano:

- Lucy, minha filha, não fique zangada. Está bem, eu concordo que só existe essa vida. Quanto aos animais, claro, vamos ser bons com eles. Mas não vamos perder a proporção das coisas. Na criação nós somos de uma ordem diferente dos animais. Não necessariamente superior, mas diferente. Portanto, se vamos ser bons, que seja por simples generosidade, não porque nos sentimos culpados ou temos medo de vingança.

Lucy respira fundo. Parece prestes a responder ao sermão, mas cala-se. Chegam à casa em silêncio (COETZEE, 2000, p. 87).

Raciocínio em que não seria nada difícil identificar uma súpula de muitos dos principais motivos do livro – desde o *double-bind* que incide sobre a tarefa de comparar coisas incomensuráveis até a hipótese de um ato que seja capaz de suspender o ciclo vicioso dos crimes e penas, a fala posta entre aspas no trecho acima parece ser também um dos poucos momentos em que uma personagem do livro consegue completar um argumento sem precisar recorrer a uma frase feita; virtude, como se vê, que está longe de constituir garantia de sucesso retórico. Pelo contrário: na medida em que acaba silenciando a resposta de Lucy – sem configurar propriamente uma zona de consenso, nem tampouco um golpe final capaz de estancar o conflito, a fala parece ter sem dúvida um peso maior do que as anteriores, oposição reforçada ainda pela escolha de dispor essas aspas no fim de um capítulo. Ao mesmo tempo – e eis aqui outro exemplo de como a voz narrativa revoga o tempo inteiro a pretensão de autoridade das personagens, é preciso reconhecer que, ao ser redescrita como mero sermão no parágrafo seguinte – quando a voz em terceira pessoa também aproveita para indicar uma espécie de fadiga profunda condicionando a falta de réplica, é quase como, ao omitir-se de isolar o desvio do seu pano de fundo, a narrativa estivesse tentando amenizar o mais rápido possível a força dessa inscrição-*potlatch*, que, não obstante a falta de alarde com que é feita, é o que basta para puxar brevemente o tapete de quase todos os raciocínios do livro. Pela sua extrema velocidade e discrição, é uma interferência que deixa à inteira responsabilidade do leitor o encargo de avaliar o peso dessa fala fora de esquadro, acoplada que se acha a uma cena na qual a nula ressonância dela sobre sua interlocutora imediata – cujo ponto de vista parece ser nitidamente endossado pela voz em terceira pessoa do último parágrafo – dramatiza com nitidez extrema a ação embotadora da *doxa*, que permite simplesmente desconsiderar como figura apagada um raciocínio que nada tem em si previsível, ainda que esteja longe de conquistar a adesão da voz narrativa do livro. Que, aliás, para quem leia apressada e isoladamente o trecho citado, pode até dar a impressão de estar tomando a defesa da falta de paciência de Lucy. Tendo em vista ainda o inegável desconforto de que essa voz é portadora – característica tornada particularmente saliente quando, de uma linha para outra, ela funciona quase como uma borracha apagando uma preciosa inscrição a lápis, uma outra leitura possível desse movimento pode detectar também um quê de autossabotagem nisso que se apresenta até segunda ordem como palavra final, com uma tranquilidade e uma pressa que, ao se recusarem a elaborar o sentido insinuado na fala de David, sem dúvida em muito colaboram para a persistente sensação de desalento que o livro provoca em seu leitor, sempre que essa voz reitera o triunfo do caminho mais curto sobre qualquer mergulho intensivo nas camadas de sentido depositadas em cada fato. Desse viés, portanto, se há uma pedagogia correndo em paralelo a tais discrepâncias, que se traduzem na impressão de uma narrativa muito menos interessada em explorar o sentido do que em abortá-lo, este diz respeito exatamente à intransigência com que, depois que o céu termina de cair por cima desse Jó sem grandeza, já não há mais nenhuma voz falando de redemoinho para reduzir a um mero demasiado humano a longa série de desgraças que a antecedeu. Omissão que pode também ajudar a entender como, uma vez exposta e desativada a engrenagem do sentido, o momento em que fica mais evidente a referida dissonância – ao colocar em destaque o perde-ganha entre os fatos e os esquemas incumbidos de acondicioná-los – marca também o máximo de regressão a que se permite o foco principal do livro, a ter lugar quando – ironia das ironias – o mesmo gesto que nos fornece todas as armas para dar um basta à usura semântica assinala também a completa derrocada das pretensões de lucidez do protagonista:

A palavra ainda está vibrando no ar: *Porco!* Nunca sentiu uma raiva tão visceral. Gostaria de dar ao rapaz o que ele merece: uma boa surra. Frases que evitou a vida inteira parecem de repente justas, corretas: *Ensinar uma lição, colocar no seu devido lugar*. Então é assim, pensa! Então ser selvagem é isso! (COETZEE, 2000, p. 233).

