

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO LEITURA E COGNIÇÃO**

Daniela Freitas Torres

Transcendendo a questão histórica:
a configuração da ironia em *Desonra*, de J. M. Coetzee

Santa Cruz do Sul, abril de 2010.

Daniela Freitas Torres

TRANSCENDENDO A QUESTÃO HISTÓRICA:
A CONFIGURAÇÃO DA IRONIA EM *DESONRA*, DE J. M. COETZEE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, Área de Concentração em Leitura e Cognição, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eunice Terezinha Piazza Gai

Santa Cruz do Sul, abril de 2010.

COMISSÃO EXAMINADORA

Eunice Terezinha Piazza Gai

(Orientadora - UNISC)

Juracy Ignez Assmann Saraiva

(FEEVALE)

Flavio Williges

(UNISC)

*Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?*
Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Na presente dissertação, apresentamos uma proposta interpretativa para o romance *Desonra*, de J.M. Coetzee, à luz de reflexões sobre entidade narrativa, aspectos da teoria pós-colonial e ironia romântica. Através delas, também remetemos aos possíveis conhecimentos gerados e veiculados pela obra a partir da leitura realizada. A hipótese norteadora deste trabalho é a de que se trata de uma narrativa literária que está apresentando os problemas contundentes do mundo contemporâneo, tais como mudanças socioculturais significativas e situações específicas inerentes à condição humana. A discussão e a análise de tais temas constituem o objetivo deste trabalho. Para realizar a pesquisa, buscamos referencial teórico em autores como Tacca, Kierkegaard, Muecke, Duarte, Krause, Bhabha e Hall. A pesquisa estrutura-se em quatro capítulos em que apresentamos primeiro um histórico sobre a África do Sul, o desenvolvimento de sua literatura e considerações sobre J. M. Coetzee; depois, investigamos a figura do narrador na referida obra, analisando as artimanhas utilizadas no relato da história; voltamos também, para aspectos teóricos que envolvem o termo pós-colonial e sua aplicação às situações apresentadas no romance e, por fim, abordamos a questão da ironia, em especial a ironia romântica, considerando-a como a perspectiva filosófica que possibilita nossa proposta interpretativa. Nas considerações finais retomamos as principais ideias do texto, relacionando-as às teorias e explicitamos os apontamentos a que chegamos após a realização da pesquisa.

Palavras-chave: *Desonra*. Narrativa. Pós-colonialismo. Ironia romântica. Condição humana.

ABSTRACT

In the present dissertation, we present an interpretative proposal to the romance *Desonra*, by J.M. Coetzee, at light of reflections about the narrative entity, aspects of the Postcolonial theory and romantic irony. Through this, we also report to the possible knowledge generated and transmitted by means of the reading. The hypothesis that guides this work is that it deals with a literary narrative that is presenting the striking problems of the world nowadays, such as significant social and cultural changes and specific situations inherent to the human condition. The discussion and analysis of such themes constitute the objective of this work. In order to realize the research, we take as theoretical reference authors like Tacca, Kiekegaard, Muecke, Duarte, Krause, Bhabha and Hall. The research is structured in four chapters in which we present first the history of South Africa, the development of its literature and considerations about J.M. Coetzee; afterwards, we investigate the figure of the narrator in the mentioned work, analyzing the tricks used in the story account; we also report to the theoretical aspects that involve the term Postcolonial and its application to the presented situations in the romance and, at last, approach the irony matter, especially the romantic irony, considering it as the philosophical perspective that enables our interpretative proposal. In the final considerations we retake the main ideas of the text, relating them to the theories, and explain the conclusions we had after the research.

Keywords: *Desonra*. Narrative. Postcolonialism. Romantic irony. Human condition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I – ÁFRICA, CONFLITOS, LITERATURA E COETZEE	12
1.1 Colonizadores e colonizados	12
1.2 Racismo e segregação: o <i>apartheid</i>	15
1.3 A África do Sul pós- <i>apartheid</i>	20
1.4 Literatura africana	23
1.4.1 Origem e desenvolvimento	23
1.4.2 O autor africano	25
1.4.3 Coetzee	27
CAPÍTULO II – <i>DESONRA</i> E SEUS PROCESSOS NARRATOLÓGICOS	33
2.1 <i>Desonra</i> : condenado injustamente?	35
2.2 A questão da voz narrativa em <i>Desonra</i>	38
2.3 <i>Desonra</i> e o tempo narrativo	48
2.4 A transcendência do significado literal	52
CAPÍTULO III – PÓS-COLONIALISMO E <i>DESONRA</i>	54
3.1 Pós-colonial: discordâncias sobre o termo	54
3.2 O pós-colonialismo e a literatura	58
3.3 <i>Desonra</i> e o pós-colonialismo	60
3.4 Subvertendo a noção de pós-colonialismo	64

CAPÍTULO IV – IRONIA	71
4.1 A conceituação de ironia.....	72
4.2 Ironia romântica.....	78
4.3 Ironia romântica X <i>Desonra</i>	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	116

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, interpretamos o romance *Desonra*, de John Maxwell Coetzee, buscando evidenciar que conhecimentos e sentidos podem ser vinculados através da interpretação dessa narrativa. Para tanto, elegemos a ironia romântica como fio condutor de nossa pesquisa, que, através dela, bem como da análise da figura do narrador e de conceitos do pós-colonialismo, auxiliam a definição de nossa proposta de leitura para a obra em questão.

A eleição de *Desonra* ocorreu durante a disciplina de Leitura e Narrativa, quando a obra foi lançada no rol de leituras obrigatórias. Após esse primeiro contato, a leitura da dissertação de mestrado de Marília Fátima Bandeira, da Universidade de São Paulo (USP), intitulada *Representações da violência em Disgrace e Waiting for the barbarians de J. M. Coetzee*, foi decisiva para a concretização da proposta de realizar uma pesquisa tendo como base a obra de J.M. Coetzee. Com uma temática atual e um enredo contundente, o romance despertou-nos a intenção de aprofundar nossas reflexões acerca do texto que rendeu a seu autor vários prêmios literários.

Apesar de ser um escritor reconhecido pela crítica – tendo conquistado o Nobel de Literatura em 2003, o sul-africano J. M. Coetzee ainda é pouco estudado no Brasil. Trazendo à tona uma série de questões relativas aos grandes problemas sociais e humanos de nossa época, tais como preconceito, disputas territoriais e desigualdade, J. M. Coetzee configura-se como um dos autores e críticos literários contemporâneos mais relevantes da atualidade. Nesta pesquisa, enfocamos o romance *Desonra*, de sua autoria, publicado originalmente sob o título de *Disgrace* e traduzido no Brasil por José Rubens Siqueira, através da edição da Companhia das

Letras, no ano 2000. Conduzimos o trabalho através da ironia romântica – uma visão de mundo surgida na Alemanha no século XVIII – tecendo relações entre essa perspectiva, através de pensadores como Kierkegaard e Muecke, e a narrativa em questão.

Para efetivar a proposta, apresentamos, no Capítulo I, um histórico sobre a África do Sul, bem como seus conflitos e a pluralidade cultural desse país, que se torna ainda mais diversificada após o período em que os sul-africanos estiveram sob domínio europeu. Essa incursão possibilita um melhor entendimento de como, atualmente, a África do Sul apresenta, em seu interior, níveis sociais e culturais tão distintos. Além disso, auxilia a identificar de que forma essas diferenças permeiam a narrativa *Desonra*, fazendo com que o sujeito contemporâneo tenha extrema dificuldade em assimilar essa disparidade. Enfocamos especialmente, os períodos de *apartheid* e *pós-apartheid* – regime de segregação racial que marcou profundamente as relações na África do Sul.

Como *Desonra* foi escrito em seu idioma original (o inglês) no ano de 1999 – pouco tempo depois do término do regime - e apresenta história, tempo e espaço marcados pela separação racial, é de fundamental importância conhecer que mudanças foram ou não operadas com a oficialização do fim do sistema. Ainda no primeiro capítulo, realizamos uma abordagem sobre a origem e o desenvolvimento da literatura africana, apresentando as influências europeias, a forma como a crítica trabalhou com as obras, bem como o caráter de resistência que algumas narrativas assumiram, valendo-se dos textos como forma de subverter a dominação a que os povos sul-africanos estiveram submetidos ao longo dos anos. A análise faz uma apresentação histórica, até chegar aos autores da atualidade, mais especificamente a J. M. Coetzee, que escreveu *Desonra*, a obra centro desse trabalho. Apresentamos o autor, percorrendo algumas de suas obras, enfatizando os temas por ele tratados, para, em uma segunda etapa (Capítulo II), focar *Desonra*, seus processos narratológicos e a temática tratada.

Nesse segundo capítulo, voltamos nosso olhar para a figura do narrador, de grande valia para a interpretação da referida narrativa sob a ótica da ironia. As múltiplas vozes, que se escondem por trás de uma entidade narrativa em terceira

peessoa, lançam comentários e intercepções que pedem atenção do leitor para que possa ir além do significado literal das palavras do suposto narrador isento. Assim, quando engendra a figura de um narrador múltiplo, *Desonra* abre-se para uma interpretação mais ampla, mostrando-se irônica não só em termos de temática, mas também em forma de narrar.

Em meio à mescla de vozes criadas por Coetzee, o leitor é convidado a distinguir as diferentes visões apresentadas pelo romance e refletir sobre as questões trazidas por ele. Dentro das problemáticas abordadas pela obra, optamos enfocar a condição do indivíduo diante de um dilema existencial, apresentado aqui como a dificuldade de adaptação diante da diversa condição sociocultural da África do Sul da atualidade e corporificada pelo protagonista do romance, David Lurie.

Frente às situações em que culturas distintas percebem as dificuldades de uma convivência harmônica, analisamos o que as diferentes personagens, através da modulação de múltiplas vozes, veiculam ou acreditam em relação à situação do indivíduo da era pós-colonial, que se torna o sujeito que vivencia esse momento. Para refletir sobre essa questão, apresentamos, no Capítulo III, um panorama sobre o conceito de pós-colonialismo e suas implicações com a finalidade de tentar elucidar algumas questões sobre a situação do sujeito que passou do centro para as margens de uma sociedade e, ao mesmo tempo, dos que fazem o movimento inverso, ou seja, começando a sair das margens para ocupar uma outra posição na África do Sul. Ao tomarmos como base os conceitos provenientes da teoria Pós-colonial, procuramos analisar em que medida os pressupostos teóricos dessa perspectiva estão presentes em *Desonra* e de que forma esses podem ser discutíveis se interpretarmos o romance como uma narrativa irônica.

Por fim, no Capítulo IV, trabalhamos com a ideia de ironia e, mais especificamente, a ironia romântica. Tomamos como embasamento teóricos que refletem sobre a mesma, tendo em vista a ironia como uma forma de ampliar os significados interpretativos, abrindo os horizontes propostos pela narrativa, sem veicular verdades, tendo como base a ironia socrática. Posteriormente, analisamos a obra *Desonra* com base na perspectiva irônica e procuramos evidenciar as incompreensões a que as personagens são submetidas, em especial o protagonista

do romance, traçando um paralelo entre a ironia romântica e a narrativa de J.M. Coetzee. Por não emitir julgamentos, a obra aponta para o artista de estilo distanciado, bem como para a figura da vítima da ironia, o sujeito que é vitimado por sua própria condição dual, incompleta e por sua incapacidade de compreensão e apreensão da realidade que o circunda, que o leva a um deslocamento, por isso, podendo ser analisada à luz dessa visão teórica.

Fechamos o trabalho evidenciando pontos que consideramos cruciais para o desenvolvimento de nossa interpretação e retomamos esses temas, a fim de explicitar algumas considerações relevantes acerca de *Desonra*. Discutimos a temática apresentada pela narrativa e fazemos uma reflexão sobre os conhecimentos possíveis através da leitura do romance de J. M. Coetzee.

CAPÍTULO I

ÁFRICA: CONFLITOS, LITERATURA E COETZEE

Neste primeiro capítulo apresentamos um panorama sobre a situação sociocultural da África do Sul, desde os primórdios da colonização, até chegar à atualidade. Essa etapa é necessária para que algumas questões sobre a situação histórica sul-africana sejam esclarecidas e possam auxiliar na construção de uma interpretação para *Desonra*, tendo em vista que o plano de fundo, importante fator para a compreensão do romance, é transpassado por questões que envolvem essa abordagem.

É essa nova África, fruto de anos de transformações, que dá ao leitor um dos gatilhos para compreender a narrativa e observa-la através das diferentes visões que as personagens apresentam em relação às mudanças operadas no país. Assim, o local em que transcorre a ação do romance de J. M. Coetzee é permeado por uma série de fatores históricos, que determinam, em certa medida, a forma de pensar e agir dos atores do romance. Se para o negro o momento atual, de pós-*apartheid*, possui uma conotação, para o branco é essa mesma situação que determina uma outra visão dos acontecimentos, sendo que, em *Desonra*, são apresentadas essas duas leituras e cabe ao leitor diferencia-las e interpretá-las.

1.1 Colonizadores e colonizados

A região da África do Sul foi marcada por séculos de intensos conflitos envolvendo potências europeias, fazendeiros mestiços e nativos da região. A exploração marítima, desenvolvida principalmente a partir do século XV, fez com que os grandes impérios europeus desbravassem os oceanos, em busca de novas rotas

para o Oriente e também de novos mercados. Nesse clima de desenvolvimento mercantil, os portugueses foram os primeiros a aportar na África, cuja localização geográfica era estratégica para a expansão dos impérios. Eles estabeleceram feitorias e portos no litoral oeste africano e no século seguinte, ingleses e holandeses começaram a utilizar a rota do Cabo em suas expedições.

De acordo com Canêdo (1994) a Colônia do Cabo, região da atual Cidade do Cabo - local em que se passa parte da narrativa do romance *Desonra* - foi um dos resultados da disputa entre Portugal e Holanda pelo controle das rotas orientais do comércio oceânico de especiarias. A Holanda despontava como nova potência marítima e o empreendimento flamengo no Sul da África deslanchou quando Portugal, no período de 1580 até 1640, passou ao domínio espanhol. Mais preocupada com a colonização da América, a Espanha deixou o caminho aberto para os flamengos. Inicialmente, a colônia holandesa do Cabo era formada por funcionários da Companhia das Índias Orientais, mas pouco tempo depois começaram a chegar os primeiros colonos livres, conhecidos como *bôeres*¹, pequenos fazendeiros descendentes dos holandeses que mais tarde vieram a autodenominar-se *afrikaners* ou *africânderes*. A proposta inicial era que esses fazendeiros abastecessem as tripulações da Companhia, durante as travessias marítimas. O controle holandês terminou, na prática, em 1796, com a falência da Companhia e também pela ocupação francesa na Holanda.

Paralelamente a esses acontecimentos, a Grã-Bretanha buscava obter o controle das grandes rotas do Oceano Índico e conseguiu anexar a região do Cabo durante o período das guerras napoleônicas. Em 1803, os holandeses conseguiram recuperar a Colônia, mas três anos depois a Inglaterra retomou-a. Em 1814, como consequência das negociações do Congresso de Viena, foi transferida, formalmente, a soberania da Colônia do Cabo para a Inglaterra. O valor estratégico da implantação britânica na parte meridional da África assegurava à Grã-Bretanha um ponto privilegiado nas rotas do Sul. Mais tarde, em 1885, os impérios europeus firmaram o Tratado de Berlim, estabelecendo a repartição da África. Neste encontro,

¹ Pronuncia-se *bur* – maneira como os descendentes de holandeses e franceses se autodenominaram. Esses indivíduos praticavam um discurso no qual pregavam ser os verdadeiros donos das terras sul-africanas.

ficou determinado que não haveria reconhecimento da posse sem a ocupação efetiva do território pelo país que reclamasse os direitos de soberania, fator esse que, segundo Castro (1981, p.42) “motivou a corrida geral para a África, sua conseqüente partilha e efetiva colonização”.

O encontro de indivíduos europeus e nativos da região africana causou atritos nos mais variados âmbitos: político, social, religioso, cultural, entre outros. A imposição do poder através da violência gerou o que Hall classificou como “sociedades étnica ou culturalmente ‘mistas’” (HALL, 2003, p. 55). Essa heterogeneidade afirmou-se de forma mais contundente, quando, em 1914, foi operada, formalmente, a divisão do território africano entre Inglaterra, França, Portugal, Bélgica, Espanha, Itália e Alemanha, sendo que este último país, após ter sido derrotado na I Guerra Mundial, perdeu sua fatia africana para a França e a Inglaterra, que dividiram a porção de terras alemãs.

O período em que o território sul-africano esteve sob domínio britânico foi marcado por intensos conflitos. Antes mesmo dessa divisão operada com o término da I Guerra Mundial, os estranhamentos entre colonos e europeus já aconteciam. O primeiro deles surgiu quando a Inglaterra (então começando a se configurar como potência industrial) ordenou que os bóeres libertassem os escravos, desestabilizando totalmente a economia dos colonos.

A hostilidade foi acentuada após a descoberta e exploração de riquezas minerais do solo sul-africano – em especial ouro e diamante. Na década de 1870, foram descobertas jazidas de diamante no Transvaal e no Orange, atraindo a atenção dos estrangeiros. Essas regiões, que eram administradas por governos bóeres, começaram a impor regras para a exploração das riquezas minerais, taxando os lucros dos exploradores e proibindo estrangeiros de votar. É nesse cenário que o então primeiro ministro da Colônia do Cabo, Cecil Rhodes, decide investir contra o governo bóer, dando início ao episódio que ficou conhecido como “Guerra dos Bóeres”. Após uma primeira tentativa frustrada de vencer os fazendeiros, os britânicos investiram pesadamente em material bélico, e foram auxiliados por outras nações, conseguindo, após três fases de conflitos, que o

Transvaal e o Orange, até então “independentes”, passassem a ser administrados por comissários britânicos, unificando as colônias e territórios da África do Sul.

Assim, essas unidades passaram a integrar a comunidade britânica e, em 1910, juntaram-se às colônias do Cabo e de Natal para constituir a União Sul-Africana. Nesse novo cenário, em que os bôeres se submetem oficialmente à soberania da coroa, tornando-se cidadãos britânicos, o inglês e o holandês, que posteriormente formaram o *africâner*², receberam o estatuto de línguas oficiais. Essa imposição de cidadania pode ser encaixada no que Hall (2003) classificou como projeção no outro. Para o teórico, “essa relação mais ou menos contínua com a ‘diferença’, situada no âmago da colonização, projetou o ‘outro’ como elemento constitutivo da identidade britânica” (HALL, 2003, p. 63). Dessa maneira, a comunidade branca, minoria no território, lançou as bases de unidade da África do Sul e, em 1921, a União Sul-Africana foi reconhecida como Território Livre da Comunidade Britânica das Nações. Foram lançados, a partir daí, os primeiros pressupostos da tentativa de construir uma África do Sul totalmente branca e começaram a ser engenhados os primeiros alicerces do regime de *apartheid*.

1.2 Racismo e segregação: o *apartheid*

O regime de *apartheid* configurou-se como um dos episódios mais cruéis e injustos da história da humanidade. Baseado em uma doutrina de superioridade da raça, a política instalou-se na África do Sul no final da década de 1940, deixando marcas na população sul-africana até os dias de hoje. Tendo como pilar de sustentação inicial a crença de uma supremacia racial branca, o regime oficializou e intensificou a discriminação que já existia no país. Para autores como Bobbio e seus colaboradores (1995), as definições genéricas dadas a essa conduta separacionista minimizam a dimensão e a amplitude da definição da palavra *apartheid*, que transcende a simples explicação de política de divisão racial.

² O *africâner* ou *afrikaans* foi originalmente o dialeto surgido na região do Cabo da Boa Esperança na África do Sul como resultado da interação entre os colonos calvinistas europeus chamados *africânderes* e a força de trabalho não-europeia trazida à região pela Companhia Holandesa das Índias Orientais. Foi reconhecida como língua oficial em 1914.

Em língua *afrikaans*, *apartheid* significa 'separação'. Na sua acepção mais comum, pode traduzir-se por 'identidade separada' e designa a política oficial do governo sul-africano no que respeita aos direitos sociais e políticos e às relações entre os diversos grupos raciais dentro da União. O *apartheid* não pode, pois, ser traduzido simplesmente como 'racismo' ou 'discriminação racial', constitui um sistema social, econômico e político-constitucional que se baseia em princípios teóricos e numa legislação *ad hoc*. (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1995, p. 54)

De acordo com Cornevin (1979), “a África do Sul foi a única nação do mundo que incluiu o racismo na sua Constituição e foi também o único país em que a cor da pele determinou inelutavelmente a categorização dos cidadãos na hierarquia social” (CORNEVIN, 1979, p. 17). A autora avança em seus comentários, afirmando que o *apartheid* surgiu inicialmente como uma forma de separação das raças, mas posteriormente essa doutrina baseou-se em uma forma de desenvolvimento separado – uma ideia de desvincular os negros do desenvolvimento da sociedade branca. Cornevin explica que o sistema teve como justificativa inicial uma interpretação bíblica, feita por parte dos africânderes.

O início da crença na superioridade da raça branca, que resultou no *apartheid*, teve como uma de suas raízes o fator religioso, um dos argumentos utilizados para explicar a separação entre negros e brancos. Segundo a interpretação bíblica da população branca do Sul da África, do período colonial, os africânderes foram um povo escolhido por Deus. O argumento teológico mais utilizado era o tema do castigo de Cam³ e, segundo Lopes (1999), a recorrência a essa passagem bíblica fez com que os africânderes incorressem em um eurocentrismo exclusivista, comum durante o século XIX. Para a historiadora, atualmente essa população não invoca mais a maldição de Cam para explicar a suposta inferioridade da raça negra sul-africana, mas ainda está muito difundida a ideia de que os africânderes foram um povo eleito por Deus. Bobbio e seus colaboradores (1995) seguem a mesma linha de pensamento de Lopes e afirmam que “os *afrikaners* se consideravam uma verdadeira e autêntica nação (*volk*), onde é fundamental a doutrina da desigualdade

3 Passagem bíblica (Gênesis – Cap. 9, 18-28), na qual Cam, filho mais novo de Noé, vê o pai nu e bêbado. Ele conta o episódio a seus irmãos e, por conseguinte, é castigado. Por essa razão, Cam e todos os seus descendentes são amaldiçoados e condenados à escravidão. No livro de Gênesis, são enumerados os locais em que esses se fixaram. Conforme Cornevin (1979), de nenhum deles pode-se dizer que seja o atual continente africano. Entretanto, conforme a leitura dos bôeres, a África teria sido o destino dos malditos, dos “progenitores da raça negra”.

e separação entre as raças, pregada pela Igreja Reformada Holandesa, a que pertencem, em sua grande maioria” (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1995, p. 53).

As primeiras leis de segregação racial, que vão dar origem ao pequeno e ao grande *apartheid*⁴ surgiram logo após a unificação das colônias africanas. Em 1913, foram implantadas a Lei do Passe e a Lei das Terras, que determinavam os locais em que a comunidade negra poderia transitar e também os espaços que poderiam habitar. Os conglomerados residenciais destinados aos negros foram chamados inicial e popularmente de *bantustões*. Posteriormente, quando o regime foi oficializado, e reformulada sua ideologia, passando a ser uma forma de desenvolvimento separado e não mais unicamente um programa de desigualdade, os bantustões passaram a se chamar *homelands* e tornaram-se o ícone da separação racial (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1995, p. 55).

Os negros não podiam comprar terras fora de sua área de confinamento, ficando sujeitos a viver onde os brancos determinassem. Como eram maioria da população, a partir da instituição dessas leis, observou-se, na região sul-africana, uma alta concentração populacional em pequenas áreas, enquanto os brancos circulavam livremente em espaços territoriais de grande extensão. A comunidade negra poderia concentrar pouco mais de dez por cento do total de terras do país, número esse referente aos *bantustões*. Graças a essa estreiteza, rapidamente as áreas ficaram superpovoadas, fazendo com que atividades como agricultura e pastoreio se tornassem impraticáveis. Com isso, os negros foram obrigados a vender sua mão de obra aos brancos, sendo mais uma vez explorados em suas próprias terras.

Mas a vida da comunidade negra ainda sofreria várias modificações. Em 1948, o governo branco encarregou-se de implantar oficial e efetivamente a prática de separação racial e de desenvolvimento separatista, que ficou mundialmente

⁴ O pequeno *apartheid* ficou conhecido como a divisão inicial realizada entre brancos e negros, na África do Sul, através da qual os primeiros tinham prioridades em relação aos negros. Instituiu a separação das duas populações em espaços públicos, como bibliotecas, transporte coletivo, entre outros. O grande *apartheid*, instituído posteriormente, tornou-se o regime que tentou formar uma África totalmente branca, destituindo, para isso, os negros de direitos básicos, como transitar livremente ou votar diretamente.

conhecida: o *apartheid*. O sistema constitucional de segregação abrangeu as esferas social, econômica e política da nação sul-africana. Esse regime intensificou ainda mais a hostilidade entre brancos e outras raças, em especial os negros. Hospitais, escolas, bibliotecas, transporte coletivo, entre outros setores e serviços, eram específicos de acordo com a raça, sendo que tudo aquilo que era destinado aos negros era inferior. Começava, assim, o chamado “pequeno *apartheid*”.

Outra deliberação que ilustra a tentativa de inferiorizar o negro durante o *apartheid* foi o tratamento policial diferenciado, estabelecido pelo regime. Policiais negros não tinham permissão para prender brancos. Um negro poderia estar sujeito à pena de morte por estuprar uma branca, mas um branco que estuprasse uma negra receberia apenas uma multa, ou então nem mesmo essa punição. Além disso, para que um negro pudesse circular, era necessária a apresentação de um passe em que constavam sua etnia, cor e idade. Negros que fossem abordados e não tivessem o “*passbook*”⁵ eram presos imediatamente. A proibição do casamento entre pessoas de raças diferentes foi mais uma das regulamentações impostas, na tentativa de purificar a raça, evitando a miscigenação entre os brancos e qualquer outra raça. Começava assim a tentativa de consolidar uma África totalmente branca, constituindo, dessa maneira, o chamado “grande *apartheid*”.

Essa série de restrições e medidas que cerceavam os direitos dos negros, foram gerando um extremo desconforto na população sul-africana, que iniciou uma série de manifestações contrárias ao *apartheid*. No final da década de 1970, o número de ações revoltosas crescia em larga escala. Entretanto, esses protestos eram inibidos brutalmente pela polícia branca, que desejava calar e reprimir os insatisfeitos. Lopes (1999) assevera que foi o próprio estado sul-africano que impôs aos negros a condição legal de inferioridade, fator que os impossibilitava de ascender socialmente ou de terem participação política nas decisões do país. Como resposta à política separatista, começam a surgir as primeiras lideranças e manifestos com objetivo de combater o *apartheid*.

⁵ Espécie de “passaporte” que os negros deveriam carregar ao circular pelo país.

O clima hostil gerou revolta e culminou com várias mortes. Um dos eventos de resistência mais conhecidos, na época em que o regime vigorou, foi o chamado Massacre de *Shaperville*, no qual uma manifestação pacífica terminou em tragédia. Em frente à delegacia de *Shaperville*, mais de vinte mil negros protestavam contra a lei do passe e acabaram sendo contidos de maneira brutal pelo exército, que matou aproximadamente setenta manifestantes e feriu mais de cento e oitenta.

Ainda na década de 1970 nova represália a movimentos anti*apartheid*: mais de seiscentos estudantes são mortos pela polícia branca em Soweto. Eles solicitavam melhores escolas e um ensino de qualidade, tendo em vista que o oferecido à comunidade negra era inferior ao dos brancos. O término dos passes de circulação era a outra reivindicação dos manifestantes que foram contidos de forma violenta. Durante o massacre, o líder estudantil Steve Biko foi preso e morto pela polícia, que afirmou ser uma greve de fome a causa de sua morte. Biko tinha ferimentos visíveis no crânio e no corpo – o que poderia desmentir a versão oficial, apresentada pela polícia.

Apesar de ser maioria da população, os negros sul-africanos foram obrigados a submeter-se a esse sistema que garantia à minoria branca uma série de prioridades asseguradas através da humilhação e da destituição quase total dos direitos dos negros. O *apartheid* representou um período de revolta e medo em toda a África do Sul, em que a suposta supremacia da raça branca foi utilizada como pretexto para dominar um contingente populacional que vivia em sua terra natal, mas que deveria dobrar-se perante os desmandos do colonizador.

O sistema perdurou até os anos 1990, década em que Nelson Mandela foi eleito presidente, nas primeiras eleições multirraciais sul-africanas. O líder político foi o criador da Lança da Nação, uma bifurcação do Congresso Nacional Africano – CNA, que durante muito tempo havia atuado na ilegalidade, lutando pelo fim do *apartheid* e pela igualdade social. Mandela subiu ao poder depois de ter ficado preso por 27 anos sob acusação de sabotagem e conspiração. A pena prevista para ele era perpétua, mas devido a pressões da Organização das Nações Unidas (ONU) as negociações da libertação do líder negro obtiveram sucesso e Mandela conseguiu sair do cárcere.

