

**FERNANDO TEIXEIRA DE OLIVEIRA**

**DÊ LICENÇA DO MEU SOL: UMA VISÃO PÓS-COLONIAL DA  
PRESENÇA DO CÂNONE EM DESONRA (1999)**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientadora: Gracia R. Gonçalves

**VIÇOSA – MINAS GERAIS**

**2020**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade  
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

Oliveira, Fernando Teixeira de, 1991-

O48d  
2020      Dê licença do meu sol : uma visão pós-colonial da presença  
                do cânone em Desonra (1999) / Fernando Teixeira de Oliveira. –  
                Viçosa, MG, 2020.

101 f. ; 29 cm.

Orientador: Gracia Regina Gonçalves.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f.97-101.

- 1. Dialogismo (Análise literária). 2. Mitologia.
- 3. Pós-colonialismo. 4. Tragédia. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.

CDD 22 ed. 401.41

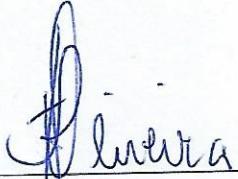
**FERNANDO TEIXEIRA DE OLIVEIRA**

**DÊ LICENÇA DO MEU SOL: UMA VISÃO PÓS-COLONIAL DA  
PRESENÇA DO CÂNONE EM DESONRA (1999)**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 29 de maio de 2020.

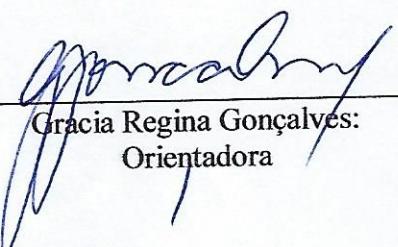
Assentimento:



---

Fernando Teixeira de Oliveira

Autor



---

Gracia Regina Gonçalves:

Orientadora

## **AGRADECIMENTOS**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Gostaria de agradecer, primeiramente, aos meus pais, José Lucio de Oliveira e Águeda Teixeira de Oliveira pelo apoio emocional e por acreditarem em mim. À minha orientadora, Gracia Regina Gonçalves, pelo incansável esforço e pelo entusiasmo pelo meu trabalho. Ao professor Edson Martins, que me auxiliou em algumas questões pertinentes aos Clássicos. Ao meu amigo, Diego Perez, pelas conversas e discussões filosóficas.

Agradeço também aos professores e professoras do programa de mestrado, por seu generoso compartilhamento de conhecimento e por manterem viva a tradição de uma educação libertadora, calcada na partilha de ideias, e também aos funcionários do Departamento de Letras – em especial a Adriana Gonçalves – pela solicitude e compreensão.

Por fim, gostaria de deixar registrado meu apreço por todos os amigos e amigas, colegas e pessoas com quem tive a oportunidade discutir os aspectos deste trabalho. A todos, enfim, que direta ou indiretamente, contribuíram de alguma forma para que este chegasse ao mundo: muito obrigado.

## RESUMO

OLIVEIRA, Fernando Teixeira de, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, maio de 2020. **Dê licença do meu sol: uma visão pós-colonial do cânone em *Desonra* (1999).** Orientadora: Gracia Regina Gonçalves.

O objetivo deste trabalho é discutir a relação entre o cânone a narrativa pós-colonial no romance *Desonra* (1999), de J.M. Coetzee. Buscamos identificar, com base em Bakhtin, elementos no discurso do narrador que o posicionem como um receptáculo do cânone, especialmente atentos às várias referências clássicas - chamadas aqui de mitos na obra, empreendendo uma discussão acerca do papel do discurso literário na construção da subjetividade narrativa, contrapondo-a com a realidade de seu país, ainda marcado pelas cicatrizes do apartheid. De modo a tornar essa discussão possível, valemo-nos também dos conceitos de trágico, presentes em Aristóteles e em autores contemporâneos, como Eagleton e Szondi, e seus aspectos estruturantes na obra, bem como do conceito historiográfico e etnográfico de mito e sacrifício, como apresentados por Girard e Mauss. Por fim, analisamos o papel da história e da cultura da África do Sul pós-apartheid pelo viés pós-colonial sob a ótica de Said e Memmi, e a questão do gênero, discutidas por Badinter e Diop. Esses elementos nos possibilitaram uma leitura da obra sob uma perspectiva nova, em que literatura e história, civilidade e barbárie são vistos sob o prisma da cultura.

