

Indivíduo e evento trágico no romance *Desonra*, de J. M. Coetzee

Igor Ximenes Graciano

Mestre em literatura pela Universidade de Brasília (UnB), doutorando em
Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

ixgraciano@gmail.com

Resumo

Observa-se no romance de J. M. Coetzee a figuração de uma tragicidade possível no mundo contemporâneo, porém com incidência distinta dos exemplos gregos (sem, contudo, perder seus pontos de contato). Quando se fala em trágico, aqui, remete-se ao termo conforme a acepção moderna, formulada no romantismo alemão, que em linhas gerais refere-se à afirmação da individualidade ante o mundo. Tal afirmação resulta quase sempre no aniquilamento do indivíduo. Em *Desonra*, o cenário desse aniquilamento (o evento trágico) é a África do Sul pós-*apartheid*.

Palavras-chave: indivíduo; trágico; modernidade.

Ah, mas como eu desejaria lançar ao menos numa alma alguma coisa de veneno, de desassossego e de inquietação. Isso consolar-me-ia um pouco da nulidade de acção em que vivo. Perverter seria o fim da minha vida. Mas vibra alguma alma com a minhas palavras? Ouve-as alguém que não só eu?

Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*.

O perigo do contemporâneo

O que compreendemos da vertigem quando estamos no meio dela? A paisagem, em suas cores rasgadas, passa rapidamente pelo campo de visão que abarcamos. O chão, movediço, perde a firmeza do asfalto até que uma massa sonora, urbana, vem de todos os lados antes da queda. O resto é silêncio.

Ainda que seja possível descrever a vertigem, ela será sempre uma reminiscência, uma construção, mais que uma recuperação do vivido. Compreender pressupõe o distanciamento, da mesma forma que toda escrita pressupõe o outro. Quanto menor o distanciamento, mais próximo da queda estamos, e, portanto, mais confuso é o que vemos e sentimos e mais embargada será nossa fala. O outro, a quem nos dirigimos em busca de apoio, talvez não perceba os sinais, talvez esteja a ponto de cair também... A vertigem, portanto, remete aqui à percepção do contemporâneo, o momento da história em que vivemos com a profusão de seus discursos e imagens. Esse movimento incansável, correnteza em que o corpo está mergulhado sem qualquer controle sobre si, reverbera outra metáfora com que Bauman caracteriza a modernidade. Segundo o sociólogo,

associamos 'leveza' ou 'ausência de peso' à mobilidade e à inconstância [...] Essas são razões para considerar 'fluidez' ou 'liquidez' como metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, nova de muitas maneiras, na história da modernidade (BAUMAN, 2001, p. 8-9).

Compreender as formas mutantes do mundo, seja qual for o aparato discursivo que se utilize para isso, é o desafio e o perigo do contemporâneo, pois o atual momento da modernidade líquida, apesar da proximidade (e talvez justamente por isso), pode levar a confundir os sentidos. Mesmo que qualquer compreensão dependa sempre de perspectivas localizadas – interessadas, portanto –, há sempre uma paisagem social compartilhada na qual os discursos circulam e buscam se legitimar. A literatura, especialmente o romance, atua como instância capaz de abarcar no espaço da ficção outras modalidades discursivas, o que lhe dá um caráter híbrido, movediço, porém, ainda assim, contundente. Para Costa Lima, “literatura é o nome sobressalente que se reserva para textos que não cabem nas distinções discursivas usuais” (COSTA LIMA, 2006, p. 382). Por isso nela articulam-se possibilidades de vislumbre do real: o “como se” que nos habilita a especular sobre as condições e consequências da vertigem.

Utilizando-se do termo pessoano de “desassossego” (no sentido de que na tradição literária em língua portuguesa essa palavra fatalmente remete ao livro de Bernardo Soares), Lucia Helena se debruça sobre um apanhado da produção romanesca contemporânea das últimas três décadas do século XX a partir do que ela denomina “ficções do desassossego”. Nesse recorte entram narrativas que trazem em seu bojo uma consciência crítica (de crise) do contemporâneo, na medida em que, de diferentes formas e concepções estéticas, refletem ou fazem refletir sobre a vertigem dos indivíduos em tempos de uma liquidez cada vez mais vertiginosa. Em contraponto aos modelos iluministas e românticos do romance (de onde ele se origina), nessas obras

o ficcional se produz como imaginação histórica e supera os horizontes do determinismo, do historicismo, do nacionalismo e da etnia em sentido estrito, mesmo quando se alude à matriz desses traços apenas de modo latente (HELENA, 2010, p. 13).