A eleição do primeiro presidente negro da África do Sul parecia representar uma mudança de paradigma no contexto sul-africano e uma esperança para os milhares de negros, que durante séculos estiveram sob o domínio branco. O novo governo praticou um discurso pacífico, no intuito de evitar uma guerra civil ou algum tipo de represália contra a população branca que vive no país. Entretanto, o que se observou, na prática, é que esse discurso não foi assimilado, tendo em vista que, a África do Sul, continua, atualmente com altos índices de violência, assunto que é abordado em *Desonra*.

Mandela foi sucedido por Thabo Mbeki, que permaneceu no poder até 2008, quando renunciou por falta de apoio político no parlamento de seu partido, o Congresso Nacional Africano, deixando o cargo vago. Em 22 de setembro de 2008, Kgalema Motlanthe foi nomeado pelo CNA para substituir Thabo Mbeki como presidente interino da África do Sul. Em maio de 2009, foram realizadas eleições gerais e Jacob Gedleyhlekisa Zuma, também do CNA, assumiu o posto de presidente, no qual deverá permanecer até maio de 2013, sendo o quarto presidente da era pós-*apartheid* no país. No ano de 2010, a África do Sul sediará a Copa do Mundo de Futebol, apontando para um país que apresenta grandes disparidades sociais, com milhares de pessoas sem assistência a serviços básicos, mas ao mesmo tempo com infraestrutura de primeiro mundo, capaz de sediar tamanha competição.

1.3 A África do Sul pós-*apartheid*

O longo período de intensos conflitos deixou e deixa profundas marcas na história e na população sul-africana. Apesar de hoje possuir um governo democrático, a forma violenta e arbitrária como a população negra foi tratada refletiu em vários âmbitos da sociedade. A configuração da atual sociedade sul-africana ainda é permeada pelos resquícios de anos de crença em uma superioridade racial que ainda está incutida nas mentes de parte da população. Para este trabalho, interessa-nos observar como a personagem David Lurie, do romance *Desonra*, lida com essas transformações, observando quais são os principais conflitos da mesma e estabelecendo uma relação entre suas ações e o contexto pós-colonial, período histórico em que transcorre a narrativa. Em um espaço marcado pela revolta e pelo

desejo de afirmação de direitos, o indivíduo ainda apresenta dificuldades em assimilar a nova ordem, que começou a ser instituída na década de 1990.

Após a eleição de Mandela, foi instaurada a Comissão Verdade e Reconciliação, que visava criar uma cultura valorativa contra a impunidade e promover os direitos humanos na África do Sul. Além disso, o estabelecimento dessa instituição pretendia promover o sentimento de não vingança no intuito de evitar represálias aos brancos. Entretanto, esse desejo não foi totalmente concretizado. Apesar de ter representado uma grande mudança histórica e social, o fim oficial do regime de *apartheid* não gerou, como idealizado, o término da discriminação, da desigualdade e da hostilidade entre negros e brancos. Sobre essa situação, Hall (2003) explica:

As culturas nativas, deslocadas, senão destruídas pelo colonialismo, não são inclusivas a ponto de fornecer a base para uma nova cultura nacional ou cívica. Somam-se a essas dificuldades a pobreza generalizada e o subdesenvolvimento, num contexto de desigualdade global que se aprofunda e de uma ordem mundial econômica neoliberal não regulamentada. [...] Consequentemente, os problemas pendentes de desenvolvimento social têm se somado ao ressurgimento de traços de antigos nacionalismos étnicos e religiosos malresolvidos, fazendo com que as tensões nessas sociedades ressurgam sob a forma multicultural. (HALL, 2003, p. 56-57)

Os longos anos de segregação fizeram com que a minoria branca desfrutasse de serviços e condições melhores de vida. Como consequência, os melhores empregos, as melhores porções de terra bem como o acesso a direitos básicos, como saúde, por exemplo, foram e são destinados até hoje, aos brancos. Esses fatores contribuíram para que os negros se tornassem uma massa de pessoas pouco qualificadas para o mercado de trabalho e com pouca informação, sendo assim “vítimas” fáceis para o desemprego, a violência, a proliferação de doenças e outros problemas que são um espelho da África de hoje. Os altos índices de AIDS bem como a grande massa de desempregados na África do Sul, são estatísticas demonstrativas de que, mesmo com o fim do *apartheid*, os negros continuam sendo a parcela menos favorecida da população. Essa situação configura a África do Sul, hoje, como uma nação de imensas desigualdades.

Nesse quadro, gerado por anos de dependência e submissão aos europeus, a maioria negra continua insatisfeita, pois não teve melhora significativa em sua condição de vida. O resultado é uma África do Sul que ainda luta para conseguir apagar ou ao menos minimizar as sequelas deixadas pelo regime de *apartheid*. Hall (2003) classifica o país como uma sociedade “multicultural”. Segundo o autor, esse termo explica as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que conservam algum traço de sua identidade original. Esse fator multicultural seria, para o mesmo teórico, um dos grandes traços distintivos entre essas sociedades e o Estado-nação moderno constitucional liberal do Ocidente, que se afirma sobre o pressuposto da homogeneidade cultural. Ou seja, ainda haveria uma grande dificuldade entre as culturas europeias – centradas em um tipo de modelo homogêneo – lidarem com as formas heterogêneas de cultura, como é o caso africano.

Nesse cenário em que múltiplas culturas convivem e tentam construir um espaço “em comum”, a realidade observável denota que ainda há uma grande dificuldade em estabelecer uma relação em que possa ser desenvolvida a ideia de desenvolvimento integrado entre culturas distintas no Sul da África. A tentativa de promoção da igualdade, gerada pela situação de pós-*apartheid*, parece ainda não ter surtido efeito total. Os dados referentes à condição de vida do negro contraposta à do branco, no país referido, apontam para poucas mudanças em vista do período de *apartheid*.

Um fator alarmante entre a população sul-africana atual, está nos altos índices de violência. O homicídio, a violação, bem como a agressão são situações constantes na vida dos sul-africanos. A insatisfação da comunidade negra com as poucas mudanças, somadas ao sentimento de retaliação, auxiliam a impulsionar essas estatísticas. Além da suposta “dívida financeira”, os brancos teriam para com os negros um débito “moral”, causado pelos longos anos de submissão impostos aos negros. Sobre a situação de desigualdade, Lopes (1999) considera que a luta continua até os dias de hoje, na África do Sul, tendo em vista que existem bairros

luxuosos e alguns de seus moradores ostentam riquezas, mas sabem do risco de ter muito em um lugar que muitos não têm nada.

É dentro desse período conturbado que Coetzee escreve e situa o romance que é o centro da análise deste trabalho – *Desonra*. Mas antes de aprofundar a pesquisa na narrativa em questão, apresentamos um breve panorama sobre as origens e o desenvolvimento da literatura na África e, mais especificamente, na África do Sul.

1.4 Literatura africana

1.4.1 Origem e desenvolvimento

A pluralidade cultural do território hoje conhecido como África do Sul tornou-se ainda mais ampla após o longo período em que a nação esteve sob o domínio dos europeus. Esse fator acabou tendo implicações nos mais variados setores da vida dos africanos, inclusive em sua literatura, que se desenvolveu de forma tardia, comparada à de outros continentes, reunindo elementos dessas diferentes identidades. A organização colonial, bem como o regime de *apartheid*, foram alguns dos fatores que consolidaram o atraso ou o cerceamento de uma produção escrita, que foi utilizada, por alguns autores, como forma de resistir à segregação imposta pelo homem branco. Por esses motivos, a *orature*⁶, que pode ser entendida como literatura oral, foi para os negros nativos do sul da África, durante um longo período, a única forma de produzir histórias (BANDEIRA, 2008, p. 8).

O fator religioso foi outro ponto importante que fez com que a literatura sul-africana se tornasse um fenômeno recente. Nos primeiros assentamentos holandeses, a única leitura permitida era a bíblica, fazendo com que outros tipos de texto não fossem difundidos. Além disso, a própria escrita era um privilégio da minoria branca, o que acabou negando o direito da leitura para a maioria dos negros. As primeiras obras do período colonial foram escritas por brancos que procuravam

⁶ *Orature* é um termo que pode ser traduzido como a literatura oral, que precedeu a produção escrita na África. Tradução livre.

descrever os territórios e a população das terras que estavam dominando - processo semelhante ao acontecido no Brasil.

No sul da África, a literatura teria sido usada, inicialmente, como forma de justificar o colonialismo, pois se o negro era um ser inferior, um bárbaro, conforme representado nos primeiros escritos sobre esse povo, ele precisaria do homem branco para “civilizá-lo” e, para isso, o último deveria estar presente em seu território. Outro tratamento conferido à figura do negro dentro do campo literário foi de desvalia, sendo ele representado como um personagem secundário, de menor ou nenhuma importância. Conforme Coetzee (1988), os primeiros escritos voltaram-se para preservar os valores feudais e utilizaram como estratégia o apagamento do nativo negro, como forma de evitar retratar a turbulenta relação entre afros e europeus.

Além de ter sido retratada de forma pejorativa, ou mesmo sendo ignorada, a raça negra teve poucas obras redigidas em suas línguas maternas até o século XX, período no qual a maioria dos escritos era realizada em idiomas europeus. Assim, a literatura branca da África meridional desenvolveu-se à parte da produção escrita por autores negros dessa mesma região. Além de ter tido seu desenvolvimento e efetivação protelada, a literatura sul-africana de línguas não europeias, ou mesmo africânder, sofreu, durante muito tempo, limitações ideológicas e de distribuição.

Dessa maneira, a literatura, na África, esteve condicionada, durante um longo período, a questões ligadas a sua então situação colonial. Após a independência das colônias, uma nova literatura emerge trazendo à tona uma série de questionamentos e inaugurando, assim, o que Bonnici (1998) considera como literatura pós-colonial. Para esse pesquisador, recebe essa nomenclatura

toda a produção literária dos povos colonizados pelas potências europeias entre o século XV e XX. Portanto, as literaturas em língua espanhola nos países latino-americanos e caribenhos; em português no Brasil, Angola, Cabo Verde e Moçambique; em inglês na Austrália, Nova Zelândia, Canadá, Índia, Malta, Gibraltar, ilhas do Pacífico e do Caribe, Nigéria, Quênia, África do Sul; em francês na Argélia, Tunísia e vários países da África são literaturas pós-coloniais. (BONNICI, 1998 p. 9)

Estariam inseridos nesse conceito autores como Wole Soyinka e o nigeriano Chinua Achebe, que efetuaram um balanço crítico da situação nas antigas colônias inglesas. Nessa perspectiva, o romance centro desta pesquisa – *Desonra* - também pode se encaixar na nomenclatura de literatura pós-colonial, descrita por Bonnici (1998), tendo em vista que foi narrado na língua do colonizador, no período pós-colonial, refletindo as consequências da colonização e dos períodos de *apartheid* e pós-*apartheid*, por um autor branco, descendente de ingleses. Antes de partir para a apresentação do autor de *Desonra*, faremos uma abordagem sobre a problemática vinculada à identidade do escritor africano, discutindo como se manifesta a escrita em um país tão diverso e heterogêneo culturalmente como é a África do Sul.

1.4.2 O autor africano

Conforme dissertação de mestrado de Bandeira (2008), a crítica literária africana trata de forma separada a produção realizada por escritores brancos daquela que é efetuada por escritores negros. Essa segregação seria resultado de uma visão na qual o escritor branco não estaria apto a “tomar” o posicionamento do negro, pois o primeiro não teria vivido a dura realidade imposta durante o período colonial e mais especificamente durante os anos de *apartheid*. Nesse contexto, o homem branco estaria produzindo uma escrita baseada na visão do colonizador, e não do colonizado. Assim, o negro não estaria representando a si mesmo e, sim, sendo representado.

Outra questão levantada diante da literatura produzida na África é no tocante à identidade do autor africano. Em um território extremamente diversificado, em todos os aspectos, como o escritor poderia representar, em sua obra, uma única identidade? Appiah (1997) trabalha com essa problemática e discute o fato de muitos autores terem tentado construir uma identidade una, minimizando a diversidade cultural do continente e tentando fugir das influências das ideias da Europa. Além disso, o filósofo discute a visão de que o escritor africano fala, de uma forma geral, através de um “eu” que representa o coletivo, o social, embora muitas vezes ele tente fugir dessa situação:

Apesar de formados na Europa ou em escolas e universidades dominadas pela cultura europeia, os escritores africanos não têm seu interesse voltado para a descoberta de um eu que seja objeto de uma viagem interior de descobrimento. Seu problema – embora não seu tema, é claro – consiste em descobrir um papel público, não um eu particular. Se os intelectuais europeus, apesar de comodamente instalados em sua cultura e suas tradições, têm uma imagem de si como marginais, os intelectuais africanos são marginais mal acomodados, que buscam desenvolver suas culturas em direções que lhes confirmem um papel. (APPIAH, 1997, p. 115)

Esse mesmo teórico afirma que os escritores africanos possuem situação e perspectiva socio-histórica em comum. Para Appiah (1997), a transição da literatura oral para a literatura escrita gerou um problema ligado à privacidade do texto gráfico: se na *orature* era o “nós” que falava, no texto escrito é um “eu” que fala, ou que deveria falar, mas como falar a partir da primeira pessoa englobando toda uma sociedade, que por si só já é complexa? Assim, o pesquisador afirma que, “ao criar a interioridade metafísica privada do autor, essa situação socio-histórica arranca o escritor de sua perspectiva socio-histórica; o ‘eu’ autoral luta por desalojar o ‘nós’ da narrativa oral” (APPIAH, 1997, p. 124). Essa tentativa de desalojamento de um coletivo torna-se ainda mais difícil, quando o tema abordado pelos textos refere-se a um acontecimento coletivo, como o *apartheid*, fator esse que também se refletiu na produção literária dos autores africanos.

Embora os brancos não tenham sido vítimas do *apartheid*, muitos deles escreveram sobre o assunto, criticando a violação de direitos produzida pelo sistema e denunciando as atrocidades do mesmo. Apesar de ter sido um período de cerceamento da liberdade, a época em que vigorou o regime de separação racial foi também um espaço temporal efervescente no tocante à produção cultural, utilizada como forma de resistência. Autores como Nadine Gordimer assumiram um papel que pode ser lido como de escritor engajado, produzindo uma literatura comprometida com o social, posição essa comentada por Coetzee em sua obra *Stranger Shores* (2001). Apesar de Gordimer ser uma escritora branca, aqui poderia ser feita a leitura do escritor africano como escritor de um coletivo.

Na contramão da visão engajada está Coetzee: o autor recebeu críticas justamente por não demonstrar em seus escritos uma posição política visível, fazendo com que membros da sociedade africana lhe cobrassem um posicionamento. Essa suposta isenção era praticada na escrita de Coetzee, de

acordo com a crítica, quando o mesmo não situava suas histórias no tempo e no espaço (o que não é o caso de *Desonra*). Essa omissão tempo-espacial poderia indicar uma possível tentativa de evitar o trabalho engajado com causas sociais ou políticas. Entretanto, obras posteriores deixavam claro o local e o tempo de suas histórias, o que poderia desmentir essa tentativa de não posicionamento, mas que nem por isso confirma Coetzee como um escritor engajado, tendo em vista que ele mesmo afirma que o escritor não deve assumir esse papel para si (BANDEIRA, 2008, p. 42).

1.4.3 Coetzee

John Maxwell Coetzee nasceu na Cidade do Cabo, uma das capitais da África do Sul, no ano de 1940. Descendente de bôeres, graduou-se em duas áreas: Matemática e Língua Inglesa. Já trabalhou como programador de computadores, na Inglaterra, e em 1965 estudou Linguística e Literatura nos Estados Unidos. Em 2002, mudou-se para a Austrália, local em que vive atualmente na companhia de sua esposa. Já escreveu, até o momento, doze romances, sendo *Desonra* sua oitava obra de ficção, produzida em 1999 e traduzida no Brasil no ano seguinte, por José Rubens Siqueira. Além de atuar na ficção, Coetzee trabalha nas áreas de linguística e crítica literária, tendo escrito algumas obras sobre esse último assunto. Exerce ainda a função de professor universitário na Austrália e nos Estados Unidos.

O autor sul-africano foi o único a receber por duas vezes o *Booker Prize* (prêmio máximo da língua inglesa) por suas obras *Vida e época de Michael K* (1983) e *Desonra*. Além disso, dentre os demais prêmios por ele recebidos, estão o Prêmio Literário Sul-africano (por três vezes), o *Jerusalem Prize*, além do Nobel de Literatura em 2003. Conhecido por não gostar de dar entrevistas, ele evita falar de suas obras que já foram alvo de discussões polêmicas em seu país de origem. Dentre as mais comentadas, está *Desonra*, que chegou a ter sua leitura condenada pelo governo da África do Sul.

Dentre os poucos estudiosos da obra de Coetzee no Brasil, está Bonnici, que, em seu artigo *The contemporary post-colonial novel in English*, datado de 2004, analisa a produção coetzeeana sob o ângulo pós-colonialista e considera que os

romances desse autor são “pós-modernos em ética, muito diferente dos outros romancistas sul-africanos. Eles lidam com a crítica ao colonialismo e seus efeitos, bem como às restrições éticas nos escritores brancos”⁷ (BONNICI, p. 8). Fora do país, conforme também apontado por Bandeira (2008), David Attwell, Derek Attridge e Homi Bhabha são alguns dos críticos do trabalho do autor sul-africano, produzindo ensaios e artigos sobre a obra de Coetzee. Bhabha (1998) afirma que Coetzee, em suas obras, faz uma abordagem sobre a nova configuração da sociedade sul-africana, apresentando uma perspectiva do pós-*apartheid*. Segundo esse teórico,

[...] o cânone anglo-celta da literatura e do cinema australiano está sendo reescrito do ponto de vista dos imperativos políticos e culturais dos aborígenes; os romances sul-africanos de Richard Rive, Bessie Head, Nadine Gordimer e John Coetzee são documentos de uma sociedade dividida pelos efeitos do *apartheid*, que convidam a comunidade intelectual internacional a meditar sobre os mundos desiguais, assimétricos, que existem em outras partes [...]. (BHABHA, 1998, p. 25)

O primeiro romance escrito por J. M. Coetzee data de 1974 e intitula-se *Dusklands*. A obra, que é dividida em duas novelas, descreve episódios da guerra do Vietnã, através da narração da vida de um funcionário do governo americano. A segunda parte encerra a vingança do colonizador holandês Jacobus Coetzee contra uma tribo africana. Em 1977, o autor lança *In the heart of country*, traduzido para o português, dez anos depois, por Luís de Araújo como *No coração do país*. Nesse romance, é narrada a vida de uma jovem conturbada pela solidão, vivendo na companhia do pai. A narrativa traz uma estranha relação entre patrões brancos e empregados negros.

Em 1980, escreveu *Waiting for the barbarians*, traduzido por José Rubens Siqueira como *À espera dos bárbaros*, em 2006. Esse romance, de uma maneira geral, foi bem aceito pela crítica do país de origem do escritor. Nele, é descrita a vida de um magistrado, funcionário do governo, que se envolve com uma nativa negra e tem sua história modificada após o anúncio de uma possível invasão bárbara ao território que lhe cabia fiscalizar. A partir do sinal dessa provável invasão, inicia-se

7 Na citação original: “[...] are post-modern in ethos, very different from other South African novels. They deal with a critique of colonialism and its effects and the historical and ethical restraints on White writers (BONNICI, 2004, p. 8).

uma verdadeira caça às bruxas, tendo em vista que ao longo da narrativa a invasão bárbara não acontece, mas os funcionários do governo operam uma verdadeira carnificina para com os suspeitos de serem “bárbaros”.

O magistrado passa de perseguidor a perseguido e com isso muitas mudanças são operadas em sua trajetória. O local e o tempo histórico da narrativa não são apresentados, mas é possível inferir que os acontecimentos estejam localizados na África do Sul, no período do *apartheid*. Essa obra é bastante contundente, apresentado personagens que, dentre outras interpretações possíveis, são passíveis de serem lidos como figuras corporificadoras do horror e da violência do *apartheid*.

Life and times of Michael K foi o romance seguinte de Coetzee. Datado de 1983 e traduzido no Brasil também por José Rubens Siqueira, como *Vida e época de Michael K*, a narrativa rendeu ao escritor sul-africano seu primeiro *Booker Prize*. Nela, o leitor tem acesso à vida de Michael K, um jovem negro que tenta conseguir o *passbook* para poder transitar juntamente com a mãe, que encontra-se doente, pela África do Sul, pretendendo chegar à cidade natal dela. O passe nunca lhe é conferido, e durante a trajetória que ele empreende, sua mãe morre e ele passa a carregar consigo as cinzas da morta, que lhe dão em um hospital onde ela havia sido atendida e veio a falecer. Gordimer afirmou ao *The New York Review of Books* que “à medida que se vai penetrando no romance, dá-se aquela ocorrência excepcionalmente rara de as reações do leitor aos acontecimentos irem se desdobrando junto com as da própria personagem”.

Três anos mais tarde, Coetzee publica *Foe*, uma narrativa em que a personagem Susan Barton dá a sua versão sobre as aventuras de Robinson Crusoe e seu empregado mudo, Sexta-Feira. O romance recebe por muitos críticos a leitura de uma reescrita do romance *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, na qual o silêncio do colonizado seria uma forma de resistência ao colonizador. Em 1990, Coetzee publica *Age of iron*, ainda sem tradução no Brasil. Nele é relatada a história de Mrs. Curren e seu olhar frente ao *apartheid*. Já em 1994, o sul-africano lança *The master of Petersburg*, publicado pela Companhia das Letras e traduzido por José Rubens Siqueira em 1995 como *O mestre de Petersburgo*. O protagonista é o escritor russo Fiódor Dostoiévski, que busca entender a morte do enteado. Conforme dissertação

de mestrado de Bandeira (2008), essa narrativa possui uma característica de escrita catártica, tendo em vista que Coetzee perdeu um filho adolescente em uma queda misteriosa, assemelhando-se, em alguns aspectos, à situação descrita em sua narrativa.

Em 1999, Coetzee publica *Disgrace*, traduzido para a língua portuguesa, no ano seguinte, como *Desonra* e editado pela Companhia das Letras. Com essa escrita, ele conquistou novamente o *Booker Prize* e também muitas críticas. *Desonra* foi adaptado para o cinema, no ano de 2009. O ator John Malkovich e a atriz Jéssica Haines interpretaram as personagens David e Lucy.

A narrativa *Desonra* se passa na África do Sul, no período pós-*apartheid* e conta a história do professor de poesia David Lurie, um homem de meia idade, que trabalha na Universidade do Cabo e que acaba envolvendo-se sexualmente com uma aluna. Afastado do trabalho por esse motivo, Lurie vai ao encontro de sua filha Lucy, que mora em uma propriedade rural, no interior da África do Sul. O pano de fundo da história é a situação sociocultural da África pós-*apartheid*, local esse em que o protagonista da história, um intelectual de formação humanista, não consegue entender muitas das relações que permeiam a vida das pessoas que lá vivem.

Lucy mantém um hotel para cães, vive dessa renda e também vendendo alguns produtos naturais em um mercado público. A garota é homossexual e foi abandonada pela namorada pouco antes de o pai ir morar em sua casa. Ela vive como uma camponesa e respeita as leis tribais que “regulam” o local que habita. Inicialmente, David pensa que o que Lucy escolheu para si foi só um modo de vida alternativo, mas bastam alguns dias para ele perceber que viver em um local como aquele exigiria muito mais do que ele conseguia compreender.

Dias depois de David ter chegado à fazenda, a casa é invadida por três homens negros, que saqueiam a residência, tentam queimá-lo vivo e estupram sua filha. O fato deixa os dois muito perturbados, mas é a atitude de Lucy que deixa o professor universitário ainda mais extasiado: ela não quer contar à polícia sobre o estupro e continua mantendo relações amigáveis com seu vizinho Petrus, do qual pai e filha desconfiam ter ligações com os bandidos.

A situação é completamente ininteligível para David, que tem uma formação cultural pós-moderna e que, apesar de viver em plena África do Sul, desconhece as leis que regulam a vida das tribos africanas. O que é barbaridade para ele é uma situação comum entre aqueles que vivem em meio a um país “onde é 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” (COETZEE, 2000, p. 114).

Após o incidente, a relação entre David e Lucy torna-se ainda mais complicada. Eles passam a evitar um ao outro e o professor universitário troca os livros pela assistência a animais que são recolhidos por uma entidade sem fins lucrativos, mantida por uma amiga de sua filha. É nesse cenário que David envolve-se com Bev Shaw, uma mulher casada com um homem que auxiliou o intelectual nos momentos após o ataque à fazenda. Aqui, mais uma vez, David não resiste a seus impulsos naturais e transgride as regras sociais.

Semanas depois, o ex-professor já está acostumado a participar do sacrifício dos animais, último recurso para amenizar um sofrimento que, na África, não tem como ser solucionado de outra forma a não ser com a morte. Lucy descobre que está grávida e Petrus lhe propõe casamento, no intuito de adquirir as terras dela. David novamente impõe resistência à aceitação da filha, mas ao final acaba desistindo de lutar contra uma realidade que ele não consegue compreender.

Em 2002, Coetzee publicou *The lives of animals*, traduzida como *A vida dos animais*, por José Rubens Siqueira, e publicada pela Companhia das Letras. Nessa narrativa, o escritor, que é vegetariano, defende os direitos dos animais e mais uma vez gera polêmica ao comparar os abatedouros com os campos de concentração alemães. No ano seguinte, lança *Elisabeth Costello: eight lessons*, traduzido como *Elisabeth Costello: oito lições*. A obra apresenta uma escritora que viaja pelo mundo dando palestras e atuando na defesa dos direitos dos animais – alguns críticos leem essa narrativa como não ficcional. *Slow man*, traduzido como *Homem lento*, apresenta a história de Paul Rayment, morador da Austrália que sofre um acidente e tem sua vida modificada após o acontecimento, expondo a fragilidade da condição humana.

Até o momento, sua última obra publicada é *Diary of a bad year* (2007), traduzida como *Diário de um ano ruim*, na qual o autor discute política, arte e suas experiências como escritor. Nessa obra, Coetzee sobrepõe três linhas narrativas e ensaios fictícios de um escritor idoso.

Além dessas obras, Coetzee publicou duas narrativas autobiográficas: *Boyhood: scenes from provincial life* (1997) e *Youth: scenes from provincial life II* (2003), traduzidos no Brasil como *Infância: cenas da vida provinciana* e *Juventude: cenas da vida provinciana II*, respectivamente. Nelas são relatados acontecimentos da vida de um menino de origem branca, que vive em uma sociedade permeada pelas desigualdades sociais e econômicas, bem como as implicações cotidianas dessas divergências.

No campo não ficcional, Coetzee desenvolve obras na área de crítica literária, sendo que dentre sua produção desse cunho destacam-se: *Doubling the point: essays and interviews* (1992), *Giving offense, essays on censorship* (1996), *What is realism* (1997), *White writing – On the culture of letters in South Africa* (1998), *The humanities in Africa* (2001), *Stranger shores – essays* (2001). Não há tradução para o português de nenhuma dessas obras citadas anteriormente.

O centro de análise deste trabalho é a narrativa *Desonra*, cuja trama foi descrita anteriormente. A escolha desse romance teve como base o fato ter sido escrito por um autor contemporâneo, pouco estudado no Brasil e que levanta importantes questionamentos sobre as sociedades atuais. Além disso, a temática abordada pela obra apresenta-se como atual, podendo levar a reflexões sobre a própria condição humana. Os fios condutores da análise serão a questão pós-colonial e a ironia romântica, a serem discutidas nos capítulos III e IV, respectivamente. A abordagem desses dois temas é necessária para que possa ser realizada uma proposta interpretativa de *Desonra*, cujo propósito é ampliar os horizontes dessa narrativa, procurando decifrar qual o conhecimento possível de ser extraído com a leitura do romance de Coetzee. Antes de partir para esses dois assuntos, apresenta-se no Capítulo II, uma análise dos processos narratológicos de *Desonra* e sua relação com o contexto sul-africano, apresentado neste primeiro capítulo.

CAPÍTULO II

DESONRA E SEUS PROCESSOS NARRATOLÓGICOS

É natural que, juntamente com a convicção que só se chega à verdade através da multiplicação dos enfoques, existe outra, muito mais céptica, de que não há verdade, mas verdades, ou, em todo o caso, de que o conhecimento da verdade, na esfera do humano, é inalcançável. (TACCA, 1978, p. 92)

O ato de contar uma história pressupõe a existência de alguém que narre os acontecimentos; ou seja, a presença de um narrador. A forma como essa história é contada pode ser assumida de diversas maneiras. Muitas vezes, a escolha desses modos irá depender não apenas de uma necessidade de coerência, mas também dos efeitos estéticos que se busca desencadear. Leite (2001) refere que com o desenvolvimento do romance, esses narraram-se a si próprios “ou, mais recentemente, atrás de uma voz que nos fala, valendo e desvelando, ao mesmo tempo, narrador e personagem, numa fusão que, se os apresenta diretamente ao leitor, também os distancia, enquanto os dilui” (LEITE, 2001, p. 5-6).