Correspondendo ao derradeiro encontro de Lurie com um dos estupradores da filha, o traço que mais chama atenção no trecho acima é a indiferenciação radical que promove entre a perspectiva da voz anônima e a fala aparentemente mais problematizadora e escrupulosa do ex-professor, confronto que tivera até aí sua concretização mais clara na passagem em que se dá o segundo encontro do protagonista com o sr. Isaacs, que, quando se põe a fazer as vezes de uma última instância face ao sofrimento do outro – num raciocínio que antropomorfiza a figura de Deus num inclemente auditor fiscal dos pecados humanos – soa quase uma reedição perversa dos amigos de Jó. Contudo, se, no momento em que ocorre tal alteração, a tocada previsível e autocongratatória das falas do pai tende até a converter em saída elegante o silêncio autopunitivo de David, é interessante notar como, de um trecho a outro, esse mesmo discurso tido como tão regressivo na hora em que surge parece assumir completamente o controle da consciência do refinado professor, que nesse momento parece ter sido completamente invadido pelo coro dos linchadores. Como também deixa claro a marcação em itálico das palavras mais regressivas – recurso que torna impossível qualquer adesão impune a essa pseudo-catarse, é um trecho que mostra David claramente surpreendido com a facilidade com que se deixa levar pelos sentimentos baixos, capazes de torná-lo por um instante inteiramente indiscernível de tudo o que mais teme e despreza. Tomada alguma distância, porém, por mais impotente que Lurie possa parecer diante da voz que aí desponta quase como uma força estranha ditando gestos ao corpo, não é menos certo que, pelo nexos instantâneo que gera com os incidentes anteriores, a passagem serve quase de ponto de arremate da arquitetura do livro como um todo, cuja narrativa compreenderia então a contagem da erosão necessária para levar à perda de autonomia delatada nessa patética tentativa de fazer justiça com as próprias mãos. Via de regra, como baliza tornando possíveis *insights* dessa ordem, está é a bizarra mistura de proximidade e distância que caracteriza a voz comentando um a um os passos do protagonista, também a grande responsável por um tipo de oscilação na qual a onisciência revelada em alguns momentos – como quando se diz que “ele deveria parar por aí” ou que “chegou finalmente o dia da prova” – faz com que essa pareça por vezes passar deliberadamente à frente do viés da personagem, para apresentar-se como detentora de um mapa capaz de definir *a priori* o peso de cada inflexão e/ou tropeço que se seguirá. E no entanto, na medida em que ela não se mostra disposta a construir nenhum mergulho interior mais intensivo, é fácil entender como, num trajeto que parece ser quase uma ratificação do comentário sobre “terror e piedade” na primeira citação desse texto, o cômputo das ações narradas na trama do livro constrói um todo decididamente refratário a uma síntese final, aqui substituída por uma coleção de codas que parecem elevar o anticlímax à condição de princípio estruturante. Não sem razão, é um motivo que encontra sem dúvida seu contra-exemplo mais forte na passagem explicitamente aludida logo no início do livro, quando o narrador evoca a advertência exposta no último coro do *Édipo rei*, obra que, de maneira ainda mais conspícua que o *Livro de Jó*, passa por isso mesmo a funcionar como um canto paralelo ao andamento da trama. Estando muito longe de significar propriamente uma palavra final – já que nesse caso trata-se exatamente de sublinhar o contraste entre o texto evocado e a intriga canhestra e descosturada que ele emoldura, é um efeito que veremos se propagar ainda em toda uma teia de estilemas trágicos pontuando o romance, desde a já citada evocação das emoções catárticas até o comentário do pai de Melanie sobre “a queda dos poderosos”; sintagma que soa a Lurie demasiadamente operístico diante do tamanho diminuído da sua história. Dissonâncias à parte, porém, é interessante notar como, em outra demonstração da extrema lucidez dessa narrativa em relação à sua própria mecânica, esse cotejo torna-se também uma valiosa pista para dar explicitude àquela que talvez seja a questão central desse livro insubornável – que, guardadas as devidas diferenças e proporções, parece no mínimo tão interessado como Sófocles

em entender o que está em jogo sempre que se trata de fazer da função narrativa uma possível habitação provisória para o sofrimento humano. A grande diferença, entretanto, é que se, no caso de uma comunidade relativamente uniforme como é a de um coro grego, tal operação tem tudo para tornar-se também a prova de um prazer paradoxal a ser extraído da disposição dos fatos em sistema – coisa que acaba por de certa maneira neutralizar aquilo que tem de terrível, já ao ser transposta para a câmara de ecos atonal do cronótopo subdesenvolvido de *Desonra*, ela se vê completamente inviabilizada pelo semblante teratológico adquirido pela soma das partes, no qual a totalização surge como um logro desde o princípio viciado por um salto indutivo arduo, tendo como medianeiras exatamente as mesmas metáforas que a trama do livro sistematicamente desnatura e literaliza.