Assim a literatura – ela própria expressão em crise –

encena em si a vertigem do contemporâneo ao mesmo tempo em que tenta compreendê-lo. Afinal essa prática literária inquieta, seja pela produção de textos, seja pela dedicação frutiva ou sistematizada de sua leitura, carrega as implicações da modernidade líquida. Enquanto sofremos com a vertigem, mais que um escape ou paliativo, podemos ainda recorrer ao espaço especulativo da ficção – ao menos dessas ficções críticas – que revelam sem postular uma verdade. Caleidoscópio em que as formas dizem da paisagem.

Modernidade e pensamento trágico

Além da produção literária, especialmente a prosa de ficção, em se tratando da vertigem do contemporâneo outro perigo encontra-se na leitura dessas obras, sua recepção. Afora a crítica das grandes mídias, que funciona muito mais como uma resenha geral das publicações mais recentes, há pouca sistematização teórica sobre o fenômeno literário em tempos de modernidade líquida. O rótulo bastante amplo, mas muito eficaz, de “ficções do desassossego”, do livro homônimo de Lucia Helena, é um gesto que se lança nesse sentido: compreender o mundo hoje a partir da literatura, nem que seja pelo deslocamento dos discursos literários nesse cenário vertiginoso, pouco afeito ao tipo de concentração que ela exige. Desassossegadas, portanto, são as obras conscientes desse deslocamento, no sentido de afirmar sua crise – a crise dos discursos literários – no espaço mesmo da ficção, expondo a insuficiência do gesto literário e a exasperação do indivíduo (não só do escritor) cada vez mais em solidão. Nesse sentido, as narrativas de J. M. Coetzee avultam como um exemplo mais bem acabado dessa conjunção entre forma romanesca e indivíduo em crise.

Mas quais seriam os pressupostos desse desassossego? Seguindo o pensamento de Lucia Helena, encontramos uma leitura a contrapelo do que se leciona hoje na maior parte dos departamentos de literatura no Brasil quando diante do contemporâneo. Mais ou até mesmo a despeito de um

elogio ou exacerbação da chamada pós-modernidade, busca-se a compreensão aprofundada do que constituiu a modernidade desde o século XVIII, em especial o capitalismo como modelo econômico, a formação do Estado burguês e a constituição do Eu como instância sensível do conhecimento. Nesse quadro, recorre-se ainda ao pensamento trágico como elemento que dá forma à estética romântica, em especial ao grupo de Jena. Segundo Helena, “Foi na última década do século XVIII que o primeiro romantismo alemão juntou à reflexão de Rousseau a herança da tragédia antiga, alterando o tom, do épico para o trágico, da estética europeia (*sic*)” (HELENA, 2006, p. 39). O trágico, a partir dessa leitura, torna-se “o tom” para a expressão estética menos otimista da modernidade, que se afasta do Eu empreendedor de Robinson Crusoe quando busca a escavação de um Eu profundo frontalmente oposto ao meio que o circunda e oprime.

É a partir desses elementos, ou de sua diluição até o mundo contemporâneo, mantendo-se, é claro, a “sombra trágica” que a modernidade carrega desde seu princípio, que Lucia Helena acha o fio da meada para compreender a vertigem moderna em seus dias mais recentes. Em vez de um “pós”, o que há é a continuidade do processo de liquefação inerente à modernidade; daí o desassossego recorrente e talvez indissociável de sua natureza. Como bem se questiona Bauman,

a modernidade não foi um processo de liquefação desde o começo? Não foi o ‘derretimento dos sólidos’ seu maior passatempo e principal realização? Em outras palavras, a modernidade não foi ‘fluida’ desde sua concepção? (BAUMAN, 2001, p. 9).