Assim, ao desenvolver a figura do narrador, não são apenas aspectos formais e estruturais que se fazem presentes nas escolhas do autor. No romance analisado neste trabalho, a figura do narrador, apresentada em terceira pessoa, desencadeia uma série de questionamentos sobre quem realmente empreende esse movimento de contar, que por vezes é invadido pelas personagens. Para trabalhar tal problemática, elegemos o teórico Tacca, que sustenta a existência da terminologia da entidade narrativa em terceira pessoa, que pode ser percebida pela estrutura formal do discurso. Entretanto, além dessa perspectiva linguística, Tacca explica que

a entidade narrativa pode ser múltipla, assumindo, mesmo que mantida a terceira pessoa, a perspectiva dos atores do romance. Através da figura de um narrador múltiplo, as personagens do romance *Desonra* apresentam diferentes visões, que “atravessam” a voz de um narrador em terceira pessoa, sem sinalizar essa intromissão.

Através da figura de um narrador múltiplo, as personagens do romance *Desonra* apresentam diferentes visões, que “atravessam” a voz do narrador central, sem sinalizar essa intromissão. Para discutir tal problemática, tomamos como base a perspectiva sustentada por Tacca, através da qual a entidade narrativa, em terceira pessoa, permite essas intromissões, que corroboram a perspectiva irônica na forma de narrar do romance que está sendo analisado. Ao deixar-se permear por esse coro de falas, a narrativa não sustenta uma única verdade e sim apresenta múltiplos pontos de vista sobre os fatos. Esse movimento transcende a questão sociocultural apresentada como pano de fundo da narrativa (a situação da África do Sul no pós-*apartheid*) e toca em um dilema existencial; do sujeito que não consegue entender a realidade que o circunda, caracterizando a presença da ironia.

Antes de entrarmos no campo irônico, voltamos nossa atenção para essas múltiplas vozes e, em especial, a do protagonista David Lurie. Por ser a figura central da narrativa, há uma predominância do ponto de vista de David. É essa personagem que acredita ser a grande vítima de uma situação: a nova realidade de seu país – discutida no primeiro capítulo. Entretanto, o jogo narrativo empreendido em *Desonra* mostra-nos que o professor é sim uma grande vítima: não de sua situação social, mas sim de sua própria condição humana de imperfeição, que o faz ter dificuldade de lidar com o local em que vive. Assim, recorreremos a passagens em que a voz de David parece audível e selecionamos trechos em que ele mostra sua visão sobre o mundo, mas que, ao mesmo tempo, outras personagens também deixam suas impressões e suas verdades sobre as situações.

Ao mostrar as diferentes visões, o narrador aponta para o fato de que não há como comprovar qual é a “melhor”, qual está com a razão e ironiza ambos os lados.

2.1 *Desonra*: condenado injustamente?

Logo após a publicação de *Desonra*, a obra e seu autor receberam duras críticas de diferentes segmentos da sociedade sul-africana, inclusive do partido CNA, que está no poder até os dias de hoje. Esse juízo apoiou-se no fato de que a narrativa situava-se na África do Sul, no pós-*apartheid*, e apresentava a comunidade branca, segundo algumas leituras, como vítima dos negros, tendo como única alternativa abandonar o país devido ao clima de hostilidade consolidado entre as duas raças após o fim do regime segregacionista. Defenderam-se, inclusive, sugestões da proibição⁸ da leitura de *Desonra* nas escolas da África do Sul, sinalizando que a narrativa foi entendida como engajada e gerando com isso um “desconforto” intelectual no país.

É importante ressaltar que *Desonra* foi condenado pela opinião pública com base em uma interpretação literal. Ou seja, a obra foi julgada sob uma determinada ótica que privilegia certo tipo de leitura em detrimento de uma análise mais aprofundada que pode “inocentar” o romance dessa visão que o desqualifica e mostrar que o preconceito e a patrulha ideológica não têm lado definido. Neste trabalho, temos a proposta de elaborar uma interpretação para o romance de Coetzee, analisando-o sob o prisma da ironia romântica, investigando de que forma essa corrente filosófica pode auxiliar na construção interpretativa. Para realizar tal investida, antes de entrar na temática da ironia, neste capítulo voltamos nosso olhar para os processos narratológicos desenvolvidos pelo autor sul-africano em questão, analisando em especial a figura do narrador e suas múltiplas vozes, observando em que medida ele contribui para a construção de uma narrativa irônica, o que poderia refutar a hipótese de *Desonra* apresentar o negro como vítima de sua própria história e de que não haveria mais lugar para o branco dentro da África pós-*apartheid*.

Conforme Tacca (1978), o romance é uma linguagem através da qual se coam vozes distintas. Essas vozes diferentes estariam ligadas à figura do narrador, que, de acordo com esse mesmo teórico, detém a função de “contar”. Nessa medida, o

⁸ A sugestão da proibição foi levantada pelo então ministro do governo sul-africano, Smuts Nkonyama, que classificou o romance *Desonra* de racista. Disponível em: <http://books.guardian.co.uk/nobelprize/story/0,,1286602,00.html>

narrador pode saber mais do que aquilo que simplesmente vê, sendo a figura que deixa pistas para o leitor atento descobrir possíveis significações que transcendem simplesmente aquilo que está escrito. Tacca ressalta a importância de ter conhecimento sobre aquele que conta; quem, afinal, é o narrador daquilo que intitulamos romance: “é um testemunha imparcial, o protagonista, um actor secundário, enfim, um cronista, o verdugo ou a vítima?” (TACCA, 1978, p. 24). É a partir desses questionamentos, de *quem conta* e *como conta*, que pretendemos desenvolver nossa análise. Para tanto, é preciso investigar o narrador em *Desonra*, que, por vezes, confunde o leitor, empreendendo um movimento de ir e vir, em que não deixa claro quem fala, como na passagem a seguir, em que a personagem central, David Lurie, relaciona-se sexualmente com uma jovem:

Seu nome é Dawn. A segunda vez que sai com ela, param na casa dele e transam. **É um erro**. Ela se retorce, dá-lhe unhas e borbulha de excitação, mas no fim simplesmente o repele. Ele lhe empresta um pente, leva-a de volta para o campus.

Depois disso passa a evitá-la, cuidando de contornar o escritório onde trabalha. Em troca, ela lança olhares magoados, depois o esnoba.

Ele **devia desistir**, sair de cena. (COETZEE, 2000, p. 16 – grifos nossos)

Assim, observamos que o narrador abre espaço para outras vozes. Entre passagens proferidas na terceira pessoa, misturam-se frases que podem ser entendidas como pertencentes à consciência das personagens. Dessa forma, há uma mistura entre narrador heterodiegético⁹ com uma forma de narrar em que há participação de outras vozes. Essas frases podem ser entendidas como comentários, expressões que, apesar de aparentarem não ter um sujeito falante, poderiam ser classificadas como em primeira pessoa, retornando a questão levantada por Tacca, sobre quem fala no romance: é um narrador isento ou é uma personagem, que por seu turno possui um determinado ponto de vista e que por isso emite juízos?

São questões cruciais na medida em que servem como base norteadora para a elaboração de uma interpretação para *Desonra*. Inicialmente, é apresentada ao leitor uma voz em terceira pessoa, que pode ser comprovada pela utilização de pronomes como “ele” para se dirigir a David ou “ela” para fazer referência a Dawn. Entretanto,

⁹ Entendemos narrador heterodiegético como aquele que não participa da história embora, por vezes, a voz das personagens ocupe seu espaço.

o que o leitor nota no desenrolar do texto, é que em meio a esse narrador que não participa da história, que não emite opiniões, existem outras vozes que estão mescladas ao discurso central. No fragmento transcrito anteriormente, podemos perceber uma segunda voz, que poderia corresponder aos julgamentos feitos pelo próprio David, em relação a suas ações com a colega. Embora o discurso não tenha sido passado de forma direta a essa personagem, são as próprias ações do professor, no decorrer do romance, que apontam para ser dele essa segunda fala, no fragmento transcrito.

Bakhtin (1981) ao analisar as obras de Dostoiévski considera que o escritor russo inaugurou uma nova forma de narrar, em que há presença do dialogismo¹⁰, através do qual vozes distintas dialogam e tornam o romance bivocal (BAKHTIN, 1981, p.34). Nesse sentido, a presença dessas entidades representaria, para o autor, a contraposição dos diferentes pontos de vista assumidos pelas personagens que, em um debate de consciências, classificaria o que Bakhtin chamou polifonia. No romance polifônico, essas consciências são independentes e imiscíveis e representam mundos distintos. Sobre essa questão, Bakhtin considera que:

Cada personagem entra em seu discurso interior, entretanto, não como um caráter ou um tipo, não como uma personagem fabular do seu tema vital [...] mas como o símbolo de alguma diretriz de vida ou posição ideológica, como símbolo de uma determinada solução vital daqueles mesmos problemas ideológicos que o martirizam. (BAKHTIN, 1981, p. 210)

Bakhtin vai além, e afirma que no discurso polifônico, Dostoiévski consegue representar a ideia do outro, mantendo a distância, sem afirmá-la nem fundi-la com a própria ideologia representada. Em todos os momentos a autoconsciência das personagens estaria voltada para fora, dirigindo-se intensamente a si e também a um outro e seria através dessa interação que seria possível revelar o “homem no homem” (BAKHTIN, 1981, p. 222).

Na ideia defendida por Bakhtin a multiplicidade de consciências se combinaria em uma unidade de acontecimentos. Ou seja, as múltiplas visões se combinariam através da unidade narrativa, mas nem por isso essas visões tornam-se análogas, e pelo contrário, ocupam um mesmo espaço em que se confrontam.

¹⁰ Nesse ponto, uma discussão mais aprofundada sobre o termo dialogismo e suas implicações poderia ser formulado, no entanto, como pretendemos desenvolver a ideia de ironia no romance, optamos por dar enfoque maior aos teóricos Genette e Tacca.

Se Bakhtin discute a multiplicidade de consciências optamos, neste trabalho, por dar enfoque à multiplicidade de vozes que assumem o espaço narrativo heterodiegético, em especial a voz do protagonista do romance. *Desonra* poderia ser classificado ou estudado como um romance polifônico, em que existe a presença do dialogismo, porém esse não é o foco de nosso trabalho, que privilegia a análise da existência da ironia, em que os artifícios narrativos seriam um fator que reforça a presença de tal perspectiva.

A tessitura de múltiplas vozes intercaladas, falando através de uma entidade “isenta”, ou seja, que ocorrem dentro da fala do narrador em terceira pessoa, deixam pistas ao leitor que deve captar por que elas permeiam a narrativa, que motivos o narrador tem para deixá-las invadir seu espaço. Se entendermos a existência dessas outras falas, podemos observar que a narração não se dá de forma única. Pelo contrário, os fatos são apresentados sobre diferentes perspectivas – de diferentes personagens.

Dessa forma, um mesmo fato pode ser contado de forma diferente. É a partir dessas observações que pretendemos analisar como esse movimento de falas pode auxiliar na construção de uma interpretação irônica. Para efetivar a proposta, analisaremos quem são os agentes por trás do narrador em terceira pessoa no romance *Desonra* e voltaremos atenção maior para a voz do protagonista David Lurie.

2.2 A questão da voz narrativa em *Desonra*

Genette (s.d) assevera que entre as três classes de determinações que formulam os problemas de análise do discurso narrativo está aquela que se liga à forma pela qual se encontra implicada na narrativa a própria narração, ou seja, a situação ou instância narrativa e, com ela, os seus dois protagonistas: o narrador e seu destinatário. O teórico atribui a essa entidade a nomenclatura de “voz” e destaca a relevância do movimento entre narrador, narração e leitor. “A análise do discurso narrativo será pois, para nós, essencialmente o estudo das relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração e (enquanto se inscrevem no discurso da narrativa) entre história e narração” (GENETTE, [s.d], p. 27).

Por seu turno, Tacca (1978) observa que diferentemente do teatro, em que o autor dá a palavra às personagens, no romance a palavra é dada ao narrador e este, eventualmente, as dá a suas personagens. Ou seja, na narrativa essencialmente escrita, é o narrador a entidade que detém o “controle” da condução de como determinada história é contada, e só eventualmente aqueles que participam dela têm direito à voz em forma de discurso direto ou de paráfrase. “Se no teatro, como observa Jean Pouillon, os actores são vistos sobre o mesmo palco, no romance podemos vê-los de fora ou de dentro, ou uns através da consciência dos outros” (TACCA, 1978, p. 25).

No caso de *Desonra*, a palavra é dada a um narrador, que transcreve discursos diretos das falas das personagens e que, em outras vezes, “empresta” seu espaço a outras entidades, outras personagens. Esse “empréstimo” é feito sem que haja indicação prévia, exigindo que a compreensão daquilo que Genette chamou de voz, seja empreendida por parte do leitor crítico: é o receptor que deve captar que por momentos existe uma intromissão no texto, o que pode modificar a interpretação do romance. Consoante Tacca, devido a essa mistura de vozes, a tentativa de delimitar a problemática do narrador conduziu a conceitos insuficientes para abarcar uma questão complexa como essa:

Tentou-se resolver a questão mediante o recurso à forma pessoal da narrativa: narrativa na primeira ou na terceira pessoa. Mas imediatamente surge a insuficiência ou o erro desta caracterização, no mínimo *abusiva*. Pois há formas curiosamente entrecruzadas. Com efeito, uma narrativa pode assumir cabalmente a forma de relato na terceira pessoa, correspondendo, no entanto, à mais estrita consciência da primeira. (TACCA, 1978, p. 26, grifos do autor)

Na perspectiva levantada por Tacca, pode ser encaixado o romance aqui analisado, tendo em vista que, ao entremear-se na voz do narrador em terceira pessoa, David Lurie e as outras personagens que fazem uso dessa voz, assumem a forma entrecruzada de narrar. Gai (1997) assevera que em alguns romances, há ausência de um ponto de vista dominante, que conduza a uma única verdade – no processo de ficionalização do mundo.

Logo no início do romance, David Lurie envolve-se com uma aluna mestiça e consideravelmente mais jovem que ele, momento esse em que as vozes narrativas

se entrecruzam, deixando-se entrever juízos, opiniões que influenciam na interpretação do leitor. Dessa maneira, há uma ambigüidade, gerada pelos movimentos narrativos. Não se sabe se as personagens estão falando, ou se é o narrador. Apesar de, na forma do discurso a narrativa estar estruturada do ponto de vista heterodiegético, em alguns momentos é a consciência das personagens que se mostra audível. O narrador, que não participa da história, cede espaço para o processo mental dos demais atores do romance, emitindo seus pensamentos mais íntimos. Entretanto, se forem analisadas as reflexões embutidas na voz narrativa, percebemos que David realmente força uma situação, a qual ele mesmo questiona e reconhece que não deveria fazer:

Ele devia parar por aí. Mas não para. No domingo de manhã vai dirigindo até o campus vazio e entra no escritório do departamento. Do armário de arquivos tira a ficha de Melanie Isaacs e copia seus dados pessoais [...]
Melanie – *melody*: uma sonoridade banal. Não é um bom nome para ela. Mudando a tônica. **Melâni: a escura.**
“Alô?”
Naquela única palavra ele ouve toda a incerteza dela. **Jovem demais.** Não vai saber lidar com ele; **devia esquecer dela.** Mas está nas garras de alguma coisa. A rosa da beleza: o poema atinge o alvo reto como uma flecha. **Ela não é dona de si mesma; talvez ele não seja dono de si mesmo também.** (COETZEE, 2000, p. 25 – grifos nossos)

No momento em que uma voz narrativa afirma que “ele devia parar por aí. Mas não para”, é possível inferir que há uma emissão de juízo, uma espécie de consciência narrativa, que passa a julgar a ação que David está empreendendo. Ou seja, seria o próprio David que estaria reconhecendo a necessidade de evitar um envolvimento mais profundo com a aluna, pois, implicitamente, ele saberia que Melanie estava em uma posição hierárquica inferior à dele: ela era aluna e ele o professor, o homem maduro, que eticamente deveria conter seus instintos se não quisesse ter problemas em um futuro próximo. Quando remete ao significado do nome Melanie, “a escura”, mais uma vez a voz narrativa pode estar fazendo referência às posições distintas que ambos ocupam no espaço social. Apesar de estar situado historicamente no pós-*apartheid*, o fato de Melanie ser uma mestiça, uma escura, pode colocá-la, na visão de David, em uma posição inferior à sua, tendo em vista que o professor universitário teria vivenciado os anos de segregação racial e ainda demonstra ter dificuldades para lidar com a nova configuração social na qual negros e brancos teoricamente vivem em pé de igualdade.

É outra pista deixada pelo narrador que nos faz perceber que Lurie vivenciou o tempo de *apartheid*: na época em que se passa a narrativa, o professor tem cinquenta e dois anos. Apesar de não dizer exatamente o ano em que acontece a história narrada em *Desonra*, o leitor tem acesso à informação de que aquele é um período de pós-segregação na África do Sul, ou seja, o professor passou um bom período de sua vida conhecendo a ideia de supremacia da raça branca imposta no seu país e, mesmo concordando ou discordando dela, traz em sua personalidade traços que indicam esse fator, como no caso do envolvimento praticamente forçado com Melanie. É um sujeito que vive no período de pós-*apartheid* e também de pós-colonialismo.

Tacca (1978) considera que o narrador sabe mais do que aquilo que vê. O teórico sublinha o fato de que, ao empreender a função de contar, o narrador deixa-se entrecruzar por sentidos múltiplos, o que auxilia na construção de uma forma de narrar igualmente heterogênea. O narrador do romance de Coetzee estaria permeado por essa multiplicidade, sendo tarefa do leitor observar em que momento as vozes distintas entram e saem, construindo assim um sentido para a narrativa. A esse respeito, Tacca afirma:

[...] alguém conta um acontecimento – fá-lo com a sua própria voz; mas também *cita*, em estilo directo, frases do outro, imitando eventualmente a sua voz, a sua mímica e até os seus gestos; por momentos resume, em estilo indirecto, algumas das suas expressões, mas a sua própria voz, inconscientemente, denuncia, nas inflexões, o contágio da voz do outro; às vezes, na reprodução das afirmações que lhe atribui, surge o acento da sua própria paixão. Um bom ouvido distingue-o. E, frequentemente, é na subtileza desse registro que reside o prazer que nos causam algumas narrativas ‘imparciais’. (TACCA, 1978, p. 30 – grifos do autor)

É esse “bom ouvido”, sugerido por Tacca, que é necessário para entender as entrelinhas de *Desonra*. Durante as descrições das relações sexuais entre David e sua aluna Melanie, o(s) narrador(es) lançam comentários que podem traduzir o desconforto da jovem em relação aos acontecimentos: Melanie estaria se rendendo ao professor por ser o lado mais fraco, por não ter opção e só um olhar sobre essa outra voz pode remeter a tal interpretação, olhar esse que deve ser empreendido no trecho em que o professor vai até o apartamento da aluna e mantém relação sexual com ela:

Mas nada o detém. Ele a leva para o quarto, arranca aqueles chinelos absurdos, beija-lhe os pés, perplexo com o sentimento que ela evoca. Algo a ver com sua aparição no palco: a peruca, o quadril rebolando, a fala rude. **Estranho amor!** Mas da aljava de Afrodite, deusa da espuma do mar, sem dúvida nenhuma.

Ela não resiste. Tudo o que faz é desviar: desvia os lábios, desvia os olhos. Deixa que ele a leve para a cama e tire sua roupa: até o ajuda, levantando os braços e depois os quadris. Pequenos arrepios de frio a percorrem; assim que está nua, enfia-se debaixo do cobertor xadrez como uma toupeira que se enterra e vira as costas para ele.

Estupro não, não exatamente, mas **indesejado mesmo assim, profundamente** indesejado. (COETZEE, 2000, p. 33 – grifos nossos)

Nessa passagem, novas opiniões são lançadas por uma voz que destoa daquela inicial do romance, que parece estar na terceira pessoa. A classificação do envolvimento como “estranho amor” pode ser fruto da consciência de David, que reflete sobre suas atitudes entremeando-se à voz do narrador isento. A descrição do ato sexual é feita de forma bastante enxuta, sem detalhismos excessivos, mas nem por isso deixa de traduzir a frieza da ação. O(s) narrador(es) relatam que Melanie não resiste à investida do professor, ela simplesmente deixa entregar-se como “morta”, o que faz transparecer claramente que, ao mesmo tempo em que não repeliu, a estudante também não aceitou por completo a consumação do ato.

No fragmento é possível ouvir também a voz da própria Melanie. O uso da palavra “profundamente”, para caracterizar o termo indesejado aponta para a fala da jovem, que estaria assim mostrando sua repulsa pelo ato. Somente Melanie poderia caracterizar assim o sexo com o professor, pois somente essa personagem saberia mensurar com tamanha precisão seu grau de repulsa, seu sentimento.

Quando uma das vozes do romance descreve que o que se passou ali não se tratou de um estupro, mas que foi igualmente indesejado, torna-se mais uma vez evidente o fato de que Melanie não concordava plenamente com o que estava acontecendo, deixando transparecer, mesmo que sutilmente, sua voz. Apesar de não estar escrito explicitamente, é possível fazer a relação desse acontecimento – um ato sexual forçado por um branco para com uma “escura” na África do Sul – com o alto índice de estupros que até os dias de hoje são observados naquele país ou ainda com a despreocupação da visão da mulher negra como passível de vontades.

Voltamos mais uma vez para a questão do indivíduo que não consegue assimilar a nova configuração sul-africana, que ainda entende o negro, o mestiço como uma raça coisificada, sem vontades próprias, que se insere no âmbito dos interesses do homem branco, representado aqui por David. Ou seja, a relação sexual não é um estupro no sentido literal da palavra, mas também não é um ato consentido, pois a aluna apenas sucumbe à vontade do mais forte.

Ao contrapor três vozes: do narrador em terceira pessoa, a de David e Melanie, o texto assume caráter múltiplo, mostrando as diferentes visões sobre um mesmo acontecimento, sem, no entanto, tomar partido de nenhuma delas. David mostra estar ciente de não agir corretamente ao fazer sexo com a aluna; ao mesmo tempo, Melanie não sente vontade de estar com o professor, mas não o repele e inclusive vai até à casa dele, o que poderia refutar a hipótese de a jovem ser uma vítima do professor. Temos, assim, um narrador que não faz parte da diegese, mas “empresta” seu espaço para os distintos olhares.

Se durante o relacionamento do professor com uma aluna a voz dela parece audível, em meio a uma outra voz narrativa, que aparentemente é isenta, o mesmo acontece ao longo de praticamente todo o romance. Para análise, selecionamos alguns momentos em que a existência de outras vozes pode auxiliar nossa construção interpretativa, que se baseia na ironia, construída através da complementação dessas múltiplas correntes narrativas, que em alguns momentos tornam-se bastante difíceis de serem “separadas”.

Essas vozes intromissoras auxiliam ainda na construção de uma visão mais ampla dos aspectos psicológicos das personagens. Através desses comentários, é dado ao leitor avaliar como aqueles percebem o mundo e como o julgam com base em seus conhecimentos. Quando David chega à casa da filha Lucy, o leitor é levado ao entendimento de que ela adotou um modo de vida bastante peculiar, ainda mais “retrógrado” do que aquele vivido por ela na última vez em que o pai a viu. Apesar de não ser dada, diretamente, voz a David, o narrador faz a seguinte reflexão: “Engraçado que ele e a mãe dela, urbanos, intelectuais, tivessem produzido esse retrocesso, essa sólida colona. Mas talvez não tenham sido eles que a produziram: talvez a história tenha um papel maior” (COETZEE, 2000, p. 73).

Assim, essa voz narrativa, que antes parecia isenta, dá uma classificação ao modo de vida de Lucy: um retrocesso, uma maneira primitiva de sobreviver, quando existem tantas outras alternativas. A entidade classifica ainda a personalidade de David como a de um intelectual e sugere que o fato de Lucy ser dessa maneira é culpa da história, que pode ser entendida aqui como a história da África do Sul, ou seja, só seria permitido a uma mulher branca viver em um meio rural cercado de negros se fosse daquela forma, que é a maneira artesanal, rústica à qual os negros estão submetidos no país sul-africano. Essa ideia de relação entre o modo de vida de Lucy – que além de fazendeira era homossexual – é novamente embasada nas questões históricas pela voz narrativa intrusa:

Uma fazendeira da nova geração. Antigamente, gato e milho. Hoje, cães e narcisos. Quanto mais as coisas mudam, mais continuam as mesmas. A história se repete, embora em filão mais modesto. Talvez a história tenha aprendido alguma lição. (COETZEE, 2000, p. 74)

É a voz não isenta que alerta para o fato de uma repetição de acontecimentos históricos, pois se ontem os “produtos” cultivados na fazenda eram uns, hoje eles mudaram, mas o modo de fazê-lo continuou o mesmo: rústico. Se no início os negros eram os donos da terra, depois tomada pelos brancos, hoje eles estão sendo reempossados, em um acontecimento cíclico e irônico, em que as coisas vão e vêm, mas ao final nada ou pouco muda. É através dessa observação que o leitor atento deve tecer as relações que podem ser construídas pela voz intromissora, que aqui pode ser entendida como a de David, um homem branco.

Dessa forma, aquilo que é dito pela voz narrativa que se pretende isenta, passa a ser julgado pela segunda voz, que pode ser atribuída a diversas personagens, em determinadas situações, inaugurando uma espécie de consciência que revela uma autocrítica dos atores do romance frente àquilo que é narrado. Seguido ao episódio em que David analisa a filha, o narrador lança o argumento de que “Bev Shaw não [é] uma veterinária, mas uma sacerdotisa, cheia de tolices *new age*, tentando, absurdamente, aliviar o sofrimento dos bichos da África” (COETZEE, 2000, p. 98). Podemos aí perceber um discurso que já não está na terceira pessoa, mas também não é transmitido como se fosse a fala de uma das personagens. Nesse trecho, temos apresentada a visão de David sobre a amiga de sua filha. Ao classificá-la de

sacerdotisa, o professor ironiza a situação incorporada por aquela mulher que auxilia os animais. É possível perceber o sarcasmo nessa fala, em que, apesar de não ter sido passada a voz explicitamente para David, o leitor consegue perceber que esses juízos são dele, configurando um movimento narrativo.

Em uma das passagens mais significativas do romance – durante o ataque dos homens à fazenda de Lucy –, essa multiplicidade também pode ser observada. Quando é trancado no banheiro, enquanto os ladrões saqueiam a casa, o narrador descreve a situação do professor naquele minúsculo ambiente. Um ir e vir de perguntas e reflexões deixam o leitor sem saber exatamente quem fala:

Ele fala italiano, fala francês, mas italiano e francês de nada lhe valem na África negra. Está desamparado, um alvo fácil, um personagem de cartoon, um missionário de batina e capacete esperando de mãos juntas e olhos virados para o céu enquanto os selvagens combinam lá na língua deles como jogá-lo dentro do caldeirão de água fervendo. O trabalho missionário: que herança deixou esse imenso empreendimento enaltecido? Nada visível. (COETZEE, 2000, p. 111)

Quando o narrador inicia descrevendo que “ele” fala italiano, o leitor pode imaginar que a passagem é narrada em terceira pessoa, em especial pela presença do pronome de tratamento “ele”, que revelaria um narrador que vê a história de fora ou, ainda, quando afirma que “está desamparado”, mostrando certa impessoalidade discursiva. Entretanto, se observarmos as demais orações do parágrafo, é possível notar a presença de uma outra voz, que se autoquestiona sobre seus próprios saberes e a utilidade dos mesmos em um país como a África do Sul. Quando o professor é classificado ironicamente como um “missionário de batina”, é emitido um julgamento, uma comparação prenhe de ironia: um homem culto, de formação humanista que está prestes a ser devorado pelos “selvagens”.

Ou seja, nesse trecho, evidencia-se a visão que David não admite abertamente: considera atrasado culturalmente esse povo do interior da África e, até o incidente, julgava-se, de certa forma, culturalmente superior a eles, mas no momento da invasão sente-se deslocado, percebe que não é um homem que pertença àquele país, e fica sem saber o que fazer, apesar de todo o seu preparo intelectual. Assim, a existência das múltiplas vozes acentuam o sarcasmo e a desigualdade reinante na África do Sul. A presença de múltiplas vozes na narrativa

auxiliam a construção interpretativa de que *Desonra* não estaria defendendo este ou aquele ponto de vista, podendo assim “inocentar” a obra das classificações que o condenaram.

Dessa forma, podemos partir para a leitura de que, no fragmento transcrito anteriormente, seria David o dono da fala; ou seja, o próprio professor estaria questionando seu modo de vida e convidando o leitor a refletir sobre as diferenças culturais, num processo de autorreflexão e autoconhecimento que pode também ser exercitado pelo leitor atento. A narração do romance não seria executada por uma única voz. A presença da fala de David e de outras personagens na narrativa, de forma não explícita, pode auxiliar a “inocentar” *Desonra* das classificações interpretativas que o condenaram, tendo em vista que não seria o narrador a emitir julgamentos e sim os atores do romance.