Ora, supondo-se que fosse o caso de explorar um pouco mais o mecanismo responsável por deleites desse tipo – que talvez encontrem sua apologia mais conhecida no famigerado capítulo IX da *Poética* de Aristóteles, não há dúvida de que, entre os artifícios que mais contribuem para tornar irresistíveis tais delizamentos, respondendo ainda pela impressão de generalidade criada no vaivém entre os atos expostos e a voz que os comenta de fora, este é o êxito em construir personagens capazes de pensar suas próprias vidas enquanto unidade; disposição, por seu turno, que, em se tratando da mais célebre personagem de Sófocles pelo menos, a leva não raro a entrar em competição com a instância narrativa que acompanha e avalia seus passos, e à qual caberá depois mostrar o quanto havia de rascunho precário em cada uma das totalizações do protagonista. Apenas que, se esse ímpeto sinóptico adquire proporções de traço obsessivo no caso de Édipo – que lê em cada um dos eventos uma chance de pôr à prova a hipótese que formulou a respeito de si mesmo, ela torna-se no entanto extremamente improvável no mundo decaído e desvitalizado que constitui a diegese do livro de Coetzee, em que a figura mais apta a desempenhar essa função de centro sintético sequer parece ter mais o vigor necessário para defender a si própria. À primeira vista, porém, se o efeito mais tangível e duradouro da acídia de Lurie vai exatamente nos antípodas do sequestro emocional propiciado pelas falas do herói trágico – que por persistir até o fim na meta de descobrir sua origem, tende também a concentrar toda a tensão da peça sobre si mesmo, operando portanto como o grande eixo centrípeto que liga origem e meta, não é menos verdade que, num cenário em que só parece ter existência efetiva aquilo que pode ser rapidamente ajustável aos filtros de sentido hegemônicos – encarregados justamente de decidir em última análise quanto valem as narrativas postas à venda na feira de opiniões, mesmo esse gesto aparente de desistência soa, com toda certeza, muito menos repulsivo do que a desfaçatez dos que aderem estreitamente aos termos do jogo – a exemplo do que se vê quando Petrus descreve como “grande erro” o crime impune cometido pelo membro daquilo que ele chama, sem maiores remorsos, de “meu povo”. No que diz respeito a David Lurie, entretanto – que, ao que tudo indica, parece ter substituído esse *fictional drive* por uma espécie de bovarismo de *scholar*, é como se, na falta de qualquer pergunta mais premente para se responder, tudo acabasse reduzido à mera arte-pela-arte das citações enviesadas; detalhe que faz sobressair ainda mais a qualidade evasiva e escapista dessas seguidas remissões esteticistas. A longo prazo, no entanto, é verdade que, ao esvaziarem a força uma das outras, elas tendem também a fazer com que o clamor de unidade latente nas questões irresolvidas – como, por exemplo, definir se a demissão de David seria ou não justa; ou até que ponto Lucy está mesmo pensando no seu estupro como quitação do escabroso passivo histórico dos colonos brancos – se deixe aos poucos esvaziar pelas proliferação de alusões em paralelo, cuja maior ou menor discordância em relação à intriga central – num arco que cobre de Byron a Dante, passando por Wordsworth, Villon, Norman MaClaren e Emma Bovary – funciona, em larga medida, como antídoto à ameaça de sucumbirmos a uma adesão instantânea. Diga-se de passagem, aliás, que para poder cristalizar-se e sustentar-se ao longo do livro, aquilo que se chama à falta de melhor palavra de empatia – e que não corresponde senão ao processo pelo qual o leitor passa a temer e sentir

ao lado da personagem – teria que contar ainda com o apoio de algum tipo de referência teleológica de resto em tudo incompatível com a melancolia terminal do professor Lurie, que dá a impressão de já ter desistido antes mesmo que a partida começasse. Talvez por não concordar inteiramente com as regras confeccionadas para ditar seu curso.