A leitura que os românticos alemães fizeram das tragédias gregas, especialmente *Édipo Rei* e *Antígona* da trilogia tebana de Sófocles, se traz como toda leitura as marcas das questões inerentes ao seu tempo histórico - a passagem do século XVIII para o XIX - tem com o contexto grego do século V a.C. o traço comum de uma tensão que revela a crise da razão instrumental, seja por sua

anteposição à ordem antiga do mito, no caso grego, seja pela afirmação do eu profundo, autocentrado, não identificado, portanto, com o sujeito racional e empreendedor do Iluminismo. Para Francis Wolff, o nascimento da razão na pólis grega não significou a substituição de uma ordem mítica por uma racionalidade monolítica. Seu surgimento se deu pela disputa de projetos racionais diferenciados:

O substantivo **razão** é substituído pelo adjetivo ou pelo advérbio. Sendo assim, temos condições de perceber que não foi a razão que veio substituir de maneira inteiramente uniforme o mito, mas racionalidades diversas e conflituosas [...] Jamais houve **uma** nova ordem do saber – racional – substituindo a ordem antiga – mítica. O que ocorreu foi inclusive o contrário: a ordem antiga foi substituída por diversos sistemas igualmente racionais, mas rivais e antagonistas – e talvez nisso que eles eram racionais! Dito de outro modo, o **nascimento** da razão foi ao mesmo tempo, e necessariamente, sua **crise** (WOLFF, 1996, p. 69, grifos do autor).

O século grego da explosão racionalista foi o mesmo das tragédias, o que diz muito do papel do discurso poético como espaço de encenação de suas contradições, revelando inclusive em algumas peças a falência do conhecimento racional na conduta ética dos personagens. No *Hipólito*, de Eurípedes, Fedra **sabe** que não é correto se apaixonar pelo enteado, no entanto o poder de Afrodite é mais forte que seu conhecimento, dominando-a completamente. Não à toa Platão, depois de condenar os sofistas por considerá-los demasiado relativistas para a ascensão à verdade, expulsou os poetas da República, pois estes se afastam dois graus da Ideia... As tragédias mostram a desmedida dos heróis, sua *hybris*, o que naturalmente não cabe no projeto pedagógico socrático, em que pela assimilação da prática racional se alcança o bem, evitando-se, assim, a falha trágica que leva ao aniquilamento.

Sempre ressaltando as diferenças históricas, é evidente o papel dos discursos literários – especialmente da ficção – como espaço de encenação das contradições da racionalidade em momentos de **passagem**, para usar a “metáfora-conceito”

de Lucia Helena (2010) a partir de Walter Benjamin. É o caso da passagem da Grécia miscênica, fundada no mito, para a da pólis, casa da filosofia; e da Europa do iluminismo triunfante para a do pessimismo trágico do romantismo, quando tem início a modernidade (ou pelo menos uma de suas feições). Ainda que com ambientes e motivações diferenciadas, além do uso preponderante da forma romanesca já no final do século XVIII em vez do gênero dramático, próprio das tragédias gregas, pode-se tomar o pensamento trágico – então formulado no contexto do primeiro romantismo alemão – como chave filosófica do desassossego. Pela ficção, campo das “possibilidades possíveis”, para usar a expressão de um dos narradores de Sant’Anna (1981, p. 44), forja-se situações-limite em que o herói se vê diante de cenários histórico-culturais ambíguos desde a situação grega no século V a.C.:

Por essa tensão constantemente mantida, essa confrontação, em cada drama e em cada protagonista, do passado mítico e do presente, a cidade, o herói cessa de representar, como em Píndaro, um modelo para tornar-se objeto de contestação. É questionado ante o público; e através do debate aberto pelo drama, é o próprio estatuto do homem que é colocado, sem que a investigação trágica, retomada sem cessar, jamais terminada, possa avançar uma resposta definitiva e encerrar a interrogação. Em sua forma autêntica, o mito trazia respostas sem jamais formular explicitamente os problemas. **A tragédia, quando retoma as tradições míticas, as utiliza para colocar, através delas, problemas que não comportam solução** (VERNANT, 1992, p. 173, grifo nosso).

Se as ficções do desassossego ao longo da modernidade se voltam e refletem sobre outras questões que não o confronto da ordem mitológica com a lei da pólis, a situação paradigmática de um mundo partido, em tensão com o indivíduo, permanece como condição trágica para além da condição grega. Os “problemas que não comportam solução” e o herói que é “questionado ante o público” são características da produção romanesca mais desassossegada desde sua gênese. A produção literária contemporânea carrega (às

vezes explicitamente) essas marcas. O trágico assim incide não como gênero literário ou especulação filosófica localizada, mas como condição irremediável do indivíduo nesse mundo contraditório, desmedido, onde transitamos sem saber do perigo iminente.