Quando o narrador é múltiplo, ou deixa que seu espaço de contar seja invadido por outras vozes, é necessário que o leitor faça esse reconhecimento para que possa distinguir o que realmente está sendo dito de forma isenta e o que está apresentado com um tom mais tendencioso, como no seguinte fragmento:

Derrotada. Não é difícil imaginar Lucy dentro de dez anos: uma mulher pesada, com rugas de tristeza no rosto, tecendo roupas há muito fora de moda, conversando com os bichos de estimação, comendo sozinha. Uma vida sem-graça. Mas melhor que passar os dias temendo o próximo ataque, em que os cachorros não conseguirão protegê-la e ninguém atenderá ao telefone. (COETZEE, 2000, p. 173)

A passagem mostra a visão do narrador sobre a forma de vida de Lucy. Mesmo após ser atacada por bandidos, não quer sair da fazenda em que vive. Esse comportamento gera revolta em seu pai, que não consegue compreender as ações da filha. Apesar de o discurso não ser passado de forma direta a David, podemos perceber que no trecho transcrito é a visão do pai que está configurada. O adjetivo “derrotada” aponta para essa não isenção narrativa. Existe uma voz que emite considerações a respeito de tal comportamento e que pode influenciar a visão do leitor que não consegue captar esse artifício narrativo.

Dentro dessa perspectiva, voltamos às considerações de Tacca (1978), que classifica a atmosfera do romance como plural e cambiante. Para o teórico, essa perspectiva complexa da obra escrita acontece devido às diferentes vozes que o narrador modula através da sua. Diz que esse é um “jogo de espelhos”, que nem sempre se torna fácil de determinar, assim como observamos na narrativa que está sendo analisada. O fio que separa essas vozes é tênue e exige atenção máxima do leitor.

Um narrador pode valer-se da óptica de uma personagem, de seu olhar. Claro que não é fácil manter um mundo a este nível. Imediatamente surge a necessidade de uma consciência. De igual modo, o narrador pode servir-se da consciência de um personagem para mostrar o mundo. Mas em ambos os casos pode substituir a pergunta: *quem conta*. De facto, uma narração pode adoptar o ponto de vista ou a consciência de um personagem sem assumir a sua voz. (TACCA, 1978, p. 32)

É com base nessa visão, em que a fala das personagens é revelada, sem que essas assumam a voz narrativa central, que baseamos nosso argumento da existência de outras perspectivas narrativas além ou por trás daquela em terceira pessoa. Essa segunda fala pertenceria, por vezes, à personagem David, por outras à jovem Melanie e a várias outras personagens, que dão sua “contribuição” para a construção de uma narrativa múltipla em que o leitor tem acesso a diferentes opiniões, cabendo a ele unir essas falas e fazer a sua interpretação. Ou seja, a fala do professor, de sua filha ou do negro Petrus, por exemplo, não são apresentadas como a do narrador “oficial”, mas elas perpassariam toda a narrativa, o que pode influenciar aquilo que está sendo contado, pois seriam resultados de determinados pontos de vista.

Além da questão do “quem” conta, *Desonra* abre-se para uma outra possibilidade de análise, ainda dentro das questões narratológicas: a importância do jogo do tempo como forma de revelar as mudanças operadas na África do Sul pós-*apartheid* e também na evolução das personagens dentro dessa nova sociedade, bem como suas percepções de mundo, muitas vezes bastante distintas. Nossa interpretação assume essas mudanças como forma de *lócus* onde se construirá a ironia romântica, mostrando o indivíduo como vítima de sua própria condição. Entretanto, antes de entrar nas questões da ironia, faremos uma incursão sobre a

questão das anacronias¹¹, buscando evidenciar os recursos temporais utilizados pelo narrador como forma de demonstrar essas mudanças e como elas foram (ou não) assimiladas pelos habitantes sul-africanos.

2.3 *Desonra* e o tempo narrativo

Em sua obra *A narração e o discurso* (s.d), Genette faz um profundo estudo sobre as questões que permeiam a narrativa, problematizando diferentes instâncias que envolvem o ato de contar. Para o pesquisador, a narrativa é uma sequência duas vezes temporal, sendo que há o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa, distinguindo assim o tempo do significado e o tempo do significante. Ele esclarece que uma das funções do discurso narrativo é cambiar esses dois tempos, transpassando um no outro. Genette considera que essas diferenças temporais fazem com que as narrativas exijam uma leitura sucessiva e diacrônica, convidando a uma espécie de olhar global e sincrônico ou “pelo menos um olhar cujo percurso não é já comandado pela sucessão de imagens” (GENETTE, s.d., p. 32).

Através dessa perspectiva, de divergências temporais como estratégias narrativas, pretendemos abordar como esse jogo de tempo é deflagrado em *Desonra*, e como ele corrobora para a construção de um romance perpassado pela questão da ironia. Isso posto, tomamos emprestada a concepção do estudioso, que considera que o tempo que se leva para contar uma história não coincide com o tempo do acontecimento. As referências temporais podem estar subvertidas de forma proposital, ou, ainda; um acontecimento que teve um longo tempo de duração pode ser resumido em duas linhas e o contrário também pode acontecer: um pequeno incidente pode levar várias páginas para ser contado.

Ao utilizar esses recursos, o narrador consegue dar maior “destaque” a determinados fatos, o que, conseqüentemente, chamará de forma mais aguda a atenção do leitor, ou fazer o contrário: passar rapidamente uma passagem que não quer pormenorizar. Um exemplo dessa estratégia, dentro do romance *Desonra*,

¹¹ Anacronias são movimentos discursivos referentes às alterações entre a ordem dos eventos da história e a ordem em que são apresentados no discurso. Assim, o narrador pode antecipar acontecimentos ou informações (prolepse) ou recuar no tempo (analepse).

acontece quando o narrador descreve a trajetória dos encontros entre David e a prostituta Soraya, que desiste de tê-lo como cliente depois que o professor a avista passeando com os filhos:

Para um homem de sua idade, cinquenta e dois, divorciado, ele tinha, em sua opinião, resolvido muito bem o problema de sexo. Nas tardes de quinta-feira vai de carro até Green Point. Pontualmente às duas da tarde, toca a campainha da portaria do edifício Windsor Mansions, diz seu nome e entra. Soraya está esperando na porta do 113. [...] Soraya surge do banheiro, despe o roupão, escorrega para a cama ao lado dele. ‘Sentiu saudade de mim?’, ela pergunta. ‘Sinto saudade o tempo todo’, ele responde. Acaricia seu corpo marrom cor de mel, sem marcas de sol, deita-a, beija-lhe os seios, fazem amor.[...]. (COETZEE, 2000, p. 7)

Então, em um domingo de manhã, tudo muda. (COETZEE, 2000, p. 12 – grifos nossos)

O término dos encontros, decidido por Soraya, mesmo sem comunicar David formalmente, é contado rapidamente. A utilização da palavra “então”, na página doze, reforça a ideia de evitar detalhes sobre os outros encontros que sucederam aquele que o narrador descreve na página de número sete, pois o interesse não estaria voltado para o que acontecia entre as duas personagens durante as visitas do professor ao hotel e sim mostrar a relação que David tinha com mulheres àquela altura de sua vida. A abreviação temporal operada nesse trecho da narrativa (toda uma relação em menos de cinco páginas) exerce a função de mostrar uma determinada característica da personagem, possibilitando ao leitor construir uma imagem em relação a ela.

Por outro turno, existem as distorções temporais em que acontecimentos são antecipados pela voz narrativa ou ainda aqueles que são revelados depois do acontecido, configurando assim, aquilo que Genette nomeou anacronias. Divide-as em prolepses, que seriam as manobras narrativas que consistem em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior e as analepses que é a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está. Além dessas, Genette opera outras subdivisões, que, para fins da nossa pesquisa, não serão aprofundadas.

Servir-nos-emos dessa teoria para tentar construir a interpretação de que algumas antecipações, postergações, aumentos e diminuições na forma de narrar operam, em *Desonra*, a construção de um texto em que determinados

acontecimentos têm um grau de maior importância para o desenvolvimento da história, ou ainda no fato de que certas descrições são delimitadas ou estendidas com propósitos pré-estabelecidos, não estando assim construídas por obra do acaso ou apenas como artifício narrativo e antes sim por artimanha de um narrador, que, como já afirmado anteriormente, seria multifacetado.

Com base nesses pressupostos, debruçamo-nos novamente sobre a passagem da invasão da casa de Lucy, descrita no capítulo onze do romance. Antes do saqueamento da residência, pai e filha conversam sobre o envolvimento dele com a aluna Melanie. Lucy questiona Lurie sobre o porquê de ele não se defender das acusações feitas pela comissão da universidade. O pai então relembra o encontro com Melanie, revê, através de pensamentos, a cena de sexo entre os dois e, através desses mesmos pensamentos, tenta justificar seus atos:

Ele se vê no apartamento da menina, no quarto dela com a chuva caindo lá fora e o aquecedor no canto soltando cheiro de parafina, ele ajoelhado em cima dela, tirando sua roupa, ela com os braços caídos como uma morta. *Fui um servo de Eros*: é isso que ele quer dizer, mas será que tem coragem? *Era um deus que agia em mim*. Quanta vaidade! E, no entanto, não era mentira, não inteiramente. Nessa droga de história toda havia algo generoso que estava fazendo o possível para florescer. Se ao menos soubesse que o tempo ia ser tão curto! (COETZEE, 2000, p. 104-105 – grifos do autor)

A cena poderia ser considerada, com base na teoria de Genette, uma anacronia, uma distorção temporal, executada propositalmente, para justificar uma situação atual. Em outras palavras, ao retomar o passado, David reflete sobre o que aconteceu entre ele e a aluna. Apesar de mesclar passagens em que reconhece o desagrado de Melanie – como quando afirma que seus braços estão caídos como os de uma morta -, David justifica sua ação como um ato cometido por um “*servo de Eros*”, como um indivíduo que estaria possuído por uma força maior da qual não conseguiria se livrar. Nesse momento, uma outra reflexão invade a narrativa, classificando essa justificativa como pertencente à personalidade vaidosa de David, julgando aquilo que está acontecendo. São esses fluxos – temporal e de vozes - que podem confundir o leitor desatento. As palavras aqui não são mais do narrador em terceira pessoa; são, na verdade, argumentos de defesa do próprio professor, que, por vezes, são ironizadas por uma outra visão narrativa, lembrando que essa reflexão só foi possível através dessa digressão temporal, configurando o que

Genette classificou como analepse, movimento que se baseia na evocação de um acontecimento anterior ao ponto em que se está na história.

Em relação à diferença entre os tempos do enunciado e da enunciação, estudados pelo pesquisador francês, podemos analisar, para termos de exemplificação, os acontecimentos que sucedem o diálogo empreendido entre pai e filha, quando três homens negros invadem a casa de Lucy, estupram-na e tentam queimar David vivo, além de cometerem outras atrocidades, como a matança coletiva dos cachorros e o roubo de quase tudo que havia na casa. Para descrever o ocorrido, são utilizadas oito páginas do livro. O leitor não sabe exatamente quanto, em tempo cronológico, a invasão durou. Entretanto, é uma reflexão embutida na fala do narrador, em terceira pessoa, que nos faz questionar qual foi realmente a duração do fato:

Enquanto fala, Lucy olha o tempo todo diretamente para ele, como se sugasse sua força, ou então o estivesse desafiando a contradizê-la. Quando um dos policiais pergunta: 'Quanto tempo durou o incidente todo?', ela diz: 'Vinte, trinta minutos'. Uma inverdade, como ele sabe, como ela sabe. Durou muito mais. Quanto mais? O tempo necessário para fazerem o serviço com a dona da casa. (COETZEE, 2000, p. 126)

Lucy poderia estar mentindo sobre a duração do crime por não querer dar mais detalhes sobre o estupro coletivo do qual foi vítima, mas David também não sabe precisar quanto tempo durou seu sofrimento. Da mesma forma que os personagens não conseguem mensurar a dimensão do tempo, o ato de narrar pode distorcer essa relação temporal. Em outras palavras, o tempo que levou para se contar a cena (oito páginas) causa no leitor a sensação de que a situação vivenciada por David e Lucy teve uma duração muito longa, bem superior a trinta minutos. A incerteza de rever a filha com vida, o medo de ser queimado vivo, o apavoramento causado pelos marginais geram uma narração ao mesmo tempo desconcertante e concisa, em que cada palavra tem um "peso" que atrai a atenção do leitor e que gera essa sensação de ampliação temporal, próprias de terem sido sentidas pelas personagens atuantes e não por um narrador alheio à história.

2.4 A transcendência do significado literal

Tomando como base a análise do ponto de vista narratológico, bem como das distorções temporais, realizada neste capítulo, percebemos que são de grande valia as estratégias narrativas empreendidas em *Desonra* para a elaboração de uma interpretação embasada na visão irônica, tendo em vista que o narrador não tem uma voz única, deixa-se permear por observações e questionamentos que servem como reflexão para o próprio leitor, que tem a possibilidade de transcender o significado literal do texto. Da mesma forma, o jogo temporal, de idas e vindas nos acontecimentos, conduz por um texto estruturado em capítulos carregados de sentidos que devem ser produzidos por aquele que lê, tomando como pistas essas artimanhas narrativas.

Se por um lado David era visto como um homem moderno, desprovido de preconceitos, vivendo em um período pós-colonial, por outro ele revela-se uma figura extremamente tendenciosa, como pode ser percebido pelo leitor que tem o “bom ouvido”, descrito por Tacca, em que o leitor deve reconhecer as diferentes vozes da narrativa. Na mesma linha encontra-se o funcionário Petrus, por exemplo, que acreditava na existência de uma dívida dos brancos para com os negros na África do Sul, mesmo que isso não tenha sido dito através do discurso direto dessa personagem, mas que pode ser facilmente inferido pelo leitor nas entrelinhas de *Desonra*.

Por esses motivos, a decisão das autoridades sul-africanas de proibirem a leitura da narrativa nas escolas, conforme relatado no início desse capítulo, parece ser equivocada, pois *Desonra* não se esgota em uma única interpretação. O narrador apresenta pontos de vista que podem ser avaliados pelo leitor, avaliados, e não uma visão fechada, na qual o autor quis dizer alguma coisa determinada.

Cabe aqui, ao leitor, preencher essas lacunas deixadas pelo narrador, ou muitas vezes preenchidas por esse narrador, de forma proposital, provocando aquele que se oferece ao ato da leitura. O romance apresenta ponto de vista irônico, que não faz apologia a nenhum dos discursos postulados, razão pela qual não teria motivo de ser condenado pela crítica sob a acusação de proferir essa ou aquela

verdade. A ironia corporifica-se assim, não só em termos de temática, mas também de forma de narrar. É importante ressaltar que essa leitura deve observar as pistas deixadas pelo narrador, levando em conta, dentre outros aspetos, a questão não só de pós-*apartheid*, mas também do pós-colonial, assunto esse que será discutido no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

PÓS-COLONIALISMO E *DESONRA*

O pior de todos os erros consiste em julgar o Outro segundo nossos próprios termos. (APPIAH, 1997, p. 195)

3.1 Pós-colonial: discordâncias sobre o termo

As primeiras utilizações do termo pós-colonial, que constitui um dos paradigmas da situação global da sociedade contemporânea, deram-se no início dos anos 70, tendo como principais percussores Edward Said, Homi Bhabha e Gayatri Spivak. A teoria pós-colonial dá espaço à diferença, apontando para uma nova forma de encarar a colonização. A pós-colonialidade, configura-se não como uma leitura linear dos acontecimentos envolvendo as nações no pós-independência e sim um estudo dos fatos em etapas descontínuas. Esse pós estaria contestando, então, as narrativas primeiras, que tornavam legítimas as estratégias de poder e dominação para mostrar espaços de negociação na formação da identidade dos povos.

As divergências teóricas em torno do termo foram e continuam sendo bastante discutidas pelas diversas áreas disciplinares que voltaram seu interesse para a questão. As reflexões trazidas pelos estudos pós-coloniais inicialmente vieram da crítica literária, mas atualmente são provenientes de diversas outras áreas. Contudo, apesar dessas múltiplas contribuições, não é uma linha que apresenta consensos em torno de categorias ou do que significa a própria definição do termo “pós-colonial”. Enquanto o termo pós significa fechamento para alguns teóricos, para outros recebe a significação de abertura, de lugar-limite e de fronteira. Esses estudos, envolvendo a questão do pós-colonialismo, apresentam uma conceituação

ampla, polissêmica e heterogênea, que exigem alto nível de abstração. Nas palavras de Hall (2003):

Quanto ao fato de o 'pós-colonial' ser um conceito confusamente universalizado, sem dúvida certo descuido e homogeneização têm ocorrido, devido à popularidade crescente do termo, seu uso extenso, o que às vezes tem gerado sua aplicação inapropriada. (HALL, 2003, p. 106)

As utilizações descuidadas estariam gerando ainda o que Hall classifica como “enfraquecimento do valor conceitual do termo”, uma perda de sentido ocasionada por ser usado demasiadamente, sem o cuidado exigido pelo assunto. Assim como Hall, Bhabha (1998) critica a utilização descuidada do termo “pós” e explica em que sentido essa designação pode ser útil para o desenvolvimento efetivo da teoria pós-colonial:

Se o jargão de nossos tempos – pós-modernidade, pós-colonialidade, pós-feminismo – tem algum significado, este não está no uso popular do 'pós' para indicar sequencialidade [...]. Esses termos que apontam insistentemente para o além, só poderão incorporar a energia inquieta e revisionária deste se transformarem o presente em um lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição do poder. (BHABHA, 1998, p. 23)

Appiah (1997, p. 208) define que o “pós, de pós-colonial, como o pós de pós-moderno, é o pós do gesto de abrir espaço”. Apesar de admitir essa definição, o pesquisador relata que muitas áreas da vida cultural africana contemporânea, que são teorizadas como cultura popular, e não estão preocupadas em transcender, dessa maneira, o colonialismo. Appiah traz à tona mais um questionamento para a área dos estudos pós-coloniais: como falar de pós-colonialismo quando o colonialismo parece ainda não ter acabado verdadeiramente? Prosseguindo em suas contribuições, Appiah revela que a vida cultural da África foi influenciada, poderosamente, pela transição das sociedades africanas pelo colonialismo “mas nem todos são, em sentido pertinente, pós-coloniais” (APPIAH, 1997, p. 208), apontando que não significa que uniformemente as sociedades coloniais ultrapassaram ou superaram o colonialismo.

Consoante Bhabha (1998, p. 26) a pós-colonialidade “é um salutar lembrete das relações ‘neocoloniais’ remanescentes no interior da ‘nova’ ordem mundial e da divisão de trabalho multinacional”, fator esse que permitiria a autenticação de histórias de exploração e simultaneamente, o desenvolvimento de estratégias de resistência. Para o indo-britânico, o pós-colonial seria um lugar-limite, de fronteira e “viver de algum modo além da fronteira de nossos tempos dá relevo a diferenças sociais, temporais que interrompem nossa noção conspiratória da contemporaneidade cultural” (BHABHA, 1998, p. 23).

Bonnici (2000) confirma que atualmente há um grande interesse pelos temas pós-coloniais e questiona a validade do termo. O estudioso brasileiro reafirma as vozes dos autores citados, descrevendo que não há um consenso sobre a terminologia do pós-colonialismo e se vale da definição de Aschroft *et al* (1991), que usam o termo para descrever a cultura influenciada pelo processo imperial desde os primórdios da colonização até os dias de hoje. Da mesma forma, Hall afirma que o pós-colonial se refere à “colonização” como algo mais que um domínio direto de certas regiões do mundo pelas potências imperiais, envolvendo também o processo inteiro de expansão, exploração, conquista, colonização e hegemonia imperial.

Para Edward Said (1990), o mundo estaria dividido em duas partes, uma ocupada pelo colonizador e outra pelo colonizado. Ao valer-se do termo imperialismo, no lugar de colonialismo, considera que a conceituação de Oriente teria cunho ocidental, denotando a existência de uma subjetividade criada pela visão do outro.

Ao revisar os conceitos de Said, Bhabha (1998) sublinha o fato de que a relação colonizador X colonizado não seria dada de forma tão evidente e homogênea e seria sim prenhe de contradições. Considera que a perspectiva pós-colonial deve reconhecer a alteridade, subvertendo a noção eurocêntrica e recusando a polaridade entre colonizador e colonizado, sugerida por Said. O local da cultura, referido no título de sua obra, seriam os pequenos espaços em que penetram culturas marginais e híbridas, como das tribos africanas, por exemplo.

Através desses novos lugares é que estariam sendo elaboradas as reflexões políticas e filosóficas de nosso tempo:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses 'entre-lugares' fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, 1998, p. 20)

Hall (2003) refere que o pós-colonial apresenta um problema de identidade tanto ao colonizador quanto ao colonizado. Para ele, os efeitos culturais e históricos a longo prazo do transculturalismo, que caracteriza a experiência colonizadora, demonstraram ser irreversíveis uma vez que as diferenças entre as culturas permanecem profundas. “Nesse cenário, o ‘colonial’ não está morto, já que sobrevive através de seus ‘efeitos secundários’. Contudo, não se pode mais mapear completamente sua política [...]” (HALL, 2003, p. 110). Nessa medida, o conceito de pós-colonialismo poderia auxiliar a descrever ou a caracterizar a mudança nas relações globais, que marcam a transição irregular da era dos impérios para o momento de pós-independência ou da pós-descolonização, podendo ser útil também na identificação do que são as novas relações e disposições do poder que emergem desta nova conjuntura.

São as transformações provocadas pela situação pós-colonial que procuramos evidenciar em *Desonra*, cuja história transcorre na África do Sul independente. Como essa “nova ordem” reflete nos modos de agir e de pensar das personagens do romance coetâneo e de que forma os efeitos da colonização e da independência estão presentes na narrativa, buscando analisar em que medida eles contribuem para uma formulação interpretativa para o texto são algumas das bases que guiam este estudo. Para realizar tal intento, nos voltaremos para a pesquisa de como a situação pós-colonial é representada em *Desonra*. Entretanto, antes de partirmos para a análise da obra do autor sul-africano, faremos uma abordagem sobre pós-colonialismo e sua relação com a literatura.

3.2 O pós-colonialismo e a literatura

Bonnici (2000) classifica como literatura pós-colonial toda a produção literária dos povos colonizados pelas potências europeias entre os séculos XV e XX. O autor considera que o surgimento e desenvolvimento de literaturas pós-coloniais dependeram de dois fatores básicos: a) as etapas de conscientização nacional e b) a asserção de as literaturas coloniais serem diferentes da literatura centro-imperial. O discurso pós-colonial estaria encarregado, de acordo com ele, em substituir as estruturas de dominação, tendo em vista que nas sociedades pós-coloniais o sujeito e o objeto pertenceriam a uma hierarquia em que o oprimido seria fixado pela superioridade moral do dominador, o que teria desencadeado um questionamento sobre a representação do colonizado na literatura.

A ruptura operada pela literatura pós-colonial, conforme Bonnici (2000), e a apropriação do idioma europeu para desenvolver a expressão imaginativa na ficção somente aconteceram após investigação e reflexões sobre o mecanismo do universo imperial, bem como o maniqueísmo por ele adotado, a manipulação constante do poder e a aplicação do fator desacreditador na cultura do outro. Dentro dessa perspectiva, o colonizado fala somente quando se transforma num ser politicamente consciente, que enfrenta o opressor. O crítico revisa as teorias sobre a reversão do colonizado-objeto em sujeito dono de sua história e reconhece que “a cultura híbrida e sincrética dos povos pós-coloniais é fator positivo e uma vantagem da qual recebe sua identidade e força” (BONNICI, 2000, p. 21).

Destaca ainda, que muitas questões da literatura pós-colonial ainda não foram resolvidas, como a divergência entre línguas europeias e línguas nativas, a conveniência das traduções de obras das ex-colônias, bem como a importância das instituições, em especial das universidades, que financiam, em muitos casos, essa produção. Ao citar autores que acreditam ter havido pouca “descolonização” nas nações pós-coloniais, Bonnici conclui afirmando que, embora haja muita resistência, os questionamentos sobre os pressupostos em que o estudo da língua e da literatura europeias estavam fundamentados já surtiram efeitos consideráveis.

Dentro dessa perspectiva, Bhabha (1998) afirma que esse momento, vivido dentro do pós-colonialismo, reflete-se na cultura em todos os seus âmbitos, e a arte possui um local de extrema importância para expor as novas manifestações e anseios dos sujeitos que participam dos novos relacionamentos que surgem pouco a pouco:

A cultura se torna uma prática desconfortável, perturbadora, de sobrevivência e complementariedade - entre a arte e a política, o passado e o presente, o público e o privado – na mesma medida em que seu ser resplandecente é um momento de prazer, esclarecimento e libertação. (BHABHA, 1998, p. 245)

A estética literária do pós-colonialismo, segundo Bonnici (2000), estaria oferecendo ao crítico literário e ao estudioso da literatura parâmetros coesos para analisar os textos de escritores da metrópole e das ex-colônias. O pesquisador considera que a perspectiva apresentada por Bhabha (1998) muda o eixo da questão referente à crítica exclusivamente eurocêntrica, apontando caminhos para uma literatura e estudos literários pós-coloniais autônomos. Afirma que algumas literaturas, embora nitidamente pós-coloniais, têm dificuldade em aceitar essa situação:

[...] elas têm métodos próprios para falar e contar a sua história. O mergulho à nau naufragada reproduz a volta às profundezas da história para que o sujeito pós-colonial representado na literatura recupere a voz e assim possa narrar e anunciar as suas experiências como o outro. (BONNICI, 2000, p. 26)

Appiah (1997) afirma que a literatura africana em línguas ocidentais é um local privilegiado para a consideração da questão do pós-colonialismo da cultura africana contemporânea. Ele acredita que os romancistas contemporâneos da África pós-colonial estão buscando a superação de sua condição de “outro”, recusando-se a ser “estereótipos de diversidade”, ou de uma alteridade que teria sido inventada pelo colonialismo e pela mercadologização de um mundo pós-colonial, pois “a produção cultural contemporânea de muitas sociedades africanas [...] é um antídoto contra a visão sombria do romancista pós-colonial” (APPIAH, 1997, p. 219).

Bhabha (1998) considera que a condição pós-colonial reflete-se na literatura produzida por autores das ex-colônias através de sua temática e na representação de seus personagens, que corporificam a hibridização cultural bem como as desigualdades deixadas pelo imperialismo:

[...] o cânone anglo-celta da literatura e do cinema australiano está sendo reescrito do ponto de vista dos imperativos políticos e culturais dos aborígenes; os romances sul-africanos de Richard Rive, Bessie Head, Nadine Gordimer e John Coetzee são documentos de uma sociedade dividida pelos efeitos do *apartheid*, que convidam a comunidade intelectual internacional a meditar sobre os mundos desiguais, assimétricos, que existem em outras partes [...]. (BHABHA, 1998, p. 25)

Esses mundos “desiguais e assimétricos” seriam a base para a construção do novo sujeito pós-colonial, pois colonizador e colonizado teriam se construído mutuamente, gerando um território classificado por Bonnici (2000) como de incerteza, em que o hibridismo com sua subversão da autoridade e a implosão do centro imperial corroboram o surgimento desse novo indivíduo que vive na situação pós-colonial. Situação essa em que o sujeito que antes ocupava uma posição central já não a ocupa mais. É a busca do entendimento e da representação dessa nova relação do sujeito que vive na era pós-colonial que procuramos identificar e analisar no romance *Desonra*, de J. M. Coetzee.

3.3 *Desonra* e o pós-colonialismo

O romance *Desonra*, foi escrito por J. M. Coetzee no ano de 1999, na África do Sul já na situação de pós-colônia do império britânico e de pós-*apartheid*. A narrativa apresenta o protagonista David Lurie, um homem branco, culto, professor universitário de formação humanista, que acredita compreender bem a “nova” situação do país, na qual negros e brancos viveriam em pé de igualdade. Entretanto, ao longo do texto, as vozes narradoras e as próprias atitudes de Lurie demonstram que ele ainda não assimilou essa nova ordem, em que a África, na situação de pós-independência, de pós-colonial, prega a igualdade entre as raças. *Desonra*, através de seus artifícios narrativos, mostra que nesse novo cenário, nem todos são culpados e também nem todos são vítimas.

No desenrolar da narrativa, o leitor desatento pode considerar que David e sua filha Lucy são as principais vítimas da violência, entretanto é o próprio professor também um dos maiores representantes da soberania, do autoritarismo e da violência europeia. Essa situação é identificável nas próprias ações e pensamentos de David, e em especial na maneira como ele encarava a figura feminina. Divorciado duas vezes, o intelectual não era dado a compromissos, e encontra na prostituta Soraya, uma muçulmana, a maneira para resolver seu “problema” em relação ao sexo. Após Soraya abandonar os encontros, o professor vai em busca de outra acompanhante, na mesma agência de Soraya, estabelecimento que dizia ter “muitas **exóticas** a escolher” (COETZEE, 2000, p. 15 – grifos nossos). Não satisfeito com a outra prostituta que lhe foi oferecida, David envolve-se com a nova secretária do departamento, de nome Dawn. Após essa investida, relaciona-se com a aluna Melanie, também “escura”.