Numa curiosa combinação de esnobismo e autoengano voluntário, é uma atitude que irá adquirir uma nitidez especialmente ofuscante no desfecho inconclusivo do livro, cujo fiasco aliás já surge muito bem antecipado logo nas primeiras páginas, quando, à falta de qualquer metáfora ou dito espirituoso que nos console, tudo se resume a continuar se arrastando indefinidamente enquanto a morte não chega. De sorte que, ao operar como um vetor de desagregação para todas as eventuais expectativas de continuidade – que se veem aqui sistematicamente inviabilizadas por parábases que travam de modo reiterado nosso investimento emocional, e atinge seu ápice no comentário sobre a verdadeira piada de humor negro que é o nome do estuprador de Lucy (Pollux), o mínimo que se pode dizer desse desenho de assíntotas é que, ao caminhar exatamente no contrapelo de qualquer prazer narrativo, ele cumpre função decisiva na meticulosa engenharia deceptiva do livro como um todo, o qual, aliás, precisaria apenas inserir alguns pequenos sumários recapitulativos para atenuar a aspereza desses contrastes. Todavia, se nada de semelhante a isso acontece ao longo do romance – que opta o mais das vezes por “expor as palavras e esconder os sentimentos”, é intrigante perceber como isso que pode parecer à primeira vista a mais imperdoável das falhas – qual seja, a de fazer com que os eventos passem diante de nossos olhos como se não nos concernissem – torna-se em Coetzee um mecanismo a serviço de uma radical destituição de autoridade, termo que funciona aqui como senha de todas as instâncias que almejam a fornecer uma apreciação de longo alcance da trama dos fatos. Consequentemente, que a série de desapontamentos sistemáticos em que isso se traduz – quando já não se conta com mais nenhum sentido superior para tornar os sofrimentos mais digeríveis – faça desse livro uma pequena máquina de guerra contra qualquer expectativa de teodiceia surge como um resultado de prévio ditado pela serena ferocidade como, nesse romance, o poder de estar em vários lugares ao mesmo tempo não chega propriamente a traduzir-se em mais-valia moral e/ou cognitiva, provocando antes a sensação de um mundo à mercê de um olhar tão vigilante quanto alheado, a passear por falas que são como compartimentos estanques uns em relação aos outros. Um todo no qual, em suma, a meticulosidade dos contrapontos simétricos e das rimas à distância apenas torna mais prolongada e insuportável a sensação de que a história nos deixa de mãos abanando. De fato, se entre os principais fiadores da autoridade do romance realista – vertente da qual *Desonra* poderia ser até aproximado, não fosse a cerrada arquitetura figurativa que o sustenta – está exatamente o poder de criar uma voz capaz de reter ao mesmo tempo todos os fios e, quase como numa rivalidade mimética com o aparelho estatal, operar como uma última instância medindo e hierarquizando desejos e ações das personagens, não parece difícil entender como, num mundo que retirou definitivamente de seu horizonte a possibilidade de um metro comum, a emulação da entidade panóptica que o romance de Coetzee propõe caminha exatamente no sentido de corroer por dentro esse trabalho de mediação, responsável ainda por fazer com que, dependendo do grau de sucesso de cada salto indutivo, o acúmulo de sofrimento que atravessa cada história transforme-se na matéria prima perfeita de uma engenhosa empresa de reciclagem semântica, cujo efeito vem a ser exatamente o de redimir esse sofrimento em função do ganho de inteligibilidade que produz. Apontando de novo para um cripto-te(leo)ologismo latente na negociação da passagem – que, no limite, tenderia então a justificar o acúmulo de desgraças enquanto via de acesso a uma verdade maior sobre homem, destino, justiça etc – não deixa de ser intrigante notar como, para conseguir desmontar tal mecanismo – que às vezes se parece com uma jiboia engolindo indiferenciadamente todas as ocorrências do