Desonra e a condição trágica

Desonra é certamente um dos romances mais conhecidos em meio à prosa de J. M. Coetzee. Ambientado na África do Sul após o fim do *apartheid*, o romance é uma tentativa de compreensão das relações políticas, étnicas e existenciais de uma sociedade em transformação. Por meio do discurso ficcional – a dimensão especulativa do “como se”, que garante a possibilidade de entrever possibilidades –, Coetzee desenha um cenário quase esquemático a partir do destino turbulento de seus personagens, especialmente dos protagonistas brancos: David Lurie e sua filha Lucy. É pela perspectiva dos sul-africanos brancos que a narrativa se desenvolve e de onde partem as conclusões e questionamentos diante os fatos. Escrito apenas quatro anos após o fim de um regime estatal que separava os brancos dos negros em benefício, claro, dos descendentes de colonizadores, *Desonra* avulta como tentativa de compreensão da vertigem quando se está no meio dela.

Como momento ficcional de um processo ainda em ebulição, o enredo de *Desonra* sugere uma tragicidade possível nessa África pós-colonial de nacionalidade partida, em que os indivíduos transitam sem saber de seu papel na nova ordem que se apresenta sempre ambígua, quando não contraditória. Mais uma vez, a metáfora-conceito de passagem é bastante sugestiva para a compreensão não só do mundo na virada do século XX para o XXI, também ela vertiginosa em sua liquefação, mas principalmente da produção literária (romanesca) que dele se ocupou:

Trata-se de narrativas que se constituem como uma construção romanesca em forma de **passagem**; que

rememoram, a contrapelo, o trágico clássico, pelo qual, na Grécia, processou-se a conjugação entre mito e racionalidade. Em nossa modernidade tardia, em que o trágico não tem lugar como tal, retomar-lhe ressonâncias guarda o poder de questionar um mundo de violência anômala que, pela forma oblíqua e a rememoração irônica do artista, dá voz, no silêncio e na ambiguidade de obras magníficas, a personagens que se encontram à margem. Não mais heróis em desgraça e falha trágica, e sim vidas desperdiçadas (HELENA, 2010, p. 15).

O trágico, portanto, se não é recuperado à maneira dos gregos, pode ao menos ser “rememorado”, de modo que suas “ressonâncias” são retomadas num contexto de “violência anômala”. O cuidado da professora em não confundir a tragédia grega com as possibilidades do trágico no romance contemporâneo reflete a postura cética dos helenistas acerca da, por vezes, anunciada “tragédia moderna”. No entanto, a incidência moderna – e em consequência contemporânea – do termo “trágico” nasce devidamente transformado pela leitura da escola de Jena (SZONDI, 2004), como dito anteriormente. Assim, o trágico deixa de ser o adjetivo que define um gênero literário, com sua poética, para se transformar em conceito filosófico, inclusive com toda pretensão ontológica que há nesse tipo de armação teórica. Ciente disso, mas buscando fugir das amarras de uma conceituação que engesse a abordagem do desassossego comum às narrativas contemporâneas que estuda, Helena busca com a ideia de passagem uma categoria

que suplementa o radicalismo da ruptura, permitindo um contágio entre o antes e o depois, ou o velho e o novo, numa convivência tensa, porém bastante mais rica do que aquela em que se elimina um dos termos da oposição (HELENA, 2010, p. 1800).

Para a leitura de uma ficção do desassossego como *Desonra*, a ideia de passagem é pertinente ao universo imprevisível do romance, em que os personagens se encontram a meio caminho entre o antes e o depois da África do Sul. David Lurie, um experiente professor de literatura da Universidade Técnica do Cabo, tem um caso com uma de suas alunas, Melanie, que se torna público e o leva a um

inquérito administrativo por assédio. Intransigente a qualquer acerto entre as partes desde que reconheça o erro e, para ele, seja “humilhado” diante seus pares, Lurie acaba por declarar-se culpado, abandonando seu posto na Universidade. Nesse primeiro momento da narrativa configura-se uma cisão entre Lurie e o universo acadêmico de que faz parte, sendo mesmo visto por uma de suas colegas como “um resto do passado, que quanto mais cedo for descartado, melhor” (COETZEE, 2000, p. 50).