Em todos os relacionamentos, nota-se a falta de profundidade de envolvimento e também de preocupação de David com o sexo oposto. Tanto a prostituta quanto a secretária e a aluna eram vistas como objetos e como pura fonte de prazer. O envolvimento com Dawn é o mais breve de todos, pois o comportamento dela era bastante diferente das submissas e passivas Soraya e Melanie. Dawn revela uma postura ativa, semelhante à adotada pelo homem, sendo que durante o sexo “ela se retorce, dá-lhe [em David] unhas e borbulha de excitação [...]” (COETZEE, 2000, p. 16). Ao contrário das outras duas, tema que Bandeira (2008) também aborda, a secretária não deixa que a dominação do professor se concretize sobre ela, o que gera uma insatisfação e um desinteresse por parte de Lurie. Ele passa então a “evitá-la, cuidando de contornar o escritório onde ela trabalha. Em troca, ela lança olhares magoados, depois o esnoba” (COETZEE, 2000, p. 16).

Essa passagem do envolvimento fugaz do intelectual com a secretária pode ser lida como uma metáfora da dominação que David, por ser um branco europeu, ainda acredita, mesmo que inconscientemente, exercer sobre a figura da mulher, em especial da mulher negra. Bandeira (2008) observa que no momento em que a dominação não é totalmente aceita, como no caso de Dawn, que não é uma figura passiva, o professor se afasta, pois não consegue fazer sua autoridade permanecer.

Ou seja, nesse novo tempo vivido pelo país, a mulher tem oportunidade de escolha, de interagir com o outro, mas a mentalidade de David ainda não consegue assimilar tal mudança, fazendo com que se afastasse da secretária.

No decorrer do texto, é evidenciado que Lurie apreciava as mulheres exóticas, adjetivo que seria sinônimo de mulheres escuras, que seriam mais primitivas, mais ligadas ao sexo, e sua preferência era acentuada quando essas ainda demonstravam-se submissas. Ou seja, é a figura do negro como um ser objetificado, sem sentimentos, sendo utilizado pelo homem branco. Em outras palavras, através dessa representação, o termo pós-colonial pode ser questionável, tendo em vista que a situação de independência pouco teria alterado a mentalidade europeia do sul-africano branco que foi criado sob a ideologia do *apartheid*, como foi o caso de David. O pós-colonialismo seria somente uma situação cronológica, que pouco ou nada teria modificado nas mentes dos colonizadores e também dos colonizados, que, apesar de lutarem pela igualdade, ainda continuam sujeitando-se à vontade do branco.

O caráter autoritário e dominador do protagonista, mesmo que muitas vezes “disfarçado” pela mescla de vozes narrativas, assegurava-lhe uma posição central, através da qual ele poderia impor seu discurso e cujo poder se fortaleceria diante da fragilidade, passividade ou mesmo da ausência de voz do outro. Soraya, por exemplo, reunia todas as características que fortaleciam a crença da superioridade, mesmo que inconsciente, pela parte de David: ela era mulher e mestiça, uma situação que nas ex-colônias contribui duplamente para torná-la um alvo fácil do desrespeito. Isso porque, segundo Bonnici (2000, p.16), “se o homem foi colonizado, a mulher, nas sociedades pós-coloniais foi duplamente colonizada”. Essa dupla colonização teria gerado a objetificação da mulher pela problemática da classe e da raça, bem como “pela legislação falocêntrica apoiada por potências ocidentais” (BONNICI, 2000, p. 16).

Assim como na relação com Soraya, a figura da aluna Melanie parece ser pouco ou nada representativa do ponto de vista sentimental para David. Apesar de não ter usado agressões para consumir o ato sexual com a aluna, Lurie não quer

ouvir a voz de Melanie, que se deixa calar, ficando passiva perante o sexo, abandonando-se como morta nos braços do professor. Essa situação seria uma forma de o colonizador se impor sobre o colonizado, sendo o silêncio da aluna sua forma de resistência, única maneira de manifestar sua repulsa por David. Como também era mulher e negra, Melanie sabia que não tinha outra saída a não ser abandonar-se ao desejo do professor.

Após os encontros, Melanie passa a não frequentar mais as aulas da faculdade, mas mesmo assim David continua registrando presenças para a jovem. Dias depois, o professor é acusado por ela de assédio sexual. Ao denunciar David, a jovem tem a chance de ser ouvida. Entretanto, mesmo com a oportunidade de falar sobre o que aconteceu, as acusações de Melanie poderiam ser facilmente “abafadas” ou resolvidas se o professor se desculpasse frente à aluna e aos colegas, como se observa no fragmento abaixo, em que um dos membros da comissão instaurada para tratar do caso tenta convencer David a se desculpar, para que possa sair impune da acusação:

‘Antes disso, senhor presidente’, diz Swarts, ‘eu gostaria de insistir com o professor Lurie uma última vez. Ele estaria disposto a assinar algum tipo de declaração?’

‘Por quê? Por que é tão importante eu assinar uma declaração?’

‘Porque poderia ajudar a esfriar uma situação que ficou muito explosiva. O ideal teria sido resolvermos essa questão longe dos olhos da mídia. [...] Ouvindo você, David, tenho a impressão de **que acha injusto** o jeito como você está sendo tratado. É um equívoco de sua parte. Nós, deste comitê, consideramos nosso dever encontrar uma solução que permita que você mantenha o seu emprego. Por isso eu pergunto se não haveria alguma forma de declaração pública que não violentasse você e que nos permitisse recomendar alguma coisa que não a pena mais severa [...]. (COETZEE, 2000, p. 64-65 – grifos nossos)

É somente porque o professor se recusa a fazer isso que ele é afastado da universidade, o que mais uma vez demonstra que o homem branco teria subterfúgios para escapar de uma punição por ter violado direitos de um negro, a exemplo da época do *apartheid*, em que a penalidade para negros e brancos era distinta. Quando um dos representantes da comissão refere que David pensa parecer “injusto” o modo como o estão tratando, novamente podemos fazer a leitura do sujeito que vive na situação pós-colonial, mas que parece ainda não ter assimilado a mudança de paradigma que essa nova configuração social e política

deveria ter operado. O professor estaria achando um absurdo o fato de ser julgado por ter feito sexo forçado com uma negra, pois em sua mente (ainda de colonizador) isso não seria um crime. O fato de não querer falar ou não querer se desculpar perante os colegas dá indícios de um caráter orgulhoso, que não admite mudanças de pensamento.

Dentro da perspectiva do relacionamento de David com a figura feminina e a situação pós-colonial, torna-se passível de análise a forma como Soraya e Melanie conduzem a situação de envolvimento com David: apesar de não terem voz ativa perante as ações do professor, as duas mulheres reagem, inclusive através do silêncio e Soraya mais ainda, ao decidir pelo término dos encontros. É a mulher negra que toma as rédeas da situação, deixando o branco colonizador impotente, representando metaforicamente a nova configuração social da África, em que o antigo dominador mantém a mentalidade colonial, mas já não consegue colocar em prática a teoria da superioridade branca.

Bandeira (2008), considera que Soraya e Melanie são figuras emblemáticas do quanto o sujeito colonizador é cego aos signos e aos sinais construídos pelo “outro”, em especial quando esse outro é coisificado. Seria essa incapacidade do homem branco em compreender as mensagens emitidas pelos nativos o fator que torna sempre surpreendente ao colonizador a reação de quem lhe era subalterno. O pacifismo ou a apatia, em contraposição à violência imposta pelo colonizador, seriam as formas de resistência encontradas por quem “projetava para fora de si fragmentos cada vez menores de si mesmo” (BHABHA, 1998, p. 213).

3.4 Subvertendo a noção de pós-colonial

Ao mesmo tempo em que a narração mostra as mulheres como “vítimas” do branco colonizador, é dado ao leitor perceber as entrelinhas dessa relação. Soraya abandona os encontros não por sentir-se usada por Lurie, mas por ficar com medo de que sua família soubesse da profissão que exercia, incompatível com o modo de vida muçulmano. Assim, ela não era vítima de David e, pelo contrário, era uma das

partes beneficiadas com a relação, recebendo dinheiro por um trabalho que prestava. Da mesma maneira, Dawn não era vitimada pelo professor. Relacionou-se com ele por livre e espontânea vontade e parece ter ficado desapontada porque o ele não quis dar continuidade ao relacionamento. Assim, ela passa a evitá-lo, não por raiva contida de uma espécie de algoz, e sim por uma rejeição da parte dele.

O caso mais contundente, no quesito relações, parece ser o do envolvimento com Melanie. É esse envolvimento que desencadeia o conflito central do romance, a queda em “desgraça” de Lurie, que faz com que ele tenha de se afastar da universidade e assumir um papel de culpado. Entretanto, essa culpa é discutível, tendo em vista que, na narrativa, são apresentadas as duas visões sobre esse acontecimento. Se Melanie denuncia o professor por abuso sexual, é dado ao leitor que, em um primeiro momento, é a própria jovem que dirige-se à casa do professor; e posteriormente é ela mesma que o deixa entrar em seu apartamento. O interlocutor pode ser levado à reflexão de que Melanie não foi obrigada a fazer sexo com o professor. Se a voz da aluna parece apresentá-la como vítima, o interlocutor deve estar atento ao fato que ela também foi beneficiada com a situação, através da concessão de uma nota em uma prova que nem mesmo realizou. Mesmo que depois Melanie não aceite essa nota, é possível inferir que tanto David quanto a jovem não são exclusivamente vítimas um do outro: as duas personagens tinham interesses, embora distintos, quando se envolveram.

Outra figura feminina que não empreende um bom relacionamento com David é sua própria filha, Lucy. Ao ser afastado da universidade e ir morar na fazenda dela, o professor passa a perceber com mais profundidade a divergência de pensamento entre ele e a filha, e não entende como “ele e a mãe dela, urbanos, intelectuais, tivessem produzido esse retrocesso, essa sólida colona” (COETZEE, 2000, p. 73). O retrocesso descrito por David é a própria filha, que é homossexual e optou por uma vida no campo, em meio aos negros nativos, vivendo em certo pé de igualdade. Lurie não compreende as escolhas da filha, pois o fato de ela ser branca e ter tido outras oportunidades na vida fazem com que o pai classifique seu modo de viver como atrasado, inaceitável. Lucy representa, assim, o espaço da abertura para novas ideias, uma fenda entre novos e velhos tempos na África do Sul.

Essa divergência entre velhos e novos tempos é acentuada através da personagem Petrus, um negro nativo que inicialmente é empregado da fazenda de Lucy, auxiliando nos cuidados da propriedade e cuidando dos cachorros que lá ficavam e, conforme ele mesmo se intitulava, era um simples “cachorreiro”. Até esse ponto da narrativa, percebem-se poucas mudanças em relação ao período colonial, do ponto de vista da organização do trabalho: apesar de receber pelo que faz, sendo inclusive sócio de Lucy, o negro continua ocupando uma posição inferior à do branco, exercendo trabalho braçal e funções “menos dignas”, como cuidar dos cachorros.

Entretanto, essa situação vai sendo reestruturada ao longo do romance. Petrus assume cada vez mais um papel central na vida de Lucy e também da fazenda. O ataque dos três homens negros à casa acontece quando Petrus está fora. A narrativa não deixa explícito que a ausência de Petrus seja proposital, mas no contexto em que viviam – África do Sul pós-apartheid – é possível inferir que deixar uma mulher e um homem brancos sozinhos no meio do campo não é seguro. O funcionário seria quem poderia defendê-los e, no entanto, no momento do ataque, não estava presente. Dessa forma, Petrus não seria tão inocente, e se não sabia do ataque, foi, no mínimo, negligente ao abandonar a vizinha. O fato de, pouco depois do ocorrido, ele oferecer-se para casar com Lucy e assumir o filho que ela descobre que está esperando, reforçam a ideia de que ele teria algum envolvimento com o crime. Ao oferecer casamento como “proteção”, Petrus deixa de ser o pobre empregado e revela-se um sagaz negociador.

Como estavam desprotegidos, David e Lucy tornaram-se alvos fáceis. Após a violência, Lucy, mesmo sabendo que Petrus conhecia um dos agressores, decide não denunciar nenhum deles à polícia, alegando que no local em que vive existem leis próprias. Essa situação é incompreendida por David, que acredita ser o ataque uma retaliação aos tempos remotos em que o branco subjugou o negro:

‘Lucy, Lucy, eu insisto! **Você quer compensar os erros do passado**, mas não é desse jeito. Se não enfrentar as coisas sozinha neste momento, nunca mais vai conseguir andar de cabeça erguida. É melhor fazer as malas e ir embora. [...] Devíamos ter calado a boca e esperado o próximo ataque. Ou cortado nossos próprios pescoços’. (COETZEE, 2000, p. 152)

Seria essa tentativa de “compensar” os erros do passado, empreendida pela parte de Lucy que se torna inaceitável para David. O professor lê o acontecimento de violência como uma forma que os habitantes do local adotaram para mostrar que nessa nova África o branco está desprotegido, sem saída, o que na visão do professor seria um absurdo, pois como sua mente ainda não teria sido “descolonizada”, a terra continuaria sendo do homem branco, superior em todos os sentidos ao negro. Contudo, o leitor precisa atentar que os fatos são apresentados sob a ótica de David, um homem que ainda não aceitou de fato as mudanças em seu país, bem como a perda do poder. Bandeira (2008) refere que a personagem fez parte de uma época e de uma nação cujos valores estavam fundamentados na posse, no poder e na cor branca de sua pele. “Para ele a possibilidade de ficar sem propriedades e sem sua posição na sociedade significava perder sua dignidade” (BANDEIRA, 2008, p. 131).

É justamente a perda da dignidade o que vai ocorrendo ao longo do texto de Coetzee, na medida em que David vai caindo em “desgraça”. O antigo intelectual, que ocupava uma posição de respeito na universidade, acaba indo morar no interior do país, longe das bibliotecas e perto dos “selvagens” de outrora. Há uma inversão de papéis entre ele e Petrus. Inicialmente o negro foi apresentado como o “cachorro” e David como um sujeito de profissão respeitável, posições essas que são substituídas, ficando Petrus no controle da fazenda e David passando a cuidar de animais sem raça e sem dono, tornando-se o “cachorro”, mas um cachorro ainda abaixo do que era Petrus, pois os animais que eram cuidados pelo ajudante da filha tinham raça, tinham donos. Os que David cuida são o que há de mais inferior da raça canina, fator também observado por Bandeira (2008), pois representam o rejeito até mesmo entre os animais, acentuando o caráter irônico da narrativa.

Essa nova configuração entre os dois homens pode ser uma representação das mudanças de uma nação pós-colonial, em que a cor da pele, teoricamente, não

determina mais as funções de cada um. Nessa medida, David continua sendo um homem culto, mas cujos saberes não são suficientes para viver nessa nova África, pois “embora aparentemente um homem cosmopolita, que fala várias línguas, no íntimo David representa o pensamento colonial camuflado pelo verniz do homem moderno” (BANDEIRA, 2008, p. 132). Assim, enquanto professor universitário, David podia se considerar um humanista, livre de preconceitos, um homem que vive de acordo com a nova realidade de seu país. Mas quando precisa vivenciar de forma real essa situação, no momento em que precisa efetivamente se tornar o “cachorro”, não consegue entender as novas relações em seu próprio país.

Ainda dentro da questão das mudanças operadas pela situação de independência das colônias, torna-se importante observar a representação incorporada por Petrus na narrativa: ele traduz uma nova classe social emergente, correspondente aos negros sul-africanos que começam a deter médias e grandes porções de terra, o que lhes havia sido negado durante muitos anos. Além disso, é através dessa personagem que também são retratados novos problemas dessa também nova África. Ao mesmo tempo em que Petrus consegue prosperar, trabalhando e ampliando seus rendimentos, outros negros, também pertencentes a sua tribo, precisam roubar para sobreviver, como no caso dos rapazes que atacaram Lucy e David. Bandeira (2008) considera que:

Nem todos os negros conseguiram um lugar melhor na sociedade e nem todos puderam contar com os subsídios do governo. Coetzee denuncia a insatisfação daqueles que não alcançam uma posição melhor na sociedade após o fim do governo repressor, o que leva à distopia, e talvez, a mais violência. (BANDEIRA, 2008, p. 129)

Mostra-se então que o status de pós-colonialismo confere novos conflitos para as sociedades, não só ligados à ordem do sujeito, mas também às relações sociais que esses estabelecem entre si. O branco não seria uma vítima do negro ressentido e sim mais um sujeito construindo e sendo responsável por sua história. A narrativa estaria mostrando essas novas representações em meio a uma África que já era plural em termos de cultura, fator que se tornou ainda mais acentuado no momento de pós-independência. O discurso da teoria pós-colonial, nessa medida, não seria totalmente aplicável às relações apresentadas em *Desonra*, tendo em vista que os

sujeitos ainda não teriam assimilado completamente as novas mudanças, embora elas já estejam ocorrendo. Bandeira (2008) deduz que a decadência de David nada mais é do que um

reflexo das inversões de poder, iniciadas já nas relações entre David e Soraya e, posteriormente, entre David e Melanie, que permeiam todo o romance e estruturam a narrativa. Em todas as ligações mantidas por David Lurie há a inversão das forças, e ele, o homem branco, é subjugado e punido por não reconhecer e não aceitar seu novo lugar naquele grupo social. (BANDEIRA, 2008, p. 128)

Na nova posição ocupada por Petrus, as relações de hierarquia também começam a ser mudadas. Quando Lucy permite que o sócio passe encanamentos em suas terras, Petrus afirma que a fazendeira é “previdente. Ela olha para frente e não para trás” (COETZEE, 2000, p. 155). Nessa classificação de Lucy como uma mulher previdente, está implícita a informação de que a jovem sabe o que pode acontecer com ela se não ‘colaborar’ com o vizinho. Ao afirmar que ela olha para frente, Petrus está insinuando que o passado, de subjugação dos negros não importa mais, o que vale agora é a nova ordem que pede igualdade entre todos. Essa igualdade poderia não se concretizar se Lucy não colaborasse. Como agora ela seria o lado mais fraco, dentro daquela situação, poderia ser punida, ser expulsa de sua terra, ou sofrer um atentado ainda mais violento.

Essa “igualdade”, esperada no momento de pós-independência mostra continuar não existindo não só nas relações entre negros e brancos como também entre as próprias raças, conforme citado anteriormente e também trabalhado por Bandeira (2008), o que também configura uma ironia: ao pregar a igualdade, a nova política do país não consegue consolidar tal princípio, nem mesmo entre os próprios negros. Se Petrus prospera economicamente, parentes seus não têm a mesma sorte e seguem a vida do crime para sobreviver, refletindo as grandes desigualdades que continuam permeando a África do Sul, mesmo anos depois de sua libertação da metrópole inglesa.

Coetzee apresenta os dois lados da moeda: negros que começam a retomar seu papel ativo na sociedade africana e também a situação dos brancos que

continuam vivendo em solo africano. Para realizar tal intento, o leitor é conduzido por um olhar narrativo múltiplo. Esse conflito é intensificado quando se observa que o protagonista, por não conseguir se adaptar à nova realidade, passa a ser punido: perde seu cargo na universidade, entra em conflito com a filha, perde os bens materiais e termina cuidando de cachorros vira-latas. Dessa forma, *Desonra* estaria convidando o leitor a refletir sobre esse momento pós-colonial, sobre quais foram as mudanças percebidas ou não pelo país, bem como os tipos de relações que emergiram dessa nova situação política e social na África do Sul.

A narrativa estaria proporcionando um espaço que teria a intenção não de fechar os questionamentos acerca da temática pós-colonial, e sim ampliá-los, convidando o interlocutor a pensar o *status* do pós-colonialismo, conflitando teoria e ficção, observando em que medida os acontecimentos reunidos em *Desonra* refletem a nova construção social.

Na perspectiva deste trabalho, as mudanças apresentadas em *Desonra* seriam mostradas de uma forma irônica, através da visão de vários indivíduos, que sentem na pele a construção dessa nova História, carregada de ironias, em que prega-se um determinado discurso de pacificação, mas que não é observado na prática, configurando a ironia. Aprofundaremos essa questão no próximo capítulo, que evidenciará o que é a ironia, na visão de alguns autores, e mais especificamente voltaremos nosso olhar para a perspectiva teórica da ironia romântica, que seria a filosofia presente nas ações e pensamentos da figura central da narrativa: o professor David Lurie.

CAPÍTULO IV

IRONIA

E assim como os homens da ciência afirmaram que não é possível uma verdadeira ciência sem dúvida, assim também se pode, com inteira razão, afirmar que nenhuma vida autenticamente humana é possível sem ironia (KIERKEGAARD, 2005, p. 277).

Neste capítulo, voltamos nossa atenção para a conceituação de ironia, com direcionamento especial à perspectiva filosófica da ironia romântica, observando de que maneira esta pode ser útil para a elaboração de uma interpretação do romance *Desonra*, de J.M. Coetzee. Para tanto, selecionamos alguns pontos específicos da narrativa, a fim de evidenciar de que maneira esse tipo de ironia pode ser trabalhado na obra. Em meio à pesquisa, destacamos dois pontos centrais para a compreensão da ironia romântica enquanto visão de mundo: a situação do artista e a ideia de vítima trabalhadas pela referida teoria. Abordaremos a perspectiva de autores como Kierkegaard, Muecke, Schlegel e Duarte, para analisar alguns conceitos sobre o termo, bem como sua aplicação ao texto literário e seu relacionamento com a obra do autor sul-africano que aqui está sendo pesquisada.

Inicialmente discutimos o conceito do termo ironia, que foi sendo reestruturado ao longo dos anos. Posteriormente, fazemos uma relação entre ironia e a comunicação, sublinhando o fato de que existe um importante papel, a ser empreendido por parte do leitor, para que essa perspectiva seja recebida e “apanhada”. A existência de uma comunidade interpretativa, como denomina Hutcheon (2000) é, dessa maneira, de fundamental importância para a compreensão

e apreensão do enunciado irônico. Após essas incursões, analisamos o sentido filosófico do termo, através da ironia socrática, em que há o esvaziamento de certezas e também da ironia romântica, que apresenta o indivíduo recorrendo a um estado irônico de ser devido às divergências entre real e ideal, corporificado em *Desonra*, pela personagem David Lurie.

Estabelecemos então um parâmetro entre alguns acontecimentos apresentados na obra em questão e a ironia romântica, traçando um paralelo entre o texto ficcional e as possíveis visões de mundo apresentadas por ele, entendida aqui como uma abordagem irônica, tendo em vista que a narrativa apresenta distintos pontos de vista, sem julgá-los, deixando essa tarefa a cargo do leitor.

4.1 A conceituação de ironia

A conceituação do termo ironia e suas implicações vem atravessando as discussões de estudiosos de diversos campos dos saberes. Encarada inicialmente como uma forma de querer dizer o contrário daquilo que está sendo dito, com o passar dos anos e o desenvolvimento do sentido do termo, essa conceituação foi aprofundada e remodelada. A *eironeia* dos gregos passava a ideia de trapaça, mentira e enganação, o que foi superado em parte ao longo dos anos com o avanço das pesquisas na área.

O dinamarquês Soeren Kierkegaard desenvolveu uma tese datada de 1841 que reinstaura o conceito de ironia socrática. O pesquisador atribui a entrada do significado de ironia no mundo à figura de Sócrates. Para ele, essa associação de Sócrates à ironia é de conhecimento comum, no entanto a ampla referência não é sinônimo de que todos saibam de fato o que é a ironia. Kierkegaard acredita que seja uma postura do escritor, que se insere nessa perspectiva, e sob o prisma de sua análise, a prática da mesma está ligada à dialética, envolvendo uma contradição de ideias, que levam a outras ideias, tal como praticava Sócrates em seus discursos, conduzindo suas “vítimas” a reconhecerem que as certezas absolutas, as verdades, eram discutíveis deixando no lugar dessas certezas vários pontos de interrogação.

Sob o pretexto de que nada sabia e de que seria ensinado, Sócrates acabava ensinando ou mostrando aos outros que esses igualmente nada sabiam. Seu intuito não seria ensinar e sim confundir, desestabilizando seus interlocutores.

O artista, diante desse esvaziamento de certezas, como refere Duarte (2006) é o ser que está deslocado dentro de um mundo em que as verdades são consideradas absolutas e imparciais, como por exemplo as verdades pregadas pela população negra e pela população branca na África do Sul. Ele passa a ser o indivíduo que “sofre” as dores do mundo, sendo considerado, muitas vezes, um louco, deslocando-se da realidade, a qual não consegue compreender. Se as vítimas de Sócrates eram desestabilizadas quando percebiam que tudo aquilo que acreditavam saber não era absoluto, da mesma maneira acontece uma desestabilização do artista frente ao mundo.

Na abordagem kierkegaardiana da ironia, esta é sempre negativa, infinita e absoluta. Negativa, no sentido de que apenas nega, não apresenta afirmações ou certezas, ou seja, não existem verdades plenas. Infinita porque não nega somente este ou aquele fenômeno, e absoluta porque aquilo que ela nega é um mais alto que contudo não o é. Dessa forma, a ironia não pretende trazer respostas prontas, fechadas e sim ampliar o leque de possibilidades interpretativas, na contramão dos conceitos fixados e dados como certos.

Tanto a prática, quanto a recepção do enunciado irônico exigem harmonia entre locutor e receptor, no intuito de que a mensagem seja entendida como de fato se pretende, tendo em vista que o ironista nunca explicita totalmente sua ideia, apenas sugere, de forma bastante sutil, exigindo esforço do receptor. Dessa forma, o texto ou a fala irônica necessitam não apenas de uma “vítima”, mas de um receptor atento. Sobre essa questão, Kierkegaard destaca:

Se às vezes ocorre que um tal discurso irônico vem a ser mal compreendido, isto não é culpa do falante, a não ser na medida que ele foi se meter com um padrão tão malicioso como a ironia, que tanto gosta de pregar peças aos seus amigos como aos seus inimigos. (KIERKEGAARD, 2005, p. 216)

Na mesma medida em que a compreensão da ironia torna-se complexa, igualmente dificultoso é o entendimento do mundo pelo sujeito praticante da ironia, em especial da ironia romântica. Para ele, a realidade parece perder seu sentido, sua validade, tornando-se “uma forma incompleta que incomoda ou constrange por toda parte” (KIERKEGAARD, 2005, p. 226). Antes de aprofundar a questão da ironia romântica, consideramos importante destacar a perspectiva teórica de outros autores para a questão da ironia.

Muecke (1995) observa que a evolução semântica do vocábulo ironia ocorreu de forma não intencional e que o uso desse termo, no decorrer dos séculos, foi aplicado de forma equivocada em alguns momentos. Descreve também que o primeiro registro de *eironeia* surge na *República* de Platão e lembra que, em algumas traduções da *Poética*, a palavra é apresentada como uma versão da *peripeteia* (peripécia) aristotélica, interpretada como uma súbita inversão de circunstâncias. Apesar desses registros, Muecke assevera que a palavra ironia não aparece na língua inglesa até o início de 1500 e que seu uso literário foi ainda mais tardio, remontando ao início do século XVIII, sendo que durante aproximadamente duzentos anos ela foi encarada principalmente como uma figura de linguagem. Para ele, a ironia:

É como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram algumas tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável mas também desestabilizando o excessivamente estável. (MUECKE, 1995, p. 19)

De acordo com Krause (2004), Muecke não admite a ideia de negatividade total, apresentada por Kierkegaard, mas aborda na obra *Ironia e o irônico* (1995), várias questões trabalhadas pelo autor dinamarquês, aceitando e desenvolvendo diversos outros conceitos apresentados na tese kierkegaardiana. Entre os pontos com que Muecke concorda com Kierkegaard, e apresenta em sua obra, está o fato de que, na ironia, o significado real deve ser inferido, partindo, se não do que diz o ironista, do contexto em que o diz. Essa obscuridade estaria ligada ao fato de que, intencionalmente, o ironista não pretende ser imediatamente apreensível:

o ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado 'transliterar' não expresso de significação contrastante. (MUECKE, 1995, p. 58)

A ironia configura-se, assim, como um paradoxo, uma dupla exposição que revela divergências entre realidade e desejo, sendo a vítima arquetípica da ironia “o homem, considerado pego em armadilha e submerso no tempo e na matéria, cego, contingente, limitado e sem liberdade – e confiantemente inconsciente de que é este o seu dilema” (MUECKE, 1995, p. 68). Ao confrontar o que se pode esperar e o que realmente acontece, o ironista apresenta esses fatos inesperados, como no exemplo citado por Muecke, em sua obra, em que um nadador exímio se afoga. É irônico o próprio fato, ao mesmo tempo em que é irônica a situação humana de não entender como o destino pode operar tal acontecimento:

[...] a forma da escritura destinada a deixar aberta a questão do que pode significar o significado literal: há um perpétuo diferimento da significância. A velha definição de ironia – dizer uma coisa e dar entender o contrário – é substituída; a ironia é dizer alguma coisa de forma que ative não uma mas uma série infundável de interpretações subversivas. (MUECKE, 1995, p.48)

Na perspectiva de Schlegel (1997), ironia é a forma essencial do paradoxo e da contradição. Na abordagem do autor alemão, “ironia é a consciência clara da eterna agilidade, do caos infinitamente pleno” (SCHLEGEL, 1997, p. 153). O caos, para Schlegel, “é aquela confusão da qual pode surgir um mundo” (SCHLEGEL, 1997, p. 153). O filósofo descreve o quão complexo é o processo irônico, permeado por uma dualidade de fatores e volta, por momentos, seu olhar para a ironia socrática:

A ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. Fingi-la é tão impossível quanto revelá-la. Para aquele que não a possui, permanece um enigma, mesmo depois da mais franca confissão. Não deve enganar ninguém, a não ser aqueles que a tomam por engodo e que, ou se alegram com a grande pândega de se divertir com todo o mundo, ou ficam fulos, quando pressentem que também estão sendo visados. Nela tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente dissimulado. (SCHELEGEL, 1997, p. 36-37)

Duarte (2006) reafirma que a ironia esvazia as certezas e descreve as dificuldades de conceituá-la, bem como suas diferentes formas de apresentação.