mundo, essa prosa precise apenas achatar de forma continuada seu ângulo de visão, até converter a dissonância das vozes em minuciosa sobreposição de solipsismos. Numa primeira aproximação que se faça de tal resultado, na dificuldade de articular com um mínimo de organicidade esses fragmentos, pode-se ler quase o modelo reduzido da terra devastada do livro, onde a assimetria que inviabiliza a emergência do tal metro comum leva a que, não raro, resíduo que se mantém inassimilável nas tentativas de síntese se veja eventualmente posto a serviço de inesperadas operações de bricolagem. De onde pode muito bem resultar uma situação, aliás – como se dá a perceber de modo especialmente estarrecedor nas falas de Petrus, em que, na falta de qualquer mínimo denominador regulando as trocas, o próprio meta-relato identitário de uma nação transforma-se no álibi capaz de normalizar o peso de eventuais ações criminosas, entendidas apenas como uma forma talvez um tanto precipitada de se saldar o passivo da História. O mesmo valendo também para quando se trata de converter rapidamente em crime o que pode talvez não sê-lo. Ato contínuo, se tal equação tem seu crédito completamente esvaziado pelo modo como a voz narrativa perfura de dentro as suas engrenagens – ao mesmo tempo em que desfia o pequeno inventário das empulhações das quais se alimenta a murmuração da *doxa*, nada a surpreender se, feitas as contas, o principal ganho cognitivo a extrair-se disso não passe senão pela enumeração das formas pelas quais sentido e evento lutam acirradamente um com o outro ao longo do romance. Tensão aqui andando de braço dado com o modo, seja quando evidencia o componente de linchamento em cada ato de justiça, seja quando expõe em ato a nossa dificuldade de dizer adeus a catacreses nas quais supostamente não mais acreditamos, como “colocar no devido lugar” ou “ensinar uma lição”, o livro atravanca de forma inelutável o conforto de uma eventual síntese generalizadora, ao evidenciar as “n” amputações e supressões que esta sempre acoberta. Paradoxalmente ou não – e eis aqui talvez o grande risco assumido pela prosa elusiva de Coetzee – é um resultado que dificilmente seria tão duradouro se o livro tivesse abandonado sua tocada ascética em favor da visão panorâmica, medida que sem dúvida o tornaria bem menos vulnerável à suspeita de que, ao recusar-se a operar como o *ersatz* tardio de uma ode coral, limitando-se a dispor em um único eixo sintagmático fatos tão interconectados quanto incomensuráveis, a voz narrativa teria se deixado gradualmente contagiar pelo próprio embotamento que eleger por matéria. Nada mais falso: afinal, não é senão no desconforto que isso provoca sobre o leitor – a cada vez que essa voz prefere guardar seu silêncio quando parecia ter todos os motivos para indignar-se – que está também a principal possibilidade de tomada de distância face a essa usura linguística onívora, e que tem como maior operador exatamente algumas das palavras postas em itálico na cena em que Lurie surra covardemente o jovem criminoso. Por mais persuasivas que sejam muitas das narrativas que daí resultem, tornadas aliás especialmente eficazes sempre que se trata de fingir mensurar o que ainda não tem metro, é impressionante perceber, ainda assim, como, pelo inevitável resíduo que fica de cada tentativa de síntese – quando se nota, por exemplo, certa defasagem cindindo a figura do cachorro aleijado à do homem que desistiu da vida; ou quando já não há nenhuma voz para desautorizar a conversão de atos de saque e pilhagem em uma questão de reajuste econômico – tais fatos tendem a por isso mesmo se tornar vítimas preferenciais de novas e ainda mais inesperadas usurpações, que a prosa cirúrgica de Coetzee expõe e desarticula de modo inigualável. Com a imprescindível ressalva de que, longe de converter em tarefa ociosa a construção de uma síntese que responda à heterogeneidade do mundo, o discreto poder instabilizante de que isso se reveste apenas reitera a necessidade-impossibilidade desse juízo *in extremis*, no mesmo exato gesto pelo qual, sem demonstrar o menor traço de piedade pelo desamparo que instaura, transfere ao leitor o fardo de construir o critério que a narrativa se recusou com tanta intransigência a lhe fornecer.

## Memories of under-development (On J. M. Coetzee's *Disgrace*)

### **ABSTRACT:**

A reading of J. M. Coetzee's *Disgrace*, this essay exposes and analyses the deceptive strategies of the novel, taking as a point of departure the interplay between the pathetic incidents connected by the plot and the patterns of tropes and images that create and implode the promise of a final closure.

**Keywords:** Rhetoric. Narrative. Temporality. J. M. Coetzee.

### **Nota explicativa**

\* Professor Adjunto da Faculdade de Letras, ICHS, da Universidade Federal de Ouro Preto, UFOP

### **Referências**

- ALTER, Robert. *Em espelho crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2002.  
ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.  
COETZEE, J. M. *Desonra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.  
DE MAN, Paul. *Aesthetic ideology*. Minneapolis: Minnesota University press, 1996.  
\_\_\_\_\_. *Alegorias da leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.  
\_\_\_\_\_. *O ponto de vista da cegueira*. Lisboa: Cotovia, 1999.  
DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1998.  
GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.  
KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas*. São Paulo: Perspectiva, 2002.  
NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.  
RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa I*. Campinas: Papyrus, 1994.  
SCHMITT, Carl. *Teologia política*. São Paulo: Del Rey, 2007.  
VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1995.  
VIEIRA, Trajano. *Édipo rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