**Palavras-chave:** Cultura Clássica. Mitos. Pós-colonial. Tragédia. Dialogismo.

## ABSTRACT

OLIVEIRA, Fernando Teixeira de, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, May, 2020. **Please, get out of my sun: a postcolonial reading of the Canon in Disgrace.** Advisor: Gracia Regina Gonçalves.

The aim of this paper is to discuss the relationship between canon and postcolonial narrative in the novel *Disgrace* (1999), by J.M. Coetzee. We searched for elements that place the narrator as a vessel for the canon, based on Bakhtin, paying special attention to the references to the classics – called here myths – in the novel, fostering a discussion about the role of the literary discourse in the construction of the narrative subjectivity, and reading it against the backdrop of a country still scarred by the apartheid. Purporting a viable discussion about said theme, we also used the concept of tragic, found both in Aristoteles as in more contemporary writers, such as Eagleton and Szondi, and its structural aspects present in the novel, as well as the historiographic and ethnographic concepts of myth and sacrifice, as presented by Girard and Mauss. At last, we analyze the roles of post-apartheid South Africa's history and culture, through the postcolonial lens of Memmi and Said, among others, the issue of gender, discussed by Badinter and Butler. Such elements made it possible to read the novel under a new perspective, in which literature and history, civility and barbarism, are viewed through the prism of culture.

**Keywords:** Classics. Myths. Postcolonial. Tragedy. Dialogism.

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo I: O passado no presente: ecos intertextuais .....</b>	<b>16</b>
<b>    1.1 Diálogo com o passado.....</b>	<b>18</b>
<b>    1.2 Aspectos do trágico em Desonra.....</b>	<b>24</b>
<b>Capítulo 2: Mergulho nas sombras: imagens do <i>Apartheid</i> .....</b>	<b>29</b>
<b>    2.1 Proibido ultrapassar: Um histórico da segregação na África do Sul .</b>	<b>33</b>
<b>    2.2. Um alto preço: O autor em seu contexto.....</b>	<b>40</b>
<b>Capítulo 3: Dê licença do meu sol: reminiscências do mundo Clássico em Desonra .....</b>	<b>52</b>
<b>    3.1 O trágico e o cínico .....</b>	<b>57</b>
<b>    3.2 Do romanesco ao trágico.....</b>	<b>65</b>
<b>    3.3. Do erótico ao <i>stasis</i>.....</b>	<b>71</b>
<b>    3. 4 Do êxtase ao sacrifício .....</b>	<b>78</b>
<b>Considerações finais .....</b>	<b>91</b>
<b>A vingança de Caliban .....</b>	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>97</b>
<b>Referências obtidas na internet .....</b>	<b>100</b>

## Dê licença do meu sol: uma visão pós-colonial do cânone em *Desonra*

*Literature may appear to be describing the world, and sometimes actually does so, but its real function is performative: it uses language within certain conventions in order to bring about certain effects in a reader. It achieves something in the saying: it is language as a kind of material practice in itself, discourse as social action.* (EAGLETON, 2003, p.103)<sup>1\*</sup>

### **Introdução**

O trabalho que ora se apresenta busca aprofundar-se na questão da relação entre cultura e colonialismo presente no livro *Desonra* (1999, 2017), obra do autor sul-africano John Maxwell Coetzee. A partir de teorias distintas, mas essencialmente complementares, vislumbra-se aqui demonstrar como a identificação da presença do comumente denominado “cânone literário” torna-se crucial na fruição do referido texto, constituindo-se como parte integrante da constituição de seu protagonista e de sua trajetória.