Segundo ela, entre essas dificuldades está o obscurecimento do conceito pela frequente associação de ironia com sátira, paródia, humor cômico ou grotesco, fenômenos com os quais nem sempre estaria relacionada.

A pesquisadora lembra que a mesma é uma estrutura comunicativa e como tal pressupõe um receptor que a entenda. Ao voltar sua análise para a ironia dentro do texto literário, Duarte ressalta que o leitor deve estar atento às artimanhas da ironia:

A ironia [...] serve dessa forma à literatura, quando esta busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar. (DUARTE, 2006, p. 19)

Esse esforço exigido por parte do leitor seria o que fez com que a ironia se tornasse, nas palavras de Duarte, “uma estrutura comunicativa que se relaciona com sagacidade; é mais intelectual e mais próxima da mente que dos sentidos, é mais reflexiva e consciente que lírica ou envolvida” (DUARTE, 2006, p. 19). Em consonância com a mesma estudiosa, é nessa medida que a literatura deixa de ser pura reprodução da realidade, passando a mostrar-se como produção, uma maneira específica de se formular um universo, fazendo com que a própria linguagem passasse a ser considerada um mundo à parte.

Em relação à participação do ouvinte/leitor no discurso irônico, Brait (2008) explica que colocar-se como receptor desse tipo de texto “significa justamente compartilhar com o enunciador a ambiguidade do enunciado, a duplicidade da enunciação” (BRAIT, 2008, p. 107). A autora mostra que para existir ironia necessariamente tem de haver a opacificação do discurso, o que também exige atenção máxima do ouvinte na linguagem falada e do leitor na literatura, ou, em outros termos, “um enunciador produz um enunciado de tal forma a chamar a atenção não apenas para o que está dito, mas para a maneira de dizer e para as contradições existentes entre as duas dimensões” (BRAIT, 2008, p. 140).

A mesma pesquisadora afirma que existe uma convivência travada entre o enunciador do discurso literário e o leitor, que deve ser um sujeito capaz de ultrapassar, de transcender a literalidade para “vislumbrar, justamente por meio das marcas aí instauradas, as significações ao mesmo tempo sugeridas e escondidas por esse espaço significante” (BRAIT, 2008, p. 37). O espaço deve ser preenchido pelo interlocutor, capaz de interpretar e subverter o significado literal. Há uma divergência entre o presente, que para ele não corresponde à ideia, surgindo aqui a ansiedade frente ao abismo existente entre real e ideal. Conforme Brait:

[...] o nascimento da situação irônica como um deslocamento entre o real e o imaginário, a lúcida intencionalidade do ironista que tende a tornar-se um observador crítico, a máscara do poeta que guarda uma certa transparência, diferenciando-se radicalmente do mentiroso ou do hipócrita, são alguns dos componentes de uma postura poética em que a ruptura da ilusão constitui o eixo central das relações que se estabelecem entre o produtor, a obra e o receptor. (BRAIT, 2008, p. 32)

A Retórica Clássica ofereceu a definição da ironia como resultado de uma contradição, como um *tropo*. Entretanto, com o passar do tempo, ela passou a ser vista não mais como simples figura de linguagem ou como uma forma de “descobrir” respostas fixas, mas sim de ampliar as possibilidades de busca pelo saber, apresentando a pergunta sem dar-lhe a resposta. Hutcheon (2000) afirma que “parece haver uma fascinação com a ironia [...] quer ela seja considerada um tropo retórico, quer um modo de ver o mundo” (HUTCHEON, 2000, p. 15).

A mesma autora considera que o trabalho resultante da ironia é interpretado por diferentes espectadores e, sendo assim, foge do controle do artista, independente de quais foram suas intenções. Hutcheon refere ainda que o fenômeno da ironia seja peculiar à comunicação:

[...] o nosso século se junta a todos os outros ao querer se intitular 'o século da ironia', e a recorrência dessa reivindicação histórica por si só poderia confirmar a alegação de teóricos contemporâneos, de Jacques Derrida a Kenneth Burke, de que a ironia é inerente à comunicação, por seus diferimentos e por suas negações. (HUTCHEON, 2000, p. 25).

Hutcheon (2000) destaca a importância do ouvinte ou do leitor para a concretização da mensagem irônica. Conforme a autora, “a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal – pelo menos por quem teve a intenção de fazer ironia, se não pelo destinatário em mira. Alguém atribui a ironia; alguém faz a ironia” (HUTCHEON, 2000, p. 22-23).

A partir das ideias aqui reunidas acerca da ironia, desenvolveremos uma proposta interpretativa para o romance *Desonra*, de J.M. Coetzee, buscando analisar que tipo de conhecimento esse texto apresenta e considerando-o transpassado pela questão irônica. Para tanto, voltaremos nosso olhar para um tipo específico de ironia: a ironia romântica. Com base nos pressupostos dessa perspectiva filosófica, pretendemos levantar alguns pontos do referido romance que podem conduzir a uma reflexão sobre a própria condição humana. Para tanto, faremos uma incursão sobre a conceituação de ironia romântica através dos teóricos já referidos e, para fins de análise, selecionamos elementos específicos da obra de J. M. Coetzee.

4.2 Ironia romântica

Conforme Muecke (1995), ao adquirir novos rumos, o vocábulo ironia passou por diversos estágios de desenvolvimento. No primeiro deles, segundo o autor, houve uma mudança de foco, em que se passou a “considerar a ironia em termos não de alguém ser irônico, mas de alguém ser a vítima de ironia, mudando assim a atenção do ativo para o passivo” (MUECKE, 1995, p. 35). Nessa nova perspectiva, a ironia tornou-se aberta, dialética, paradoxal ou “romântica”. Friedrich Schlegel foi um dos principais ironólogos dessa nova visão, juntamente com seu irmão August Wilhelm, além de Ludwig Tieck e Karl Solger.

Na visão da ironia romântica, o homem está na condição de vítima, seja em relação aos próprios eventos de sua vida, seja em relação a sua própria condição, que é dual e contraditória. Muecke (1995) distingue ironia instrumental (alguém sendo irônico) de ironia observável (coisas vistas ou apresentadas como irônicas). A ironia observável, de acordo com o autor, se constitui de eventos nos quais as

personagens traem a si mesmas e em que ideologias revelam contradições internas. Muecke (1995, p.39) também descreve o fenômeno como ironia cósmica, quando o universo vitima o indivíduo.

Ao discutir o conceito do ser humano como vítima da ironia, Muecke conclui que o pensamento humano não consegue fazer uma escolha entre adotar um sistema ou não adotar nenhum, sendo que ele simplesmente tem de combinar as duas alternativas que parecem excluir uma à outra. O indivíduo estaria sendo vítima na medida em que não controla seu próprio destino e também não consegue fugir de sua condição humana, cujo caráter é ambíguo e contraditório. Assim sendo, a vítima do fenômeno irônico estaria sujeita a diversos níveis de ironia:

[...] pequenas ou grandes, cômicas ou trágicas, das quais frequentemente todos nós temos sido vítimas. Deste modo, imaginamos por trás destes acidentes uma deidade zombeteira, caprichosa, hostil ou indiferente, o destino. (MUECKE, 1995, p. 37)

A condição de vítima irônica nasce no final do século XVIII, com a chegada do Romantismo e uma nova concepção do homem em relação ao mundo, ampliando o conceito de ironia. Com as mudanças econômicas, sociais e culturais operadas pelo advento da produção em massa, o indivíduo percebe uma mudança de valores e sente-se deslocado em um mundo no qual já não consegue compreender as novas relações. Na Alemanha, dentro desse período, a ironia romântica surge dentro de um movimento que revê o fazer literário, bem como o posicionamento do artista diante da obra. Ele passa a fazer uso da ironia, como instrumento que serve para expressar sua frustração artística, bem como seu distanciamento do mundo real.

Na ironia romântica, a inerente limitação da arte, a incapacidade de uma obra de arte, como algo criado, de captar plenamente e representar a complexa e dinâmica criatividade da vida é, por sua vez, imaginativamente levada à consciência quando se lhe atribui reconhecimento temático. Desse modo, a obra transcende a mimese ingênua e adquire uma dimensão aberta que pode convidar-nos à posterior especulação (MUECKE, 1995, p. 95).

Ao produzir ironia e concomitantemente promover uma autorreflexão sobre seu uso, o texto irônico acaba desmistificando o mundo ilusório, conflitando-o com a realidade posta e evidenciando a incompreensão do mundo por parte do sujeito irônico. É essa desmistificação que aponta o elemento negativo presente na produção literária irônica, em que o autor já não consegue mais alcançar respostas ou verdades prontas, deixando em seu lugar a negação das certezas e, ao mesmo tempo, tornando o criador alvo das suas próprias críticas.

As considerações de Muecke encontram eco no trabalho de Krause (2004) que aborda a questão da vítima da ironia. O autor considera que os românticos alemães “valorizaram a ironia a tal ponto que se pode falar de 'ironia romântica'” (KRAUSE, 2004, p. 85). Para ele, essa é uma forma na qual se refina a autoironia, deixando-a à beira da tragédia, sendo assim, consoante Krause, o irônico passa a reconhecer-se melhor como vítima da ironia:

A noção popular de ironia – dizer o contrário do que se quer dizer para melhor criticar ou agredir - limita o conceito, porque a ironia implica sempre, conscientemente ou não, autoironia: o tiro irônico é também o tiro pela culatra, ou no próprio pé. [...] Em outras palavras, a ironia autêntica é sempre amarga: ela não redundaria propriamente em triunfo. Na verdade, ela quebra a possibilidade do triunfo, o que explica seu poder corrosivo e, em consequência o medo que provoca nos agentes de todos os poderes. (KRAUSE, 2004, p. 84)

Duarte (2006) afirma que a ironia romântica desfaz a ilusão de representação, revelando a autonomia de uma arte que tem a sua realidade própria e em função disso não se satisfaz apenas com a seriedade total, tornando evidente a distância entre o mundo limitado e o infinito ideal. A autora afirma ainda que a ironia é o traço que distingue a literatura clássica da romântica. Segundo ela, o autor clássico colocava-se na posição de demiurgo, de transmissor de verdades, de lições que deveriam ser comunicadas, ficando a figura do autor fora de sua obra. Em contrapartida, o romântico traz a seu trabalho a figura do autor, um indivíduo revoltado contra uma sociedade que o ignora em sua subjetividade e individualidade, condenando-o a reprimir seus desejos em nome de valores morais absolutos. Esse autor não quer transmitir verdades, não cumpre a função que o clássico preconizava.

Com isso, o homem percebe sua transitoriedade e sua relatividade, sua dependência do outro, opondo-se à infinitude de seu desejo. Para a autora, esse paradoxo configura-se como a necessidade e a impossibilidade do relato completo da realidade e “a solução encontrada é a ironia romântica, através da qual introduz-se na obra a figura de um eu ‘representante da representação’, instância que se completa com a presença de um narratário” (DUARTE, 2006, p.17).

Assim, Duarte considera que a ironia romântica surge como reação à massificação do homem, feita em nome do progresso e da vitória da burguesia. Explica que se reconhece, nesse momento, a importância do “eu”, capaz de criar, no campo das artes. Ao mesmo tempo, porém, valoriza-se muito o dinheiro, o pragmatismo e a mecanização da vida, e o artista precisa fazer sua escolha: fica ao lado do progresso, incorporando-o na arte ou resiste a ele, o que poderia significar o fim de seu reconhecimento estético.

Consoante a mesma autora, frente a essa problemática, o artista desse período fica constrangido, pois passa a criar em um espaço que não reconhece sua arte ou que valoriza apenas sua capacidade de doutrinar, sua retórica, vistas como fontes de legitimação do comércio e da exploração. Nesse ambiente, surge a ironia romântica, que passa a enfatizar a artificialidade da arte, o artista começa a denunciar o culto pela aparência de uma sociedade hipócrita. Entretanto, isso não é feito através da mimese tradicional, ou de crítica direta e sim através do artifício do humor, através da ironia, que nega e afirma, criando assim algo que evidencia o estatuto de arte e marca a distância do artista de uma realidade indesejada.

Brait (2008) sustenta que se o exemplo de ironia para Aristóteles foi cristalizado nos diálogos socráticos, gerando daí a denominação ironia socrática, é com Friedrich Schlegel que se introduz o conceito romântico de ironia. Nessa medida, teria sido Schlegel um dos percussores da distinção da ironia como figura proposta pela retórica de uma outra, que estaria diretamente ligada à poesia, tendo em vista que “há uma série de aspectos que distinguem a chamada ironia romântica da ironia como tropo ou mesmo como princípio localizável em não importa que forma de discurso” (BRAIT, 2008, p. 31).

A matéria principal da ironia romântica é o homem isolado, aspirando à unidade e à infinitude, ao mesmo tempo em que o mundo real afigura-se cindido e finito. A ironia seria a tentativa de o ser humano suportar sua situação crítica diante dessa contradição ou, conforme analisa Kierkegaard:

[...] como ele [o irônico] não está interessado em formar-se a si de maneira a ajustar-se ao seu meio, é preciso que aquilo que o circunda se deixe conformar com ele, ou seja, ele não apenas cria poeticamente a si mesmo, mas poetiza igualmente seu mundo circundante. O irônico fica aí parado, orgulhosamente fechado em si mesmo, e faz os homens desfilarem diante dele [...]. Por essa atitude, ele entra constantemente em colisão com a realidade a que pertence. (KIERKEGAARD, 2005, p. 244)

Cunha (2008) analisa que embora não se confunda, nem prescindida da ironia retórica, a ironia romântica dela guarda resíduos, pois “como o tropo irônico [...] a ironia romântica pretende subverter o sistema lógico da gramaticalidade, elegendo o princípio de contradição como a sua norma” (CUNHA, 2008, p. 35). Dentro da perspectiva de Cunha, essa corrente torna-se fundamental para mostrar a maneira dual e relativa entre as discordâncias do ser humano com as verdades pré-estabelecidas pelo mundo.

Sob a ótica de que os homens são uma mistura de fatores contraditórios, Schlegel desenvolveu uma visão em que o comportamento humano se baseia em uma constante tensão de opostos. A importância dessa ironia na literatura foi muito evidenciada na Alemanha no final do século XVIII e início do século XIX e, conforme Schlegel (1997, p. 23), “os romances são os diálogos socráticos de nossa época. Nessa forma liberal, a sabedoria da vida se refugiou da sabedoria escolar”.

A originalidade do pensamento de Schlegel, segundo Muecke (1995), estaria em seu entendimento da vida como um processo dialético e no fato de que, para o autor alemão, o comportamento humano só é plenamente humano quando apresenta uma dualidade, fator esse que leva o indivíduo a ser vítima da ironia.

Com base na ideia do indivíduo humano como vítima de sua própria condição de incompletude e de seu próprio destino e, por conseguinte, vítima irônica,

voltamos nossa atenção para alguns elementos específicos do romance *Desonra*, que parecem carregar traços da visão de mundo da perspectiva da ironia romântica. Para efetuarmos tal investida, selecionamos, no subitem seguinte, alguns aspectos da narrativa que servem para o desenvolvimento dessa ideia.

4.3 Ironia romântica X *Desonra*

Como observado no segundo capítulo deste trabalho, a figura do narrador, em *Desonra* é um dos pontos-chaves para o desenvolvimento da ideia irônica dentro da narrativa. Permeado por uma série de comentários, intercepções e interrogações, o narrador, marcado pela multiplicidade de vozes, provoca o leitor e instiga-o a ir além do que está literalmente expresso, entremeando outras vozes a esse narrador isento que são fundamentais para a formulação de uma interpretação para a obra. Assim, em *Desonra*, ao realizar-se a mesclagem de vozes, estaria sendo promovido um debate entre falas que se negam, conduzindo o leitor a perceber essas divergências e mostrá-las como corporificadoras da própria dualidade humana, um dos alvos de reflexão da ironia romântica.

Brait (2008) assinala que, em textos onde há multiplicidade de vozes, cabe perguntar “de quem é a ironia; se do destino ou do narrador que flagra essa especial contradição e deixa para o leitor o prazer de ver mais longe através da marota estratégia literária” (BRAIT, 2008, p. 25). Dessa forma, fica evidenciado novamente que no texto irônico o papel do leitor é fundamental para a compreensão das estratégias narrativas e, por conseguinte, o que há por trás, quais são as intenções desses artifícios:

[...] a organização caótica, como em toda conversa, é apenas aparente, uma vez que o narrador vai saturando todos os fragmentos por meio do fio condutor dos comentários que, constituindo incisos à história proposta, são também pontos de contato e convivência entre o narrador, sua linguagem e seu 'interlocutor'. (BRAIT, 2008, p. 155)

O leitor atento deve perceber que a narração de *Desonra* está “saturada por esse fio condutor dos comentários”, que por vezes são realizados pela personagem

David, pela aluna Melanie ou por outros envolvidos na narrativa. Se o narrador central pretende-se isento, mais uma vez é a perspicácia do leitor que deve perceber a existência de variados pontos de vista sobre as situações. Ao analisarmos a voz narrativa central de *Desonra* como heterodiegética, mas ao mesmo tempo atravessada pela voz das personagens, sem que isso seja feito de maneira explícita, entendemos a existência de várias visões sobre um mesmo tema no romance. Assim, cada personagem carrega consigo uma “verdade” sobre esse novo mundo, sobre essa nova África.

Ao admitirmos a interpretação de que o narrador central de *Desonra* está em terceira pessoa, mas que, apesar disso, por vezes, empresta seu “espaço” para a fala das personagens, entendemos a existência de várias visões dentro de um mesmo texto. Dentre as vozes que frequentemente se intrometem nessa entidade narrativa central encontramos a de David Lurie que, por ser o protagonista do romance, deixa-se ouvir por vários momentos e ganha destaque em nossa análise. Com base na existência e na predominância da voz de Lurie, optamos por dar enfoque maior a essa personagem e suas ações, na medida em que ela apresenta características peculiares da vítima irônica. David seria a figura que mostra, de maneira mais contundente, a condição contraditória e incapaz do ser humano de conviver com aquilo que é diferente do que sua cultura lhe pré-estabeleceu como correto, como o ser que convive com realidades conflitantes, mas que nem assim consegue relativizar suas certezas e por isso acaba tornando-se um deslocado, não enxergando soluções plausíveis para seus problemas.

Para tanto, selecionamos alguns acontecimentos que podem ilustrar de que maneira a ironia romântica se faz presente na obra, e como ela configura uma visão de mundo. Com finalidade de análise, e não descartando a existência e a possibilidade de outras leituras, buscamos explicitar, à luz da referida perspectiva filosófica, quatro questões abordadas através do protagonista do romance; David Lurie: a relação dessa personagem com a figura feminina, em especial com a filha Lucy, com a aluna Melanie e com Bev Shaw; a forma como o professor encarou o ataque dos negros à casa da filha; a relação de poder que Lurie estabelece com o

funcionário de Lucy, o negro Petrus, e, por fim, a forma como David resolve ou não seus conflitos interiores.

Homem branco, em meio a um país de maioria negra, de nível cultural considerado elevado, em um local em que existem milhares de analfabetos, o professor universitário apresenta uma ideia formada sobre o mundo e as relações que mantém com ele. No momento em que essas relações são operadas de maneira diferente daquela que David tem como “normais”, observamos uma grande mudança em sua trajetória de vida, evidenciando a divergência entre realidade e ideia, um dos princípios da ironia romântica. David não consegue aceitar que os valores estruturantes da sociedade africana em que vive estão sendo modificados e, ao negar essa mudança, isola-se do mundo real.

Entre os acontecimentos descritos em *Desonra*, um dos que merece atenção é o envolvimento de David com uma aluna negra. Conforme já descrito neste trabalho, o relacionamento entre o professor e Melanie, se não foi totalmente forçado por Lurie, também não foi consentido de maneira integral por ela. Esse último fator faz com que David seja levado a julgamento, sob a acusação de abuso sexual, apontamento que o professor não consegue entender. Mesmo que inconscientemente, Lurie não aceita ser punido por tal fato, tendo em vista que, para o professor, criado durante o período de *apartheid*, na África do Sul, tal relação não seria um crime. A verdade pré-formulada de David seria a de que os negros deveriam submeter-se aos caprichos do homem branco.

No momento em que sua ação é levada a julgamento, Lurie recusa-se a se defender, gerando espanto em seus colegas, pois os mesmos sabiam que com um simples pedido de perdão o professor poderia ser absolvido. David não conseguiu fugir de seus instintos mais primitivos, bem como de seus desejos, ao envolver-se com a aluna e não pede perdão por seu ato, pois, segundo ele, foi uma ação que lhe fugiu do controle, ou, como a própria personagem descreve, foi mais forte do que ela, por isso não teria, em sua visão, motivos para pedir desculpas.

A ideia de autoridade sobre a mulher, em especial sobre a mulher negra, representada por Melanie, pode ser observada no momento em que David refere que “se é que estão juntos, e é ele que manda, ela é que obedece” (COETZEE, 2000, p. 36). Dessa maneira, o relacionamento entre aluna e professor era baseado em uma submissão, na qual o sujeito feminino deveria obedecer às regras ditadas pela figura masculina, que, além da superioridade de gênero, carregaria, na visão de David, a supremacia branca.

O envolvimento de Lurie com uma negra pode ser um acontecimento duplamente irônico. Se a condenação do professor só é aceitável nessa nova e moderna África do Sul, onde negros e brancos devem ter direitos e deveres iguais, como poderia um simples pedido de perdão, sem maiores punições, justificar e apagar seu envolvimento com Melanie? Aqui, temos o indício de que a nova configuração sul-africana não é tão nova assim e que, pelo contrário, ainda carrega muito dos preconceitos e regras dos anos do regime segregacionista. Ao mesmo tempo em que David é apresentado como “colonizador culpado”, é possível inferir, através do texto, que Melanie também tem sua parcela de envolvimento na relação, que essa não foi totalmente forçada.

Uma das vozes apresenta David como mais um dos sul-africanos que ainda não teriam conseguido transcender a visão do negro como um ser inferior. Mas como pode o professor universitário, descrito pelo narrador em terceira pessoa como um indivíduo culto, erudito, aberto ao novo, ter dificuldade em assimilar essas mudanças em seu país? Muecke (1995, p. 109) confirma que “nos romances é comum este tipo de ironia, onde a falsa imagem que uma personagem formou de si mesma conflita com a imagem que a obra induz o leitor a formar”. Ou seja, é mais uma vez o fio condutor da ironia que possibilita o leitor enxergar e ler através do significado literal. A imagem passada pelo narrador em terceira pessoa em relação a Lurie e Melanie seriam ilusórias, mascaradas, mas que vão sendo reveladas ao longo do texto, através da intromissão de outras vozes.

Se a sociedade negra vê David como autor de um crime, é a visão da ironia romântica que permite ver essa mesma personagem como uma vítima: vítima de

sua própria condição humana, que carrega uma mentalidade pré-formulada, da qual não consegue se distanciar. É vítima também por estar sendo conduzido pelo destino, sobre o qual não consegue interferir, passando a ser acusado de um crime que acredita não ter cometido, com base em sua concepção de mundo, embora não tenha agido corretamente do ponto de vista ético.

A realidade do professor, que lhe permite considerar-se um sujeito de cultura elevada, é a mesma que o condena a viver em meio a outros tipos de cultura, mais “atrasadas” que a sua. Ao saber do “assédio” sofrido pela filha, o pai de Melanie procura o protagonista da narrativa e contrapõe sua situação de homem culto com a atitude imoral que teve com a aluna, dizendo a David que ele “pode ter tudo quanto é diploma, mas se eu fosse o senhor, teria muita vergonha de mim mesmo” (COETZEE, 2000, p. 47). Assim, o pai de Melanie coloca-se como o sujeito de cultura “menor”, que não tem diplomas, como ele mesmo diz, mas que nem por isso deixa de respeitar normas de convivência, que não conseguem ser seguidas por David, apesar de toda a sua formação intelectual, na visão do pai da garota.

Essa divergência de níveis culturais, bem como o acento do deslocamento de David em relação ao mundo, torna-se ainda mais evidente quando ele decide ir morar em uma fazenda, no interior da África do Sul, juntamente com a filha Lucy. Lá, ele passa a conviver com outra mentalidade, além de outros tipos de organizações sociais e culturais, organizações essas em que o professor novamente não consegue se enquadrar. Conforme Kierkegaard (2005), essa inexistência de uma realidade adequada é uma das características do irônico:

[...] quando a realidade dada perde, desta maneira, a sua validade para o irônico, isto não acontece porque ela era uma realidade caduca, que deveria ser substituída por uma outra mais verdadeira, e sim porque o irônico é aquele Eu eterno, para o qual nenhuma realidade é a adequada. (KIERKEGAARD, 2005, p. 245)

Ao não conseguir conviver dentro da universidade, que aparenta respeitar os princípios de igualdade entre os sul-africanos, e não aceitar o modo de vida da filha, da mesma maneira que nega as relações travadas com Petrus e sua família, o

professor corporifica a situação de desconforto e desacomodação do sujeito irônico diante do mundo real. Cunha (2008) afirma que “com Hegel, Kierkegaard (1991) prescreve que a ironia deve partir do confronto entre a história dada e a que deve chegar, mantendo esta como uma possibilidade, vale dizer uma idealidade” (CUNHA, 2008, p. 42). Em outras palavras, David mantém a sua história como a ideal, entrando em choque com o que ocorre ao seu redor.

O narrador mostra que até mesmo no meio acadêmico, para o qual o professor foi culturalmente preparado, já não está mais sendo um local em que o protagonista consiga se identificar: “nunca foi um grande professor, nessa instituição de ensino transformada e, em sua opinião, emasculada, ele está mais deslocado do que nunca” (COETZEE, 2000, p. 11). Ou seja, o sujeito já estava deslocado, desacomodado até mesmo naquele meio que lhe era familiar e só mesmo uma realidade ideal, um local idealizado poderia ser satisfatório para ele. Lurie mostra não estar satisfeito com o rumo tomado pela instituição na qual trabalha, o que é revelado pelo narrador em terceira pessoa:

Outrora professor de línguas modernas, ele [David] passou a professor-adjunto de comunicações quando o Departamento de Línguas Clássicas e Modernas foi fechado como parte da reengenharia. Como todos os professores afetados pela racionalização, ele pode propor um curso especial por ano, independente do currículo, porque isso faz bem para o ânimo. (COETZEE, 2000, p. 10)

A forma como o professor foi tratado na universidade revela uma outra ironia dentro da narrativa. Após a reestruturação do país, houve mudanças em diversas áreas, inclusive na educação. As “adequações” necessárias nesse novo espaço afetam mais uma vez a figura de David, que se torna parte de um sistema em que os antigos saberes já não servem mais da mesma forma que em um passado recente. O narrador vai adiante, afirmando que “como [David] não tem respeito pela matéria que ensina, não causa nenhuma impressão nos alunos. Não olham quando ele fala, esquecem seu nome” (COETZEE, 2000, p. 11). Nesse ponto, fica evidenciado que Lurie está desacreditado de si mesmo e não só da instituição universitária. Ele não consegue causar impressão nos alunos porque não respeita aquilo que ensina. Ao mostrar essa problemática, a narrativa toca no dilema existencial do descrédito de

valores por parte de um indivíduo que apresentava um modo de pensamento dogmático, mas que, pelas circunstâncias da vida precisa, pouco a pouco, adaptar-se a essa nova realidade, em que “há muito deixou de se surpreender com o grau de ignorância dos alunos. Pós-cristãos, pós-históricos, pós-alfabetizados, eles podiam ter surgido dos ovos ontem mesmo” (COETZEE, 2000, p. 40).

De figura respeitada David passa a ser uma espécie de trabalhador autômato, que passou a encarar o ensino apenas como um modo de ganhar a vida e que não se sente satisfeito com essa prática, na qual “cumpre ao pé da letra as obrigações com os alunos, com os pais deles, com o Estado. Mês após mês ele passa, recolhe, lê e anota seus trabalhos, corrigindo lapsos de pontuação, ortografia e concordância [...]” (COETZEE, 2000, p. 11). Esse descrédito naquilo que faz promove em David um deslocamento em relação ao meio universitário, ele passa a ser a vítima desse novo sistema em que parecem existir apenas obrigações burocráticas, às quais o professor cumpria à risca, embora não acreditasse nessa nova forma de ensinar. Assim, Lurie não consegue mais encontrar o “seu” lugar dentro da universidade, mas também não o encontra em outros locais, como no interior sul-africano, por exemplo.