Em um universo intelectual majoritariamente multiculturalista, pós-moderno, por assim dizer, Lurie representa à maioria de seus pares, particularmente as professoras que compõem a comissão disciplinar que o interroga, o velho humanismo branco e falocêntrico. Estudioso do romantismo inglês, com um livro publicado sobre o poeta William Wordsworth, além de uma pesquisa em andamento acerca da temporada de Byron na Itália, o personagem aos poucos se identifica (ou é identificado) com os autores que estuda, seja na esfera das ideias, seja de suas biografias. A figura romântica do poeta deslocado, autoexilado do meio de origem, e que busca viver de forma instintiva, mais próximo à natureza e, portanto, longe dos padrões burgueses, cola-se a sua pessoa à medida que a afirmação de seu desejo é motivo de escândalo, o estopim da desonra. Ao analisar alguns versos de Byron em aula, Lurie expõe a descrição alegórica de seu próprio deslocamento:

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).

Essa condenação à solidão, se não guarda as características elementares da falha trágica no sentido grego de desmedida, aponta diretamente para a tensão entre

indivíduo e sociedade, o que conduz ao trágico na acepção romântica do termo, ou seja, o expurgo do herói quando da afirmação de sua individualidade, tornando-o uma “coisa”, um “monstro” a ser aniquilado. Segundo Peter Szondi,

À medida que o herói trágico, na interpretação de Schelling, não só sucumbe ao poder superior do elemento objetivo como também é punido por sua derrota, ou simplesmente pelo fato de ter optado pela luta, volta-se contra ele próprio o valor positivo de sua atitude, a vontade de liberdade que constitui a “essência do eu”. O processo pode ser chamado, segundo Hegel, de dialético. Schelling certamente tinha em vista a afirmação da liberdade obtida à custa do declínio do herói (SZONDI, 2004, p. 31).

Para David Lurie, a condição trágica se arma pela afirmação de sua individualidade, quando aceita a condenação sem, contudo, assumir publicamente seu gesto como erro, e que resultaria em uma declaração de arrependimento. Diante do conselho disciplinar, chega mesmo a usar uma figura mitológica clássica, quando diz que ao trocar algumas palavras com a aluna nos jardins da faculdade, “Eros manifestou-se”. O tom, quase de deboche, traduz a postura orgulhosa de Lurie, que deslegitima o conselho ao reconhecer que ele pode condená-lo do ponto de vista legal, sem, porém, interferir no que ele próprio avalia de sua atitude. Aceita a condenação, mas não se arrepende do que fez, fruto do que chama de “desejos inadequados” (COETZEE, 2000, p. 52).

Inadequação acaba sendo uma palavra-chave para a elucidação do dissídio que se instala a partir do episódio entre Lurie e Melanie. A primeira parte de *Desonra* (lembrando que essa divisão não está claramente demarcada no romance), apresenta-se como uma possível configuração do trágico no mundo contemporâneo. O deslocamento em seu meio aliado à não aceitação de uma saída que o “adeque” aos padrões éticos exigidos, o que resultaria em sua absolvição, leva a uma situação extrema na qual se revela a restrição velada das possibilidades de atuação do indivíduo. Ao tratar da “atenção dedicada ao planejamento meticuloso dos cenários da vida cotidiana” nas utopias

modernas (o que motivou, na literatura, as narrativas distópicas de Huxley e Orwel), Bauman conclui que

um indivíduo adequadamente ‘socializado’ (também descrito como um ‘indivíduo feliz’ e ‘genuinamente livre’) é aquele que não experimenta a discrepância nem o conflito entre desejos e capacidades, sem querer fazer o que pode não fazer, mas querendo fazer o que deve fazer (BAUMAN, 2008, p. 90).

Conforme a postura existencial do romantismo maldito de Byron e afins, Lurie condena-se à solidão por querer fazer o que não pode fazer, não abrindo mão de seus “desejos inadequados”. Tal autoafirmação intempestiva estabelece uma dicotomia clara entre o indivíduo e a sociedade que o cerca e ameaça anonimamente:

O moinho da intriga, ele pensa, gira noite e dia, moendo as reputações. A comunidade é correta, reunindo-se nos cantos, pelo telefone, por trás de portas fechadas. Murmúrios jubilosos. **Schadenfreude. Primeiro a sentença, depois o julgamento** (COETZEE, 2000, p. 52, grifo nosso).