Na história, Coetzee delineia o perfil de um professor universitário, homem de 53 anos, de linguagem e visão de mundo extremamente eruditos, o qual, conforme o sugere o título, termina por cair literalmente “em desgraça” quando um dos seus casos amorosos sai de uma esfera particular para, não sem motivo tornar-se público: trata-se de uma de suas alunas, muitos anos mais jovem, e que, então, decide denunciá-lo.

O episódio detona uma série de outros acontecimentos, cujos aspectos se entremeiam à própria história recente da África do Sul, cenário do romance,

---

<sup>1</sup> Literatura pode até parecer descrever o mundo, e às vezes realmente o faz: ela usa a linguagem sob determinadas convenções, de modo a causar em um leitor certos efeitos. Ela conquista algo ao se pronunciar: é a linguagem como prática social em si mesma, o discurso como ação social (tradução minha)\*.

\*Traduções serão indicadas, ademais, com um asterisco. As citações originais constarão na nota de rodapé.

envolvendo sentimentos de ódio e/ou desencanto, revanche e/ou conformismo, arrependimento e/ou cinismo face às situações. Sem sentimentalismos, a obra explora questões de ordem complexas, tais como as idiossincrasias étnicas, sociais e de gênero ainda persistentes na nova África do Sul.

O drama desenvolvido por Coetzee, que é o do indivíduo sujeito a suas pulsões e ao poder constituído, face a escolhas pessoais e consequências desastrosas, dialoga com referências importantes da literatura, estendendo-se desde a órbita da cultura greco-romanas, passando pela estética romântica, ou até mesmo a realista entre outras, demonstrando clara ligação do personagem com tais campos de conhecimento.

Acompanhando, então, o olhar do protagonista, é possível notar como o mesmo tece considerações de ordem pessoal e política em torno de várias ocorrências e transformações da sociedade pós-*apartheid*. Ao longo do texto de Coetzee, avulta, portanto, uma crítica à permeabilidade do poder e seus meandros, projetando-se colonizador e colonizado, negros e brancos, brancos e negros, numa mesma teia. Ao mesmo tempo recuperam-se questões de cunho ético, moral e social, fundamentais naquele universo erudito, às quais se ligaria a constituição das subjetividades ali apresentadas e seus referidos contextos.

Para a realização desta empreitada, abordamos a princípio, os conceitos de dialogismo e intertextualidade<sup>2</sup>, fundamentando-nos nos estudos teóricos de Mikhaïl Bakhtin (2012)<sup>3</sup> e de alguns de seus seguidores , como Julia Kristeva (2010) e, num âmbito nacional, José Luiz Fiorin (2008).

A partir destes, torna-se possível a identificação da incidência de referências ao cânone literário, fator imprescindível na observação da caracterização do protagonista e na construção do romance em si. Atemo-nos com maior rigor aos exemplos canônicos advindos da literatura greco-romana, sem, todavia, ignorarmos outras reiteradas referências, em especial, ao cânone da literatura inglesa.

---

<sup>2</sup> Segundo Julia Kristeva, que formulou o conceito de intertextualidade baseada em Bakhtin, “a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior.” (KRISTEVA, 2010, p. 62)

<sup>3</sup> Essa reinterpretação e apropriação dos termos *bakhtinianos* têm origem no extenso projeto “Reminiscências da Cultura Clássica na Obra de Machado de Assis”, coordenado pelo Professor Edson Ferreira Martins (Universidade Federal de Viçosa), do qual fiz parte de 2014 a 2016, tendo produzido meu Trabalho de Conclusão de Curso acerca deste tema. Para maiores informações, cf.: MARTINS. E. F. *Da Helena grega à Helena Fluminense: Machado de Assis e a Tradição* e OLIVEIRA, F. T. *Reminiscências da cultura clássica em Ressurreição, de Machado de Assis*.