Não existindo um local ou uma realidade ideal, o indivíduo tem a sensação de deslocamento do mundo. Tendo sido educado sob uma ótica diferente daquela em que vive, não consegue exteriorizar essa insatisfação, esse desencontro. Sobre essa dificuldade do homem de lidar com as incertezas, com os conceitos e modos de vida diferente daqueles com os quais está acostumado, Muecke (1995) afirma:

[O homem] é impelido ou, como se diz agora, “programado” para compreender o mundo, para reduzi-lo à ordem e coerência, mas qualquer expressão de seu entendimento será inevitavelmente limitada, não só porque ele próprio é finito, mas também porque pensamento e linguagem são inerentemente sistemáticos e “fixativos”, enquanto que a natureza é inerentemente elusiva e poética. (MUECKE, 1995, p. 39)

David, dentro de sua condição humana, que por si só já é irônica, teve programado, por sua cultura, um determinado modo de compreender a realidade circundante. Quando essa realidade não está de acordo com aquilo que sua consciência tinha fixado, há uma incompreensão que leva ao desencontro entre real

e ideia, tendo em vista que é inerente à própria condição humana o paradoxal, o múltiplo que coexiste em nossos atos. Para o sujeito que foi educado a partir de verdades pré-estabelecidas, de conceitos fixos e imutáveis, como todos os seres humanos são educados, é extremamente difícil aceitar que não existem verdades absolutas, ou compreender a relatividade e a limitação humana. Kundera (1988) afirma que “a verdade totalitária exclui a relatividade, a dúvida, a interrogação e ela jamais pode, portanto, se conciliar com o que eu [Kundera] chamaria o *espírito do romance*” (KUNDERA, 1988, p. 18).

Essa discrepância entre aquilo que a cultura do sujeito lhe pré-estabeleceu e sua realidade é representada através da narrativa, que mostra justamente esse paradoxo ao leitor atento, que deve levantar os olhos do texto e questionar o significado daquelas palavras que o narrador lhe apresenta. Schlegel (1997) afirma que esse tipo de texto estaria relacionado

[...] a uma poesia cujo um e tudo é a proporção entre ideal e real e que [...] teria de se chamar poesia transcendental. Começa como sátira, com a diferença absoluta entre ideal e real, oscila no meio como elegia e termina como idílio, com a identidade absoluta de ambos. (SCHLEGEL, 1997, p. 88-89)

Sobre a questão da existência de verdades totalitárias, Cunha (2008) refere que, ao representar esses conceitos, o autor irônico realiza um trabalho no sentido de contrariá-los, de convidar o interlocutor a refletir sobre eles, mostrando sua relatividade. Assim, a autora considera que “para exteriorizar uma oposição aos dogmas e às ideias estabelecidas na cultura, a atitude do artista perante as representações do mundo incorpora-as para negá-las, aniquilar e contrapor outras verdades que, num momento seguinte, tornam-se elas também fonte de derrisão”. (CUNHA, 2008, p. 35). Contrapondo as visões negra e branca dentro de uma sociedade em movimento, *Desonra* balisa essas verdades e aniquila as certezas, ao mostrar os diferentes argumentos sobre um mesmo tema, sem dar razão a nenhuma delas.

Outras passagens de *Desonra* também permitem um paralelo com a ironia romântica. A principal acontece quando, após David mudar-se para o interior, para viver junto da filha Lucy, ambos são atacados por três homens de comunidades da África do Sul. A ironia pode ser percebida durante e depois desse ataque, pois David não consegue lidar com tudo que aconteceu a ele e sua filha, e que, de fato, não é uma situação agradável, pelo contrário, é violenta e constrangedora. Acostumado a viver em um local onde crimes como esse eram punidos pela polícia, o professor sente-se deslocado e não sabe como proceder diante da atitude da filha de silenciar diante da violência sofrida por ela e pelo pai.

Enquanto três homens praticavam estupro coletivo em Lucy, David fica sem poder agir, toda a sua inteligência de nada lhe serve naquele momento. Da mesma forma, são inúteis também, naquele local isolado, seu conhecimento de leis e direitos, o que fica claro no seguinte diálogo entre Lurie e sua filha, quando o professor tenta convencê-la a contar para a polícia tudo o que aconteceu com ela:

‘Nada podia estar mais longe de mim. Isto não tem nada a ver com você, David. Você quer saber por que eu não fiz uma determinada queixa para a polícia. Vou contar por que, contanto que você não prometa puxar o assunto outra vez. O motivo é que, de minha parte, o que aconteceu comigo é uma questão absolutamente particular. Em outro tempo, outro lugar, poderia ser considerado uma questão pública. Mas aqui, agora, não é. É coisa só minha.’

‘Aqui quer dizer o quê?’

‘Aqui quer dizer a África do Sul.’ (COETZEE, 2000, p.129)

Assim, novamente temos uma passagem em que pode ser inferida a presença de ironia romântica: o desejo do indivíduo é de que os acontecimentos transcorressem dentro daquilo que ele desejava e tinha como correto dentro de sua cultura: se houve um crime, os bandidos deveriam ser denunciados e punidos, mas o real é que na África tribal isto não era possível, configurando a diferença entre desejo e realidade. Schlegel escreve:

Se o mundo é o conjunto daquilo que se afeta dinamicamente, sem dúvida o homem culto jamais chegará a viver apenas num mundo. O melhor teria de ser aquele que somente se deve buscar, mas não se pode encontrar. A

crença nele é, porém, algo tão sagrado quanto a crença numa única amizade e num único amor. (SCHLEGEL, 1997, p. 109)

David é considerado um homem culto, que está enfrentando dificuldades por viver num local em que o nível cultural é diferente do seu. Entretanto, ao aceitar essa afirmação, o leitor deve estar atento ao fato de que a própria trajetória da personagem mostra que essa dificuldade de relacionamento não acontece somente na África tribal, mas também no meio acadêmico, no qual os demais atuantes possuíam o mesmo "nível cultural elevado" do professor. Assim, David somente busca, mas nunca consegue encontrar o mundo ideal.

Ao não compreender os diferentes modos de vida que circundam sua existência, o professor pode ser enquadrado no conceito de "homem trivial", o qual, segundo Schelegel (1997), "julga todos os outros homens como homens, porém os trata como coisas e de modo algum compreende que são homens diferentes dele" (SCHLEGEL, 1997, p. 125). A dificuldade que Lurie apresenta em entender o outro e conseguir adequar-se aos modelos de vida diferentes do seu geram esse desconforto, que permeia toda a narrativa de *Desonra*. David estaria encarando Melanie como uma "coisa" ao não aceitar que ela mesma tivesse vontades, ou ainda quando, mesmo inconscientemente, não reconhece que Petrus, um negro cuidador de cachorros, possa vir a ocupar uma posição social mais importante que a sua. O comportamento do protagonista carrega a dificuldade humana em lidar com aquilo que lhe é estranho.

A presença de Petrus na narrativa é outro fator importante para a elaboração de uma interpretação sob o prisma da ironia para o romance *Desonra*. O negro nativo, que consegue manter uma pequena porção de terras, vai ganhando traços cada vez mais peculiares dentro desse romance. Apresentado inicialmente como uma figura coadjuvante, o trabalhador carrega a imagem da nova classe que surge na África do Sul. Se antes era vetado aos negros o direito à terra, agora eles podem sim fazer uso e tornar-se proprietários dela, o que gera estranhamento a David. No desenrolar da história, Petrus passa de empregado a vizinho e de vizinho a marido, à figura de autoridade, gerando uma inversão de papéis entre negros e brancos.

Inicialmente, é David que é apresentado como símbolo de respeito, um professor universitário, contrastando com a profissão exercida por Petrus, um subalterno cuidador de cães.

A inversão operada no romance pode ser lida também como uma forma de ironia. Para Lurie, Petrus representa uma espécie de ameaça, principalmente depois que começa a desconfiar da convivência do trabalhador para com a violência sofrida por Lucy. O professor acredita que a relação do empregado com a fazendeira vai além de uma simples articulação entre patrão e assalariado. Aos olhos de David, Petrus representa uma figura que intimida, que “convida” a patroa a viver dentro de suas regras. Regras essas que só podem ser conhecidas se levarmos em consideração o passado histórico:

Petrus é um homem de sua geração. Sem dúvida passou por muita coisa, sem dúvida deve ter uma história para contar. Ele ia gostar de ouvir a história de Petrus um dia desses. Mas de preferência não reduzida ao inglês. Cada vez mais ele está convencido de que o inglês não é a língua adequada para a verdade da África do Sul. (COETZEE, 2000, p. 135)

Considerando que Petrus é um homem da mesma geração de David, depreendemos que o empregado tenha sido uma das vítimas da segregação racial operada na África. Por esse motivo, o negro estaria disposto a cobrar uma dívida da patroa e vizinha branca, que já não tem mais os mesmos benefícios de proteção que antigamente. Ao mesmo tempo, a voz narrativa sugere que as histórias que Petrus poderia contar sobre seu passado não seriam ditas com a mesma verdade, ou com a mesma intensidade se contadas na língua do colonizador, contrapondo aqui a situação de inferioridade em que o negro foi posto no passado, com seu presente, de busca pelo reconhecimento de seus direitos.

Lucy aceita essa condição e trava uma relação de respeito com o funcionário. Entretanto, ao longo da narrativa, o pai da fazendeira começa a estranhar esse relacionamento, pois para ele, um intelectual, não é aceitável que a filha viva em um local em que precisa temer os empregados. Conforme o protagonista relata, existe um estranhamento entre as concepções de Lucy e as dele, e sobre esse fator, David

deduz que “parece que caiu uma cortina entre a geração de Lucy e a minha [dele]. E eu [David] nem notei quando caiu” (COETZEE, 2000, p. 236). Ao descrever essa tentativa de compreender as relações a partir de sua formação, o narrador aponta para o indivíduo que tenta compreender o mundo com base em suas experiências, mas que não consegue identificar em que momento essa mudança foi operada na filha.

Assim, a narrativa apresenta três visões sobre um mesmo questionamento: David, que não aceita as decisões da filha; Lucy, que tenta conciliar seus interesses aos de Petrus e também a desse último, que “negocia” de forma sagaz com Lucy. Através desses diferentes pontos de vista, o leitor percebe que David tem extrema dificuldade de assimilar essas decisões. Entretanto, a narrativa não defende nenhuma dessas visões de mundo e apenas apresenta-as.

Muecke (1995) considera que houve uma linha de romances nos quais o herói ou alguma vítima tentou, em vão, impor uma unidade ao mundo, ao interpretá-lo em termos de seus medos ou desejos, teorias ou ideias, fossem os seus próprios ou os de sua classe. Essa tentativa de compreensão do mundo seria o que David tentava fazer em sua vida, mas que de forma semelhante à descrita pelo pesquisador, foi inválida. Consoante Muecke, esse desacordo do indivíduo com a realidade é uma das peculiaridades da narrativa irônica:

O herói não pode realizar seu desejo interior de compreender seu mundo ou estabelecer sua identidade, e qualquer sucesso que ele possa ter [...] prova ser ilusório ou inadequado. Daí a natureza essencialmente irogênica do romance. Mas dizer que o romancista pode ver e apresentar a seus leitores a ironia do inevitável fracasso de seu herói é subentender apenas sua compreensão do problema, não sua abolição; existe ainda o passo seguinte de ver sua própria obra à mesma luz, como sendo ela mesma uma tentativa de compreender o mundo e, assim, igualmente aberta à ironia. (MUECKE, 1995, p. 118)

A dificuldade de "abolição do problema", apresentada por Muecke, pode ser analisada em *Desonra*, quando observamos a maneira como David se porta diante das situações. Se no passado histórico, eram os negros as vítimas, no tempo da narrativa coetzeeana, esse fator é invertido: agora, é o branco (David) que se vê

vitimado pelo negro, que "usurpa" seu lugar de autoridade e de importância na sociedade. O mesmo negro que agora pode condená-lo, como no caso da aluna que o acusa de abuso, o negro que pode tirar sua figura patriarcal, ao exemplo de Petrus, que assume o lugar não só de marido, mas de protetor, fazendo com que seja

irônico que os maus se tornem as vítimas de maldade e mais irônico que um criminoso que pratica um crime altamente específico se torne uma vítima de outro exatamente no mesmo jogo. É como se ele [o irônico], tivesse caído em sua própria cilada. (MUECKE, 1995, p. 73)

Diante da leitura de "inversão de vítimas", é necessário ressaltar que é a própria ironia que opera tal processo. É através dessa mesma perspectiva que o leitor é convidado a observar, por trás do significado literal, que, na verdade, negros e brancos nunca foram exclusivamente vítimas uns dos outros e, sim, que as duas raças foram responsáveis pela construção de uma história multicultural, permeada por conflitos e divergências, em que há violência tanto da parte dos negros, quanto da parte dos brancos. Se no momento é David que não consegue encontrar seu lugar no mundo, em um passado muito próximo, foram os negros que vivenciaram tal situação.

Melanie, por exemplo, mostra-se como vítima do professor, mas ela teve oportunidade de escolha nessa nova África e mesmo assim, envolveu-se com o professor, só decidindo denunciá-lo por "abuso" (ironicamente) depois de relacionar-se com ele mais de uma vez, indo até a casa de David ou permitindo que esse entrasse em sua casa, e ainda pedindo que esse "fosse rápido", para sua amiga não chegar e encontra-los.

Melanie acredita-se vítima, mas não o é de forma completa. Da mesma forma, David acredita-se uma vítima da atual situação africana e deixa claro que não pretende mudar sua maneira de ver o mundo. O professor não aceita o novo e ironiza tudo aquilo que ele próprio não considera importante. Um dos exemplos dessa mentalidade é registrado no momento em que sua filha Lucy o convida para conhecer o abrigo de animais. A fazendeira explica ao pai que o trabalho

desenvolvido por sua amiga Bev Shaw é muito interessante e que seria bom para ele conhecer o local. Sobre a insistência da filha, o então ex-professor universitário assim responde: “Tudo bem, eu vou. Contanto que não tenha de me transformar numa pessoa melhor. Não estou preparado para reformas. Quero continuar sendo eu mesmo. Só vou nessa base” (COETZEE, 2000, p. 91).

Mesmo resistente em conhecer o centro de tratamento, Lurie acaba indo até o local e tempos depois começa a ser atuante na clínica, o que é mais uma ironia. O destino novamente vitima o então ex-professor, que, de figura respeitada e erudita, passa a limpar de excrementos de animais de rua, apontando para uma outra ironia: o homem que fala várias línguas passa a comunicar-se com animais abandonados, para o que nenhuma língua ou saber formal é necessário. Antes de conhecer o centro, David ironiza o trabalho de Bev, que mais tarde vem a ser auxiliada por ele:

'Então ótimo. Desculpe, filha, mas acho difícil me interessar pelo assunto. É admirável o que você faz, o que ela faz, mas para mim quem cuida do bem-estar dos animais é um pouco como um certo tipo de cristão. É todo mundo tão alegre e bem-intencionado que depois de algum tempo você fica com vontade de sair por aí estuprando e pilhando um pouco. Ou chutando gatos.' (COETZEE, 2000, p. 86)

É possível inferir que David considera o trabalho empreendido por Bev como uma tarefa de menor importância, que chega a beirar o ridículo. Tacha as pessoas que participam das ações de cuidados com os animais como benevolentes demais, uma espécie quase religiosa, e debocha da situação. Entretanto, mais tarde quem vem a ser ironizado pelo destino é ele próprio, que passa a atuar nesse centro e começa a perceber a importância do esforço daqueles que lá auxiliam. Ao ironizar a clínica, sua filha Lucy não é complacente e faz o pai ver que aquilo que ele considera de maior importância na verdade não é:

'Acha que eu devia me ocupar com coisas mais importantes', Lucy diz. [...] 'Acha que como sou sua filha, devia aproveitar melhor a minha vida'. [...] 'Acha que eu devia pintar naturezas-mortas ou aprender sozinha a falar russo. Não aprova amigos como Bev e Bill Shaw porque não vão me ajudar a levar uma vida mais elevada. ' [...]

'Claro que é verdade. Eles não vão me ajudar a levar uma vida mais elevada, e sabe por quê? Porque não existe nenhuma vida elevada. A única vida que existe é esta aqui. [...]' (COETZEE, 2000, p. 86)

Lucy faz o pai ver que os diferentes saberes ou opções de vida são relativos, de acordo com o local ou de que forma se pretende viver. Ao relatar que não existe vida mais ou menos elevada, a fazendeira tenta explicar a Lurie, que dentro da opção que ela escolheu, ter conhecimentos sobre arte moderna ou dominar idiomas difíceis de nada adiantam, e que nem por isso ela e seus amigos são pessoas inferiores. O trabalho tão criticado por David passa a ser executado por ele mesmo, tornando o sujeito vítima de seu destino, do qual não pode escapar.

Kierkegaard (2005) compara ironia ao jesuitismo e afirma que neste último, o sujeito está livre na escolha dos meios para atingir sua intenção, mas de maneira alguma está livre no sentido da ironia, na qual não tem uma intenção definida. O comparativo ilustra o fato vivenciado por David: ele não acredita no trabalho feito somente por amor ao próximo, em que um ser escolhe auxiliar o outro mas cai sim na armadilha irônica, a do próprio destino, da qual ele não pode escolher ser envolvido ou não, mesmo considerando que “[...] já é tarde demais para mim [David]. Eu sou apenas um velho prisioneiro cumprindo sua pena” (COETZEE, 2000, p. 242).

Ao mesmo tempo em que passa a auxiliar no cuidado dos animais, David envolve-se sexualmente com a amiga de sua filha e mantenedora do abrigo, Bev Shaw, a qual ele considera “incrivelmente feia” (COETZEE, 2000, p. 96). Novamente Lurie não consegue escapar de seus instintos mais primários, remontando a seu caso de envolvimento com a aluna Melanie ou com a prostituta Soraya. Mesmo considerando Bev uma pessoa sem atrativos, ao contrário da prostituta e da aluna, e sabendo que é casada, o professor não hesita no envolvimento.

O envolvimento de David com a dona da clínica é irônico não só por mostrar o indivíduo como vítima de suas próprias necessidades, ou desejos, mas também por evidenciar que a mudança de comportamento, que o professor rejeitava, já começa a ser percebida. Ao descrever que “depois da carne doce e jovem de Melanie Isaacs é **isto** o que me resta. É com **isto** que tenho de me acostumar, isto e até menos que

isto” (COETZEE, 2000, p. 170 – grifos nossos), David mostra que, apesar de estar descontente com sua nova situação, denotada através do modo como se refere a Bev, chamando-a de “isto”, sabe que daquele momento em diante terá de se acostumar com sua nova condição de vida, em que, embora branco, não possui mais a supremacia que lhe permite escolher a “fêmea com quem quer acasalar”. É a nova situação histórica que David não consegue aceitar. Se no passado suas ações eram justificadas, agora já não o são. Conforme Kierkegaard:

Um indivíduo pode ao mesmo tempo estar justificado historicamente e contudo não autorizado. Enquanto está neste último caso, tem de tornar-se uma vítima, mas na medida que vale o primeiro, ele tem de vencer; quer dizer, ele tem de vencer em se tornando uma vítima. Aqui se vê como o desenvolvimento do mundo é conseqüente em si, pois à medida em que a realidade mais verdadeira deve vir à luz, é respeitada mesmo assim a realidade ultrapassada; não há uma revolução, mas uma evolução; a realidade passada se mostra ainda assim justificada ao exigir uma vítima, e a nova realidade ao oferecer este sacrifício. Mas é preciso um sacrifício, porque realmente deve vir à luz um novo momento, porque a nova realidade não é apenas uma conclusão da ultrapassada, e sim contém em si algo mais, não é um simples corretivo para o passado, mas é ao mesmo tempo um novo início. (KIERKEGAARD, 2005, p. 225-226)

Dessa maneira, a queda em “desgraça” do professor vai sendo construída através das novas relações que ele precisa estabelecer, a fim de que consiga sobreviver. Seu desejo de ter mulheres jovens e sedutoras não coincide com sua realidade, que lhe apresenta uma mulher velha e feia, da qual David sente piedade, como no momento em que a personagem reflete que, se Bev é pobre, “ele está à míngua” (COETZEE, 2000, p. 171). Ao não conseguir aceitar essa mudança, Lurie sente-se desacomodado.

O relacionamento com a filha Lucy é outro fator que auxilia na construção de uma interpretação através do ponto de vista da ironia romântica para *Desonra*. A fazendeira representa o novo, carrega todos os preconceitos, os quais o pai não conseguiu conscientemente vencer. Ao ser roubada e violentada, ela prefere silenciar, pois sabe que no local onde vive as leis brancas não têm valor. É melhor ela omitir aquilo que sofreu a ter de se indispor com aqueles com os quais precisa conviver. A situação é inaceitável sob o ponto de vista do pai, que fica revoltado com a passividade da filha. Incapaz de entender essa relação, David mais uma vez vê

sua realidade não coincidir com suas ideias, ficando perplexo com a falta de atitude de Lucy, que assim justifica ao pai sua opção em não sair da fazenda, mesmo após o violento ataque:

‘Acho que estou no território deles. Eles me marcaram. Vão voltar para me pegar.’

‘Então você não pode ficar aqui de jeito nenhum.’

‘Por que não?’

‘Por que isso seria um convite para eles voltarem.’

Ela pensa um longo tempo antes de responder. ‘Mas não tem um outro jeito de encarar a coisa, David? E se... e se esse for o preço que é preciso pagar para continuar? Talvez eles entendam assim; talvez eu entenda assim também. Eles acham que eu devo alguma coisa. Se consideram cobradores de um débito, cobradores de imposto’. (COETZEE, 2000, p. 179-180 – grifo do autor)

Ao admitir que a violência seria o preço a ser pago por um indivíduo branco para poder ficar em território negro, Lucy deixa o pai ainda mais irritado. David não consegue entender que possível dívida seria essa, pois em sua visão não há o que ser cobrado por parte dos negros. O professor entende que eles desejam minimizar e constranger a filha e coloca-se, juntamente com ela, na situação de vítima. Lucy então lembra o pai de que existem várias maneiras de vitimar e assim descreve os momentos que viveu nas mãos dos três estupradores:

‘odiada... Quando se trata de homens e sexo, David, nada mais me surpreende. Talvez, para os homens, odiar uma mulher faça o sexo ficar mais excitante. Você é homem, deve saber. Quando faz sexo com uma estranha, quando encurrala, prende, submete, coloca todo o seu peso em cima dela, na é um pouco como assassinar? Enfiar uma faca; excitante depois, deixar o corpo coberto de sangue, não dá a sensação de assassinato, de conseguir se safar de um assassinato?’ (COETZEE, 2000, p. 180)

A situação relatada por Lucy pode ser transferida diretamente para a maneira como David mantinha relacionamentos com mulheres negras. Ao utilizar os verbos “prender”, “submeter” e “encurrular”, a fazendeira reconstrói situações conhecidas pelo pai, quando o mesmo “prendia”, “submetia” Melanie ou Soraya, por exemplo, a seus impulsos sexuais. Se Melanie “vira o rosto, liberta-se” (COETZEE, 2000, p. 27) durante o ato sexual com David ou “fica surpresa demais para resistir ao intruso que impõe sua presença” (COETZEE, 2000, p. 32), ela também foi, de certa forma, violada. Entretanto, nem mesmo com as palavras da filha ele consegue se dar conta

desse paralelo. Nesse momento, o narrador dá ao leitor a chance de preencher a lacuna textual e estabelecer a possível relação, evidenciando novamente a presença da ironia.

O protagonista da história dirige-se assim contra a realidade, negando-a, tendo em vista que não considera seus atos formas de violência, mesmo que menores, do que aquelas vivenciadas pela filha. Esta seria mais uma das peculiaridades que conduzem o leitor a reconhecer em *Desonra*, traços da ironia romântica, tendo em vista que, conforme (MUECKE, 1995, p. 119), esta como programa artístico tem o objetivo de imbuir a obra criada (parcial e limitada), pela incorporação da autoconsciência do artista, da dinâmica do processo criativo.

Ao mostrar as divergências de pensamento de pai e filha, o narrador não defende este ou aquele ponto de vista. Pelo contrário, deixa aberta a questão do significado textual. É exatamente esse debate de consciências que mostra a incompatibilidade entre cultura inglesa e realidade africana, construindo um cenário em que as personagens não conseguem compreender umas às outras, imergindo em sua própria escuridão. Conforme Kierkegaard (2005), o fator da incompreensão humana está ligado ao fato de que

[...] a vida está repleta de contradições [que] a consciência imediata simplesmente não percebe, na medida que confiadamente se apoia sobre aquilo que recebe de uma época anterior como um tesouro sagrado. Em compensação, a reflexão o descobre prontamente. Descobre que aquilo que deveria ser o absolutamente certo, o determinante para os homens (as leis, os costumes, etc.) põe o indivíduo em contradição consigo mesmo, e descobre ao mesmo tempo que tudo isso é algo exterior ao homem, coisas que ele não pode aceitar como tais. (KIERKEGAARD, 2005, p. 159-160)

Se David não consegue ajustar-se ao novo mundo, ao mesmo tempo ele não tem esse desejo. Ao passar por todos os percalços, como a perda do emprego, o sofrimento de violência física, Lurie entra em um processo de resignação em relação a sua própria identidade. Se antes era um sujeito fisicamente atraente, agora passa a ser um velho “de canelas finas”, pelo qual as mulheres jovens não se interessam. Antes, possuía um emprego respeitável e por fim acaba como cuidador de cachorros, com os quais se identifica por serem igualmente abandonados à sua

própria sorte. Portanto, "na ironia o sujeito bate em retirada constantemente, contesta a realidade de todo e qualquer fenômeno para salvar a si próprio, na independência negativa em relação a tudo" (KIERKEGAARD, 2005, p. 223).

A retirada constante de David começa a ser operada quando ele decide "abdicar" de tudo aquilo que considerava importante: seu cargo na faculdade, sua residência na capital do país e até mesmo sua autoridade de pai, apesar de nunca ter sido seu forte. A própria aparência, antes sinônimo de orgulho, "sua altura, o corpo bom, a pele cor de oliva, o cabelo esvoaçante [que] sempre garantiram-lhe certo grau de magnetismo" (COETZEE, 2000, p. 13-14), ao longo da narrativa vai sendo desconstruída e sugerida como fonte de repulsa, principalmente após o ataque:

Compra um chapéu para se proteger do sol e, até certo ponto, para esconder o rosto. Está tentando se acostumar a parecer estranho, pior que estranho, repulsivo, uma daquelas pobres criaturas que as crianças encaram na rua. 'Por que esse homem é esquisito?', elas perguntam às mães, que lhes calam as bocas. (COETZEE, 2000, p. 138)

O ex-professor já não é mais o belo homem de outrora, suas convicções já não são as mesmas, ele é um estranho dentro do mundo, fatores que transcendem a abordagem histórica e tocam em um dilema existencial. Estranho não só em termos de aparência, mas também em atitudes. Deseja esconder o rosto, esconder a identidade, que foi esvaziada. As mudanças sociais e econômicas começam a delinear novas configurações de poder na África do Sul, o que é difícil de ser entendido pelo indivíduo branco, representado aqui pela figura de David. A nova profissão não lhe confere autoridade ou respeito, coisas que ele mesmo já não busca mais, passando até mesmo a ser visto como louco, ridicularizado e caindo em desgraça:

Certa manhã, levanta o rosto e topa com os rostos de três menininhos olhando para ele por cima do muro de concreto. Levanta-se de seu lugar; os cachorros começam a latir; os meninos descem e saem correndo, gritando de excitação. Que história para contar em casa: um velho maluco que senta no meio dos cachorros cantando sozinho!
Maluco mesmo. Como explicar a eles, aos pais deles, à Aldeia D, o que Teresa e seu amante fizeram para merecer serem trazidos de volta a este mundo? (COETZEE, 2000, p. 238)

Nesse ponto, é irônica a situação principalmente se considerarmos que, esse velho, do qual os meninos zombam, possui elevado grau de erudição. Ele só poderia ser tachado de louco em um local onde esse tipo de conhecimento não tem valor, nada significa. A situação seria ainda mais burlesca, se David tentasse explicar no que estava pensando (uma ópera baseada em Byron), pois, na certeza do então ex-professor, os meninos, seus pais ou qualquer outro naquele lugarejo jamais teriam ouvido falar em Byron. Lurie está totalmente absorto da realidade à sua volta e, ao negar-se a viver nela, cria um mundo paralelo.