A solidão do indivíduo fica mais drástica a partir dessa dicotomia. A tragicidade possível no mundo contemporâneo vem, no primeiro trecho de *Desonra*, da narrativa de isolamento – a representação do indivíduo ilhado que está na própria gênese do romance desde Robinson Crusoe (HELENA, 2006). Seja o sujeito empreendedor, seja autorreflexivo, voltado para a constante escavação de si, a solidão dos homens na vertigem das paisagens sociais figura nessas ficções sob a sombra de um desassossego irremediável. Costa Lima afirma que a vocação da literatura desde a modernidade “está diretamente ligada à sagração do indivíduo, à sua separação da individualidade antiga e a seu afastamento do modelo retórico” (COSTA LIMA, 2005, p. 30). O trágico nasce da inviabilidade desse indivíduo no momento mesmo de sua afirmação, o que torna a existência problemática, às vezes dolorosa, quando não impossível. Um entrave inerente à gênese da modernidade e que permanece em dias de sua liquidez mais evidente.

Culpa histórica e evento trágico

O segundo ato de *Desonra* começa com a ida de David Lurie para a propriedade rural de sua filha, Lucy, logo após a exoneração da Universidade. O que em um primeiro momento pode parecer o início de uma jornada redentora, reforçada pela fuga ao meio hostil da cidade para a paz do campo, culmina em um confronto mais brutal de Lurie com o eterno retorno da história, no caso a história da África do Sul: “Quanto mais as coisas mudam, mais continuam as mesmas. A história se repete, embora em filão mais modesto” (COETZEE, 2000, p. 74). O projeto pessoal de escrever uma opereta sobre a temporada de Byron na Itália outra vez sugere um paralelismo entre o personagem e seu alter ego romântico. Ambos são “sensuais” e fogem do ambiente que os oprime, seja a Londres do século XIX ou o universo acadêmico na Cidade do Cabo. A mudança, contudo, não lhes traz qualquer redenção, antes reitera seu deslocamento independentemente do meio que os abarca. A fuga é impossível.

Ainda nos primeiros dias de sua estadia três homens negros invadem a casa, estupram Lucy e ateam fogo ao corpo de Lurie, em cena de violência descomunal. As consequências desse ataque reverberam ao longo da narrativa, afastando pai e filha a partir das diferentes concepções de mundo evidentes na atitude dos dois sobre as implicações históricas do evento. A tragicidade ganha a partir daí outro viés. Se até então o indivíduo era expurgado pela sua afirmação, agora ele se vê diante de algo que lhe transcende, espécie de destino irremediável que o carrega a despeito de suas escolhas. A história, constantemente citada pelo narrador, é essa força maior que o livre arbítrio e que conduz os mortais à maneira de um deus leviano: “foi isso que fizeram os visitantes; foi isso que fizeram com essa jovem moderna, confiante. **A história percorre o distrito como uma mancha.** Não é a história dela que se espalha, mas a deles: eles são os donos” (COETZEE, 2000, p. 133, grifo meu). Personificada, a história parece, aos olhos de

Lurie, maior que seus agentes – os homens –, ainda que dependa deles, ainda que seja fruto de seus desejos e ambições no momento mesmo que os abarca.

Se Lurie representa, como já afirmado, o humanismo clássico, Lucy é fruto dos anseios da contracultura sessentista, o que se observa pela escolha de morar em comunidade no campo (projeto esse já fracassado, uma vez que somente ela restou do grupo...). De maneiras diversas, tanto um quanto outro atua a partir de perspectivas deslocadas na África do Sul pós-*apartheid*, quando perdem as prerrogativas antes garantidas pelo Estado discriminatório. Após o estupro (e ambigualmente relacionado a ele), a figura de Petrus, caseiro da chácara, ganha força, aumentando sua propriedade e tornando-se ele a figura central no contexto em que antes atuava como serviçal. Nesse ponto, a narrativa adquire um caráter bastante esquemático, quase alegórico, remetendo por meio de seus personagens aos atores sociais do país.