Para que possamos levar a cabo a discussão acerca dessas e sua relevância estética na obra, respaldamo-nos também em estudos histórico-literários acerca da ideia do trágico, segundo Terry Eagleton (2013) e Peter Szondi (2004), e antropológicos, no que se refere à ideia sacrifício, discutidos por Herbert Mauss (1964) e René Girard (1990), respectivamente.

No tocante ao cotejamento dos personagens enquanto uma questão do âmbito da diferença, baseamo-nos também em teóricos pós-colonialistas, como Edward Said (2006), Gayatri Spivak (2010), Albert Memmi (2007), Raymond Williams (2013) e Achille Mbembe (2019) para discutirmos as relações de hegemonia social e política presentes na obra.

Além dos teóricos supracitados, mostrou-se fundamental levantarem-se questões pertinentes à conscientização do gênero, tais como a constituição da masculinidade padrão e a consequente subalternização das mulheres na obra. Para tanto, recorremos a autores que lidam especificamente com esse tema, tais como Elizabeth Badinter (1992) e bell hooks (*sic*) (2004).

Todos estes conceitos mostraram-se importantes na discussão da obra em si: proporcionando uma melhor apreciação das diversas ocorrências temáticas enredadas ao longo da trama.

Por fim, coube-nos também procurar elucidar muitas das relevantes temáticas que se entrecruzam no texto, tais como a ideia de cultura e literatura na sociedade sul-africana, ao que recorremos a um rico arcabouço teórico constituído de vozes locais, como Oyekan Owomoyela (1993) e Glynis Parker (2015).

Podemos, portanto, dizer que o romance de Coetzee merece atenção não somente por abordar importantes questões, a partir de elementos sociais, étnicos, geográficos, mas por fazê-lo dentro de perspectiva singular, resgatando de forma paralela, obras de inestimável valor para a compreensão da identidade europeia ocidental.

Desta feita, torna-se aqui oportuno, levantarmos alguns dados sobre Coetzee, bem como fornecermos maiores detalhes sobre o enredo da obra sobre a qual nos debruçamos.

Nascido em 1940, na Cidade do Cabo, na África do Sul, Coetzee publicou seu primeiro romance, *Dusklands*, em 1974. Suas obras iniciais mais proeminentes fora de seu país de origem (*Waiting for the Barbarians*, 1980, *The Life and Times of Michael K.*, 1983) lidam, de forma implícita com a realidade de seu país durante e após

o *apartheid* (SANTOS, 2015). Não haveria nestas, contudo, uma explícita identificação geográfica, apelando-se mais então para uma visão de caráter mais alegórico.

Embora o autor já houvesse escrito de forma mais explícita sobre o *apartheid* em *Age of Iron* (1990), *Desonra*<sup>4</sup> (2017), romance que antecede a premiação do Nobel para Coetzee em 2003 e que o alçou definitivamente ao *status* de celebridade literária reflete, de forma crua, a realidade da África do Sul pós-*apartheid*.

Em sua trama, conforme dito anteriormente, após a denúncia de Melanie, a aluna com a qual se envolve, negra e de diferente estrato social, ele é demitido do seu prestigioso cargo. Daí então ele se verá repetidamente rebaixado na escala econômica e social, indo morar no campo, na região conhecida como Cabo Leste com a filha Lucy, de orientação lésbica, tornada uma campesina, por vontade própria. Lá ele será aviltado moral e fisicamente, ao se ver espancado, e Lucy violada por indivíduos locais que invadem a casa; finalmente, para completar sua reversão social, Lucy, que engravidara, decide-se por ter o filho, sendo, muito provavelmente, o pai da criança, relacionado por laços de sangue a Petrus, o próprio vizinho e capataz de Lucy (fato que David descobre mais adiante); esta, apesar de ter o direito de se exilar, recorrendo à ascendência holandesa de seu pai, resolve aceitar a oferta de Petrus de tê-la como uma terceira ou quarta esposa, em troca de proteção naquele contexto de insegurança; demonstrando um inexorável apego ao território sul-africano.