Agora é ele, o homem branco, vítima de chacota por parte dos negros. Perdeu sua posição social e está desacreditado. Nas palavras de Kierkegaard, "toda a existência se tornou estranha ao sujeito irônico e este por sua vez se torna estranho à existência, que o próprio sujeito irônico, na medida em que a realidade perdeu sua validade para ele, até um certo ponto (também) se tornou irreal" (KIERKEGAARD, 2005, p. 224). Ao tentar um refúgio em seu projeto sobre Byron, David transporta-se para um outro mundo, diferente do real. Na poesia, ele tenta uma espécie de fuga, caracterizada por Kierkegaard como "uma vitória sobre o mundo":

Com efeito, se perguntarmos o que é poesia, poderemos responder com uma caracterização bem geral que ela é: uma vitória sobre o mundo; é através de uma negação daquela realidade imperfeita que a poesia inaugura uma realidade superior, alarga e transfigura o imperfeito em perfeito, e com isso atenua a dor profunda que quer escurecer tudo. (KIERKEGAARD, 2005, p. 255)

Como relatado anteriormente, David era professor de poesia e trabalhava constantemente com os escritos de Byron, um dos maiores representantes do Romantismo. Com uma vida conturbada, permeada por diversos relacionamentos amorosos, e uma grande agitação existencial, a poesia byroniana desperta em David uma profunda admiração. Em uma de suas aulas, na qual estava na condição de professor de Melanie, David discute com os alunos algumas das poesias de Byron. Ele questiona que tipo de criatura é o Lúcifer apresentado por Byron em um de seus poemas¹². Nenhum dos discentes responde o questionamento, e ele é surpreendido

12 Durante a aula, professor e alunos leem *Lara*, de Byron. É David Lurie que conduz os alunos a interpretarem a figura do anjo errante, presente no poema, como sendo Lúcifer.

quando o namorado de Melanie, que havia se infiltrado na sala de aula, responde sua indagação, dizendo que “ele [Lúcifer] faz o que sente vontade. Não importa se é bom ou mau. Faz e pronto” (COETZEE, 2000, p. 41). O professor concorda com o rapaz, e completa dizendo que Lúcifer “não age por princípio, mas por impulso, e a fonte dos seus impulsos é obscura para ele” (COETZEE, 2000, p. 42).

Nessa passagem, é possível estabelecer um paralelo entre as ações de David e o Lúcifer apresentado por Byron: tanto um quanto o outro age por impulso e não justifica suas ações, não se sente alvo de condenação e, por isso, não se defende. Lurie não vê em seu envolvimento com a aluna algum tipo de transgressão, pois age de acordo com o que pede seu corpo e, vai adiante, em suas considerações sobre os escritos de Byron, parecendo tentar justificar suas próprias atitudes:

[...] Vejam que o poeta não nos pede para condenar esse ser com o coração louco, esse ser que tem alguma coisa errada em sua própria constituição. Ao contrário, o que nos é proposto é compreender e mostrar tolerância. Mas há um limite para a tolerância. Pois embora viva entre nós, ele não é um de nós. Ele é exatamente o que disse ser: uma coisa, isto é, um monstro. Enfim, Byron irá sugerir que não é possível amá-lo, não no sentido humano mais profundo dessa palavra. Ele será condenado à solidão. (COETZEE, 2000, p. 42 – grifo do autor)

Assim como o Lúcifer de Byron, David também não é compreendido. Há em sua constituição “algo de errado”, que o faz agir de forma “errada”, representando um verdadeiro monstro para Melanie. É essa inadequação ao mundo que o condena, posteriormente, a viver na solidão. É a força de seu desejo que torna sua ação inevitável, conduzindo-lhe ao equívoco de envolver-se sexualmente com uma aluna e garantir vantagens a ela em troca disso. A ideia de não poder ser condenado por uma ação da qual não consegue fugir, por estar ligada ao desejo, é novamente discutida pelo professor, em uma passagem em que conversa com a filha Lucy e expõe sua opinião sobre o assunto:

[...] Acredito que se possa castigar um cachorro por uma coisa como roer um chinelo. O cachorro aceita a justiça de uma coisa dessas: uma surra por um chinelo roído. Mas desejo é outra história. Nenhum animal aceita uma justiça que castiga porque você obedeceu seus instintos'. (COETZEE, 2000, p. 105)

Dessa maneira, David mostra o porquê de não aceitar ser punido após o relacionamento com Melanie. Em sua concepção, os animais, inclusive os racionais, como ele, não poderiam ser punidos por seguirem uma condição mais forte, representada pelo desejo, pelo instinto, como já havia sido referido pelo professor, ao analisar a obra byroniana.

A poesia de Byron permeia a vida do protagonista não só em sua atividade acadêmica, mas faz parte de um projeto maior do professor, que sonha compor uma ópera sobre o escritor e sua amante, Teresa Guiccioli. Se, no início, David considerava o projeto apenas uma brincadeira, com o passar do tempo essa ideia passa a ser uma espécie de fixação e ao mesmo tempo de refúgio, para Lurie.

O trabalho, em sua concepção original, seria uma peça de câmara sobre amor e morte. Como essa proposta não consegue pegá-lo “no fundo”, David resolve experimentar possibilidades da representação: primeiro apresenta Teresa jovem e casada, mas depois desiste desta ideia e mostra uma Teresa de meia idade, viúva e Byron morto, só restando a sua amante cartas de amor. O trabalho sobre Byron, apesar de, ele mesmo admitir que nunca seria representado, torna-se o centro de sua vida, uma maneira de fugir do mundo real, encontrando na arte uma fonte de alento para seus conflitos.

Dessa forma, a realidade já não tem mais importância para David. Por não conseguir compreendê-la e viver dentro dela, Lurie passa a evitá-la, refugiando-se em seus projetos que não são concretizados. Ele passa a ocupar um local de menor importância social e não se conforma com a situação. Se a inversão de forças (negros X brancos) gera o deslocamento do indivíduo, que não vê mais saída para sua existência, somente aqueles que aceitam essa mudança conseguem viver de acordo com as novas regras. Lucy pode ser entendida como uma das figuras que aceita a inversão. Ao não denunciar o abuso sofrido e aceitar a proposta de “casamento” feita por Petrus, a fazendeira abandona-se a essa situação, corporificando um outro tipo de visão sobre a sociedade africana, também questionável:

‘[...] diga que aceito a proteção dele [Petrus]. Diga que pode contar a história que quiser sobre o relacionamento entre nós dois, que não vou desmentir. Se quiser que achem que sou a terceira esposa, tudo bem. Que sou a concubina, ótimo. Mas aí o filho tem de ser dele também. O filho passa a fazer parte da família. Quanto à terra, diga que eu passo a terra para ele, contanto que a casa continue sendo minha. Eu viro locatária na minha própria terra.’ (COETZEE, 2000, p. 230)

Assim, Lucy consegue continuar vivendo em meio à sociedade negra do sul da África, renunciando aos bens materiais e incorporando uma nova maneira de viver, diferente daquela que o pai aceita. Ao fazer a única exigência de que o filho que carrega em seu ventre, gerado pelo estupro, seja reconhecido por Petrus, ela tenta mais uma vez garantir sua sobrevivência e também a da criança: ao ser aceito como filho legítimo, o rebento de Lucy terá direito sobre as terras que agora não são mais suas possibilitando a inferência de que será uma nova raça, mista, fruto da violência, a dona das terras, que dará continuidade à história na África do Sul.

Entretanto, do ponto de vista de David, a efetivação do estupro e, por conseguinte, a geração de um filho é uma forma que a raça negra busca de “aperfeiçoar” sua condição. Para o ex-professor, Lucy não deveria permitir a continuidade da gestação e, mais uma vez, ele não concorda e não entende o posicionamento dela:

Não era o princípio do prazer que os impulsionava, mas os testículos, sacos cheios de sementes ansiando por se aperfeiçoar. E agora, eia, pois, *um filho!* Ele já está chamando de *filho* quando não passa de um verme no útero de sua filha. Que tipo de filho pode nascer de uma semente daquelas, semente enfiada na mulher não por amor, mas por ódio, misturada caoticamente, com a intenção de sujá-la, de marcá-la, como urina de cachorro? (COETZEE, 2000, p. 224 – grifos do autor)

Ao resolver sair da casa da filha, ocupando seu tempo com a clínica de Bev Shaw, por não concordar e não conseguir compreender as decisões de Lucy, David se afasta. Conforme Cunha (2008), "a aporia inscrita na consciência irônica [...] deriva da concomitância entre o anseio de apreender o todo, de um lado, e a certeza de sua impossibilidade, de outro". (CUNHA, 2008, p. 36). Ou seja, ao não conseguir avir a atitude de Lucy, David afasta-se, reconhecendo sua incapacidade de entendimento.

A narrativa mostra que o entendimento entre Lucy e Lurie se inviabiliza. Se ao longo do romance ela nunca o chama de pai, mas sempre pelo primeiro nome, denotando uma total falta de proximidade, é dessa mesma forma que a narrativa encaminha-se para o fim, sem uma solução para o conflito familiar que apresenta pai e filha com modos de pensar e agir tão distintos. Mais uma vez o narrador deixa em aberto a questão do significado literal, e delega ao leitor a tarefa de interpretar esse desencontro, que aqui propusemos abordar através da ironia romântica. O sujeito não encontra soluções para seus problemas existenciais e o interlocutor é convidado a refletir sobre as suas próprias incapacidades.

O desacordo entre a realidade e idealidade é reforçado no âmbito da narrativa durante um encontro entre David e a ex-mulher, Rosalind, no qual conversam sobre a filha Lucy e também sobre o rumo tomado pela vida do ex-professor. Ao questionar o porquê de o ex-marido não lhe ter comunicado a volta a *Cape Town*, ele lhe responde que ainda não estava preparado para a sociedade humana. Rosalind então questiona se ele 'alguma vez esteve?' (COETZEE, 2000, p. 211), denotando mais uma vez o caráter irônico da personagem, que não teria passado a considerar a realidade inadequada somente por ter ido morar em um local diferente daquele a que estava acostumado e sim porque essa já seria uma característica que o acompanhava há anos, um fator independente de sua vontade. Rosalind continua largando “farpas” durante o diálogo, mas nem por isso irrita David, que parece conformado com sua nova condição de vida:

'Não joguei fora minha vida, Rosalind. Pense um pouco. '
'Jogou sim! Perdeu o emprego, seu nome está na lama, seus amigos evitam você, escondido lá na Torrance Road feito uma tartaruga com medo de botar a cabeça para fora do casco. Gente que não é digna de amarrar o cordão do seu sapato faz piadas a seu respeito. Sua camisa não está passada, Deus sabe quem fez esse seu corte de cabelo...' Ela interrompe a tirada. 'Você vai acabar feito um daqueles velhos coitados que reviram lata de lixo. '
'Vou acabar é numa cova', ele diz. 'E você também. Todos nós. '
(COETZEE, 2000, p. 214)

Ao ouvir as ofensas da mulher, Lurie apenas lembra a ela que o destino final de todos será a morte, não importando o modo como levaram a vida. O aparente comodismo com sua situação reflete um homem que já não serve mais para o meio

acadêmico, no qual vivia antes: suas roupas não são mais alinhadas, sua aparência é de desleixo. David sabe disso, mas não faz nada para mudar, pois percebe que não é mais adequado a esse mundo e nem ao meio rural.

Essa inadequação em relação à vida, na verdade, já era percebida por David desde os tempos em que vivia no meio acadêmico. Na universidade, considerava a existência humana vazia, o que é comprovado quando o narrador refere que “sua opinião [...] é que a origem da fala está no canto e as origens do canto na necessidade de preencher o som vazio grande demais da alma humana” (COETZEE, 2000, p. 10). Ou seja, David já reconhecia esse espaço existente no âmago do indivíduo, espaço esse que não consegue ser preenchido por nada.

Quando David inicialmente se nega a conhecer o trabalho feito no centro de recuperação de animais, está negando que os outros tenham algo a lhe ensinar, não reconhece que essa ideia de receber ensinamento daqueles aos quais se deveria ensinar já fazia parte de sua consciência. Esses outros indivíduos, que não poderiam lhe ensinar nada por não terem um nível cultural tão elevado quanto o seu, acabam mostrando a ele a existência de sentimentos que antes ele sabia que existiam, mas não os tomava da forma como os animais lhe proporcionam: “Ele e Bev não falam. Ele já aprendeu com ela a concentrar toda atenção no animal que estão matando, dando-lhe o que não tem mais nenhuma dificuldade de chamar pelo nome correto: amor”. (COETZEE, 2000, p. 245) Em outras palavras, é através desse trabalho que Lurie reconhece a existência de um sentimento sublime, que ele não tem mais vergonha de encarar como amor.

Para ele, o preenchimento do vazio existencial jamais poderia se dar através de um trabalho tão sem importância, mas ele mesmo, durante o tempo em que viveu na capital sul-africana, já reconhecia que muitas vezes aquele que acredita ter mais saber acaba aprendendo com os outros, e reconhece essa situação como irônica:

A ironia não lhe escapa: aquele que vai ensinar acaba aprendendo a melhor lição, enquanto os que vão aprender não aprendem nada. É um aspecto de sua profissão que não comenta com Soraya. Ele duvida que exista uma ironia semelhante na vida dela. (COETZEE, 2000, p. 11)

As pessoas de cultura diferente da sua, como o casal Bev e Bill Shaw, ou até mesmo os animais que eram cuidados por eles, são os seres que “ensinam” a David que ele nada sabe ou de que o que ele sabe não é o suficiente, construindo um reconhecimento à maneira socrática. Ao tentar ensinar, Lurie confronta-se com sua própria ignorância. A voz narrativa dá continuidade à exposição de traços da personalidade de David que são conhecidos devido à multiplicidade de vozes, mostrando a divergência ideal-real passível de ser observada em vários outros momentos do texto e que se concretiza, mais uma vez, via discurso.

Ao se dar conta de sua própria insuficiência, de sua limitação, apega-se a seu projeto de uma ópera baseada em Byron e passa a dedicar seus dias a esse projeto e também ao cuidado com os animais do centro. Começa a dedicar atenção a um dos cachorros que vive na clínica. Um animal aleijado, esquecido e renegado, para o qual a única solução é a morte. David também está afetado fisicamente, assim como o cão, devido ao ataque que lhe deixou uma orelha deformada. Da mesma maneira, ele sente-se renegado por seus pares acadêmicos e parece não esperar nada além da morte. Apesar de saber que o cão, assim como ele, não pode ter outro fim, David tenta evitar a lembrança de que aquele ser vivo será sacrificado. A passagem dos dias e a falta de saída para os problemas do ex-professor acentuam sua descrença em relação à vida.

A maneira como a narrativa se encerra corrobora o clima de desesperança vivenciado por Lurie. Ao decidir pelo sacrifício do cachorro aleijado que o acompanhava, antes do tempo previsto, ele deixa entrever a expectativa em relação à sua própria trajetória:

Abre a porta do compartimento. ‘Venha’, diz, curva-se, abre os braços. O cachorro arrasta a parte traseira aleijada, fareja seu rosto, lambe sua face, seus lábios, sua orelha. Não o detém. ‘Venha’.
Levando-o no colo como um carneiro, entra na sala de operações. ‘Achei que ia deixar esse para a semana que vem’, diz Bev Shaw. ‘Vai desistir dele?’
‘É. Vou desistir.’ (COETZEE, 2000, p. 246)

O diálogo encerra a obra e deixa entrever que a desistência de David não é só em relação ao cachorro, mas também em relação à filha, a seu trabalho, a sua possibilidade de se reconstruir. A ironia se mostra através do sujeito que, antes tão seguro de suas concepções, vê suas certezas esvaziadas e não encontra mais saída para seus conflitos. Apesar disso, mais uma vez o narrador possibilita ao leitor transpor a palavra escrita e visualizar essa ironia, abrindo o leque de interpretações. Conforme Schlegel:

Uma obra está formada quando está, em toda parte, nitidamente delimitada, mas é, dentro dos limites, ilimitada e inesgotável; quando é de todo fiel, em toda parte igual a si mesma e, no entanto, sublime acima de si mesma. [...] Tem de ter percorrido todos os três ou quatro cantos cósmicos da humanidade, não para aplainar seus extremos, mas para ampliar a visão e dar mais liberdade e pluralidade interna e, com isso, mais autonomia e autossatisfação a seu espírito. (SCHLEGEL, 1997, p. 100)

Antes que o sacrifício do cão protegido por David fosse realizado, o narrador em terceira pessoa descreve que o ato de operar a morte dos animais não é uma tarefa fácil, mas à mesma medida que não pode ser feita com facilidade, vai se tornando cada vez mais natural, devido a sua recorrência, mostrando o embrutecimento que acontece quando uma situação é inevitável e recorrente, isso possibilita ao leitor fazer um paralelo dessa situação com a violência presente na África do Sul na atualidade, que, pelo fato de ser tão presente acaba assumindo certo *status* de normalidade:

Vai ficando cada vez mais difícil, Bev Shaw lhe disse uma vez. Mais difícil, mas mais fácil também. A gente se acostuma com as coisas ficando mais difíceis; a gente acaba não se assustando mais quando o que era o mais difícil do difícil fica ainda mais difícil. (COETZEE, 2000, p. 246 – grifos do autor)

O que antes era difícil, vai se tornando fácil, pois não existe outra saída, dentro daquele contexto, onde não existe outro recurso a não ser a morte. Em um local em que milhares de pessoas não têm assistência de saúde, não é de se espantar que animais, ainda mais animais de rua, também não possuam esse direito.

Kierkegaard (2005) afirma que “para a ironia tudo se torna nada; mas o nada pode ser tomado de várias maneiras. [...] o nada irônico, finalmente é a quietude da morte, na qual a ironia reaparece como fantasma” (KIERKEGAARD, 2005, p. 224). Ou seja, a apresentação da morte é um caminho natural para aquele que começa a admitir o princípio do nada irônico, a negação no sentido da não existência das certezas, inclusive em relação à vida. Entretanto, o leitor do texto irônico deve estar atento ao fato de que essa pode ser mais uma das artimanhas da ironia.

Ao radicalizar a questão do deslocamento de David em relação ao mundo, o narrador coetzeeano expõe uma situação extrema, em que duas visões de mundo - a branca e a negra, com todas as implicações - são apresentadas em todos os seus aspectos, inclusive com seus problemas. A cultura negra é emergente em termos de poder, o que pode ser observado através da personagem Petrus, por exemplo. Mas, apesar disso, alguns brancos, como David, ainda acreditam na supremacia racial e têm dificuldade em aceitar tal situação. Ao balizar as duas situações, a narrativa expõe as difíceis situações que estão sendo enfrentadas pela África do Sul e seus habitantes. Por um lado, negros que por anos foram humilhados, começam a exercer seu papel de cidadãos e, do outro, brancos que estão vendo um antigo sistema ser destituído.

Ao se deparar com o romance de Coetzee, o leitor deve estar atento ao fato de que nem negros nem brancos são exclusivamente vítimas ou algozes uns dos outros. A narrativa se encerra com um homem branco e intelectual desacreditado, transformado em limpador de excrementos de cães. Esse mesmo homem é pai de uma homossexual estuprada coletivamente por ex-servos negros. O clima parece ser de total desesperança e descrédito no ser humano, mas, do ponto de vista estético, é possível analisar que não há sentido definitivo na obra de arte, e que a literatura deixa tudo em aberto.

Ao relatar tais acontecimentos, o narrador mostra que está havendo uma mudança de comportamento e de pensamento na sociedade sul-africana. Narrando a história de vida de David, o romance evidencia a condição contraditória, a incapacidade quase intransponível de convivência que o ser humano tem em

estabelecer com aquilo que é diferente do que tem pré-estabelecido por sua cultura. O surgimento dessa nova sociedade é um fator de descompasso, mas que faz pensar na situação de todos nós, enquanto seres humanos ambíguos e incompletos que somos.

O destino de David lhe reservou uma série de desacertos e desencontros que o mostram como vítima de uma situação. Por outro lado, *Desonra* narra também a trajetória de outras personagens que igualmente foram ou são “vítimas” de seus destinos, vivendo situações irônicas, que obrigam culturas tão distintas a conviverem em um mesmo espaço sob o prisma de diferentes mentalidades, convidando o leitor a refletir sobre seus próprios conceitos e questionar as verdades que tem como absolutas, não encerrando sua leitura com o término do romance, ou conforme observa Krause:

É claro que em termos literais, todo livro termina na sua última linha, mas, nos nossos termos necessariamente paradoxais, enquanto de alguns o leitor se esquece tão logo fecha o volume, outros o leitor não consegue largar nem quando acaba, obrigando-se a reler ou a não parar de pensar na provocação que sofreu. (KRAUSE, 2004, p. 91)

Assim, a leitura de *Desonra* pode não ser encerrada com o término das páginas e sim incitar o leitor atento a refletir sobre a temática abordada pela obra, em busca de autoconhecimento e reflexão sobre a dualidade e a contradição humana. Dessa forma, *Desonra* apresenta os seres humanos em situações paradoxais e difíceis de serem resolvidas. A leitura da obra pode instigar a reflexão crítica do leitor, que através da apresentação das diferentes visões sobre um mesmo problema, transcende a abordagem histórica e toca em um dilema existencial, abordado de forma irônica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As situações extremas de conflitos entre culturas, modos distintos de pensamento e ações presentes no romance *Desonra*, de J. M. Coetzee, fizeram com que termos como pós-colonialismo, ironia, contradições e vozes narrativas fossem recorrentes em nossa pesquisa. Por isso, e por encontrar nesses conceitos uma possível resposta para efetuar, uma proposta interpretativa para a narrativa, voltamos nossas considerações para essas definições.

Abordamos, em um primeiro momento, os fatores históricos, em especial da colonização e pós-colonização da África do Sul, passando pelo regime de *apartheid*, a fim de evidenciar como, atualmente, a região é tão plural socioculturalmente. Essa discussão foi importante para que pudéssemos compreender, a partir da História, as relações que se dão na atualidade sul-africana. Entretanto, esses momentos, mostraram-se, ao longo do trabalho, um plano de fundo importante, mas não determinante para a interpretação de *Desonra*, tendo em vista que outros fatores, associados a questões de narratologia e também de ordem temática transcenderam a abordagem sob a perspectiva da historicidade.

No mundo atual, apresentado no romance, o indivíduo vive uma crise de identidade em meio ao choque de culturas. Ao situar a narrativa no momento de pós-*apartheid*, além de promover reflexões sobre essa problemática, *Desonra* ultrapassa a discussão sociocultural ao apresentar personagens complexas, que “intrometem” suas vozes na narrativa de terceira pessoa e assumem os diferentes pontos de vista,

representados pelas culturas distintas, fator que foi discutido no segundo capítulo do trabalho.

Reunindo outras vozes através do discurso em terceira pessoa, o texto dá ao leitor a oportunidade de observar a África do Sul emergente sob perspectivas variadas, e, em especial, do protagonista David Lurie, que corporifica a angústia da existência de um indivíduo que está desambientado. Apesar da predominância do ponto de vista dessa personagem, outras vozes são moduladas, permitindo ao interlocutor acesso aos diferentes pensamentos presentes na África do Sul atual.

A leitura de *Desonra* mostra que não são apenas questões de ordem históricas, explanadas no Capítulo I, que se fazem importantes para a interpretação do romance. A complexidade narrativa engendrada mostra-nos uma África do Sul dividida; um país em que pessoas de culturas bastante distintas precisam conviver. Ao relatar diferentes perspectivas sobre esse tema, através de artimanhas narrativas, o texto apresenta importante discussão crítica sobre as transformações por que passam os sul-africanos na contemporaneidade.

O texto veicula assim distintas visões em uma narrativa que não toma partido de nenhuma das vozes e ultrapassa a questão histórica, apresentando conflitos interiores de alguns dos habitantes dessa sociedade emergente. Mesclando outras vozes não isentas a do narrador em terceira pessoa, *Desonra* configura-se duplamente irônico; carregando a perspectiva filosófica da ironia não só em temática (questão existencial), mas também através de seus artifícios narrativos.

Com a finalidade de abordar as raízes desse embate entre culturas, discutimos, no Capítulo III, os conceitos abordados pela teoria Pós-colonial e observamos que essa corrente, apresenta o sujeito colonizado como uma espécie de vítima histórica do colonizador (até mesmo nos dias de hoje) e avaliamos, sob nossa perspectiva interpretativa, que o romance *Desonra* parece não compactuar com essa visão, pois apresenta o pensamento representado pelos dois lados; tanto do branco colonizador, quanto do negro colonizado.

Contraopondo essas visões, a narrativa dá voz a diferentes segmentos que têm suas razões e culpas na construção histórica. Ao não tomar partido de nenhum dos lados, o romance deixa a cargo do leitor a análise dessas relações e vai além elegendo para protagonista uma personagem com características peculiares: um professor branco, nascido na época do *apartheid* e que de um momento para outro se vê obrigado a conviver em um espaço que não consegue compreender.

David corporifica o ser que é a vítima das condições históricas, da própria vida, da ironia (assunto abordado no quarto capítulo), pois percebe a falência de valores da sociedade ocidental branca. Seus saberes acadêmicos não lhe conferem mais respeito dentro da nova sociedade. Ele perde a dignidade e passa a enxergar, de forma pessimista, seu futuro e também o de seu país.

Por outro lado, se David não “vê saída” para sua existência, outras personagens enxergam a situação de forma diferente. Petrus, por exemplo, encontra no momento atual uma oportunidade de crescimento, de retomada. Simultaneamente, Lucy aceita as regras ditadas pelo seu ex-funcionário e, mesmo tendo a opção de abandonar a África do Sul, decide ficar, representando uma outra forma de pensamento branco. Apesar de ser questionável a decisão de Lucy – de gerar um filho fruto de estupro em troca de proteção – ela corporifica um modo de ver o mundo, que também não é dado como correto, ou incorreto, mas que também é apresentado ao leitor.

Dessa forma, a narrativa propõe múltiplas visões e inquietações que levam a questionamentos acerca da própria condição humana, fator que possibilita a interpretação da totalidade da obra sob a perspectiva da ironia e, através de David, que se vê em uma situação paradoxal, difícil de ser equacionada, sob o prisma da ironia romântica, que trata da impossibilidade de compreensão da realidade por parte do indivíduo, que se dá conta de sua própria condição miserável. Essa personagem não se “agarra” em mais nada e através de sua história e da narrativa de vida das demais personagens, mostra que a nova África do Sul ainda é uma incógnita.

Essa nova sociedade, que surge em meio a uma série de conflitos de variadas ordens (social, econômica, cultural, etc.), provoca uma desconforto nos seres humanos. *Desonra* narra diferentes trajetórias dentro de um país plural, mostrando os múltiplos discursos que perpassam esse novo local, sem julgar nenhum deles.

Ao modular vozes de diferentes indivíduos, *Desonra* apresenta-os independentemente do contexto em que circulam, penetrando em seus diferentes ideais e nas distintas motivações de suas ações, conduzindo o interlocutor a refletir e questionar as formas de pensamentos dogmáticos, configurando o caráter irônico do romance. Com essas reflexões, não descartamos a possibilidade de expandir a pesquisa, tendo em vista que sob o prisma da ironia, uma interpretação não leva a conceitos fechados e sim amplia os horizontes de significação.

REFERÊNCIAS

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução Vera Ribeiro. Revisão de tradução Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BANDEIRA, Marília Fátima. *Representações da violência em Disgrace e Waiting for the barbarians de J. M. Coetzee*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BÍBLIA. Gênesis. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1992. p. 43-44.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. 8. Ed. Brasília: EDUnB, 1995. 2 vols.

BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

_____. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: EDUEM, 2000.

_____. *The contemporary post-colonial novel in English*. Maringá, v. 26, n.º 1, p. 1-22, 2004.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

CARROLL, Rory. *Nobel prize for JM Coetzee - secretive author who made the outsider his art form*. Disponível em:

<http://books.guardian.co.uk/nobelprize/story/0,,1286602,00.html>. Acesso em: junho de 2009.

CANÊDO, Letícia Bicalho. *A descolonização da Ásia e da África*. 10 ed. São Paulo: Atual, 1994.

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

_____. *White writing*. On the Culture of Letters in South Africa. London. Yale University Press, 1988.

_____.; ATWELL, D. (eds.). *Doubling the point: essays and interviews*. Cambridge: Harvard UP, 1992.

_____. *Apartheid thinking*. In Giving offense. The University of Chicago Press, 1996.

_____. *Dusklands*. [1974] USA. 1996.

_____. *No coração do país*. São Paulo: Best Seller, 1997.

_____. *Terras de sombras*. São Paulo: Best Seller, 1997.

_____. *Desonra*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Stranger Shores*. Literary Essays. United States of America, 2001.

_____. *A vida dos animais*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Vida e época de Michael K*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Juventude*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *À espera dos bárbaros*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Homem lento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Diário de um ano ruim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CORNEVIN, Marianne. *Apartheid, poder e falsificação histórica*. Tradução de Maria Cristina Rocha. Lisboa: Edições 70, 1979.

CASTRO, Therezinha de. *África: geo-história e relações internacionais*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1981.

CUNHA, Cilaine Alves. Peregrinações da ironia romântica de Machado de Assis. *Machado e o conto*. Ângulo 113, abr./jun., 2008, p. 35-43.

DUARTE, Lelia P. *Ironia e humor na literatura*. São Paulo: Alameda, 2006.

GAI, Eunice Piazza. *Sob o signo da incerteza: o ceticismo em Montaigne, Cervantes e Machado de Assis*. Santa Maria: Ed. UFSM, 1997.

GENETTE, Gérard. *A narrativa e o seu discurso*. Lisboa: Vega, s.d.

HALL, Stuart. *Identidades e mediações culturais*. Organização Lev Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende [et. al.]. Belo Horizonte: UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

KIERKEGAARD, Sooren A. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Apresentação e tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. 2. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária, São Francisco, 2005.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LEITE, Ligia Moraes Chiappini. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2001.

LOPES, M. *Apartheid: a ideologia do apartheid, as perspectivas da África do Sul e as lideranças negras*. São Paulo: Atual, 1999.

MAGNOLI, Demétrio. *África do Sul: capitalismo e apartheid*. São Paulo: Contexto, 1992.

MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SAID, Edward. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

TACCA, *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1978.