Narrado da perspectiva dos brancos, em *Desonra* encenam-se dramaticamente dois pontos de vista em relação ao evento trágico e suas consequências, o que se traduz, como já falado, na postura antagônica de pai e filha diante do estupro: revolta e resignação. Lurie clama por justiça, deseja vingança, enquanto Lucy vê os fatos (ainda que dolorosamente) como consequência inevitável – e irremediável – da nova ordem. Ao aceitar a gravidez decorrente do estupro e permanecer na propriedade sob a proteção de Petrus, Lucy se adequa à nova África do Sul, para espanto de seu pai e, em certa medida, do leitor. Culpa histórica é a explicação encontrada por Lurie para a atitude da filha: “Então me esclareça. O que está tentando é conseguir alguma forma de salvação particular? **Quer expiar os crimes do passado sofrendo no presente?**” (COETZEE, 2000, p. 130, grifo nosso).

Mais do que um fenômeno que se manifesta nas narrativas de Coetzee, o sentido do trágico no mundo contemporâneo é tratado por vezes em tom de ensaio, como

se o autor quisesse expor sua consciência teórica do problema pela voz dos narradores ficcionais. Em *Diário de um ano ruim*, por exemplo, o helenista Jean-Pierre Vernant é citado sobre a questão da culpa trágica, que, segundo o texto, se manifesta pelo choque entre a lei da pólis, a qual responsabiliza um indivíduo particular pelo crime, e “a antiga concepção religiosa do delito como um aviltamento ligado a toda uma raça e inexoravelmente transmitido de uma geração a outra...” (COETZEE, 2008, p. 58). Em *Desonra*, a história em sua marcha inexorável parece cumprir o papel de transmissão do erro, espécie de maldição secular dos crimes de uma coletividade, no caso os brancos da África do Sul. O indivíduo, mais uma vez, é massacrado em suas idiossincrasias. Lucy compreende essa condição, enquanto Lurie a nega, sem, contudo, deixar de reconhecê-la, quando especula sobre a função do bode expiatório:

O uso do bode expiatório funcionou na prática enquanto ainda havia poder religioso por trás da prática. Você jogava os pecados da cidade nas costas do bode e levava o bode embora; pronto, a cidade estava limpa. Funcionava porque todo mundo entendia o ritual, inclusive os deuses. Depois, os deuses morreram, e de repente era preciso limpar a cidade sem a ajuda divina. Passou-se a exigir ação real no lugar do simbolismo. Nasceu o censor, no sentido romano. Vigilância passou a ser a palavra-chave: a vigilância de todos por todos. **Expurgo no lugar da purgação** (COETZEE, 2000, p. 106, grifo nosso).

O evento trágico se arma para os indivíduos no momento da cisão do mundo, quando eles se perdem entre duas ordens, isolando-se ou sendo “expurgados” pela desmedida que se aloja na paisagem movediça, sempre ambígua. Os exemplos gregos da tragédia clássica, se surgiram de uma cisão diversa da que ocorreu e ocorre na modernidade tardia, repercutem ainda como imagens reconhecíveis do desassossego de viver a vertigem e tentar compreendê-la. *Desonra* é um exemplo de ficção que se volta para a vertigem, revelando o espanto da condição contemporânea, seu perigo.

Referências

BAUMAN, Z. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Trad. José Gradel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. *Modernidade líquida*. Trad. José Gradel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

COETZEE, J. M. *Desonra*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

HELENA, L. *Ficções do desassossego: fragmentos da solidão contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

_____. *A solidão tropical: o Brasil da modernidade e de Alencar*. Porto Alegre: EDPUCRS, 2006.

LIMA, L. C. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Limites da Voz*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2005.

SANT'ANNA, S. *Um romance de geração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VERNANT, J-P. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Trad. Myriam Campello. Brasília: UnB; Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

VERNANT, J-P. e VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Vários Tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2008.

The individual and the tragic event in the novel *Desonra* by J. M. Coetzee

Abstract

It is observed in the novel of J. M. Coetzee the figuration of a possible tragicity in the contemporary world, however with a different incidence from the Greek examples (but without losing their contacts points). The term tragicity here is according to the modern conception developed in the German Romanticism which in general terms refers to the assertion of individuality in the world. This assertion of individuality eventually results in the annihilation of the individual. In *Desonra*, the scene of this annihilation (the tragic event) is the South Africa post-apartheid.

Keywords: individual; tragic; modernity.

Artigo recebido em: 7/7/2011

Aprovado para publicação em: 19/7/2011