Habilmente escrito, não existem, ao longo do romance, todavia, quaisquer exemplos de demarcação exata de datas ou referências explícitas ao racismo e ao *apartheid*. A própria constituição do texto se encarrega de situar o leitor no cenário a ser aludido, através de diversos elementos discursivos. Como afirma Marília Bandeira:

O que torna possível posicionar o romance no tempo é a construção da sociedade (localizada no espaço físico da África do Sul) e os eventos que cercam o protagonista. As posições assumidas pelas personagens naquele espaço dado, bem como as peripécias que as envolvem no romance somente podem ser compreendidas se forem localizadas pelo leitor naquele espaço temporal denominado por nós de tempo social, cujo reconhecimento se torna possível devido à localização geográfica oferecida pelo autor (BANDEIRA, 2002, p. 40).

---

<sup>4</sup> *Disgrace* no original. A obra foi consultada tanto em sua versão original como em sua versão traduzida por José Rubens Siqueira.

Neste trabalho, buscamos demonstrar que o protagonista do romance acadêmico e literato, conhecedor do cânone ocidental e defensor da “alta cultura” justamente, por conta deste papel, incorpora-se enquanto o veio crítico condutor da narrativa. O perfil de Lurie mostra-se, desta maneira, oportuno e condizente com a questão do uso da intertextualidade, enquanto recurso constitutivo da estruturação da obra. Figura catalizadora, emblemática do embate de classes, ele traz à tona o caráter contingencial da verdade e outros valores que envolvem a ética do bem comum, e que se fazem ler através dos séculos e se mostram mais do que nunca presentes na contemporaneidade.

Assim, sua postura característica de intelectual o leva a interpretar os acontecimentos a seu redor como desdobramentos de uma ordem literária, projetando-se sua narrativa, ainda que esta não seja onisciente, à das demais figuras duplamente periféricas, do romance, isto é, ontologicamente inferiorizadas, devido às suas condições sociais e biológicas.

Presente em outros trabalhos do autor, o recurso ao intertexto, presta-se sobremaneira a incitar a reflexão sobre os desdobramentos possíveis a partir do mesmo, desafiando-se juízos de valor.<sup>5</sup> Em *Desonra* (2017) pode-se notar esta intertextualidade de uma forma mais diluída, mais associativa ao longo do corpo do texto, a qual se manifesta através de um leque variado de menções de marcos culturais europeus, todos correspondentes a jogos específicos de significados produzido pelo autor criando-se, assim, uma polifônica gama de pontos de vista.

Antes de prosseguirmos, a propósito do que tange a nossas interpretações teóricas – dialógicas, intertextuais e pós-coloniais – é também importante estabelecermos de antemão o que se toma pelos já mencionados termos “cânone” e “alta cultura” dentro da perspectiva da obra.

Neste aspecto, deve-se notar que referências literárias, históricas e mitológicas se acumulam ao longo do romance. Dentre estas se encontram, por exemplo comentários envolvendo a castração de Orígenes, a ópera *Rigoletto* de Verdi, passagens biográficas e de obras de conhecidos autores do romantismo inglês, como William Wordsworth e, de forma especial, Lord Byron. Este último, apresenta-se, por

---

<sup>5</sup> Em *Foe* (1983), Cotzee narra a história de *Robinson Crusoe* do ponto de vista de uma mulher, também ilhada com o homônimo personagem, mas erradicada da história por Daniel Defoe. O livro também aborda a questão da linguagem e da cultura como forma de manutenção do poder.

sua vez, como um verdadeiro objeto de fascínio para Lurie: personagem histórico, várias vezes citado; a ele, inclusive, pretende dedicar uma peça, refugiando-se de sua inadequação social no universo da música de câmara.

Nota-se que, em comum a todas essas menções acima, tem-se o fato de que são representativas do que se pode chamar de alta cultura, um conceito difuso e já questionável em 1974, quando o teórico Raymond Williams assim o definiu termo, em artigo para a revista *New Republic*:

O que “alta cultura” significa? Seu uso [do termo] serve para descrever o grande corpo de habilidades culturais e as grandes obras que o constituem e representam. Pode-se arguir acerca de quais habilidades incluir ou excluir, mas em seu uso corrente, as habilidades do pensamento organizado, da escrita, música, artes visuais e arquitetura certamente seriam inclusos (WILLIAMS, 1974)<sup>6\*</sup>.

Tal perspectiva do que se constitui enquanto arte, ou não, é, portanto, informada por uma idealização específica de obras produzidas ao longo da história do continente europeu, especificamente presente no romance aqui analisado. A afirmativa nos mostra quão pertinente se torna uma investigação acerca dessa percepção eurocêntrica, aparentemente tão distanciada da realidade em questão.

Contudo, interações envolvendo o domínio e a vitimização do outro, o limite das imposições éticas, o confrontamento de escopos e de valores, ou seja, as buscas, enfim, da própria subjetividade em meio ao caos reverberam tanto nas páginas da Grécia, quanto nos anais do *apartheid*.

Assim sendo, para além de resgatarmos, os clássicos, nós os cotejamos com estudos do pós-colonialismo, a fim de compreendermos o espelhamento desses significantes culturais únicos. Analisando, por exemplo, pormenorizadamente, a estrutura da obra e sua relação com o trágico, viu-se ampliar o escopo da discussão tendo em vista o que, afinal, constitui uma tragédia na contemporaneidade.

Concomitantemente, detivemo-nos na recorrência do que chamamos de *mitos* – referências clássicas presentes no texto – plausíveis de consideração através da linha

---

<sup>6</sup> What does “high culture” mean? Its most plausible use is to describe the great body of cultural skills and the great works which embody and represent them. There would be argument about which skills to include or exclude, but in common usage the skills of organized thought, writing, music, the visual arts and architecture would certainly be included (WILLIAMS, 1974).

do dialogismo e na intertextualidade; tais se justificam como parte essencial da constituição do discurso de Lurie e crucial para a interpretação do texto.

Munidos dessas considerações, procedemos no Capítulo I, intitulado “O passado no presente: ecos intertextuais”, a uma incursão no discurso dialógico bakhtiniano visando analisar a obra no contexto deste universo do saber acadêmico.

Na seção dedicada às entrelinhas bakhtinianas (Seção 1.1 - Um diálogo com o passado: Entrelinhas bakhtinianas), discutimos detalhadamente o processo de ideologização inerente a esse discurso. Nele, faz-se um levantamento dos princípios que elevaram a intertextualidade como importante instrumento de análise.

Além disto são identificados alguns elementos que, segundo Bakhtin aparecem recorrentemente ao longo do corpo discursivo e literário do mundo ocidental, elementos estes a serem retomados e detalhados mais adiante no corpo deste estudo. Entre estes se apresentam os conceitos de estilização e paródia e carnavalização.

A Seção 1.2.: “Aspectos do trágico em *Desonra*? ” é dedicada à herança greco-latina. Nela, trazemos à tona a importância da compreensão do conceito de tragédia em *Desonra*, cotejando definições clássicas e corriqueiras do termo, detendo-nos nos seus aspectos estruturais, respaldados por escritos de diversos teóricos do tema, de Aristóteles a Eagleton. É proposta, então, uma interpretação da presença do trágico no romance moderno para a discussão deste aspecto da obra que se efetivará na seção 3.2 adiante.

Já o Capítulo II: “Um Mergulho nas sombras: imagens do *apartheid*”, inicia-se com o (Seção 2.1 - Proibido ultrapassar: Um histórico da segregação na África do Sul, apresentando um panorama geral do regime segregacionista e as profundas cicatrizes deixadas por este, bem como as consequências da realidade do país quando do seu fim.

Na (Seção 2.2 - Um alto preço: O autor em seu contexto), como a realidade do *apartheid* se relaciona com a biografia do autor e com a narrativa apresentada pelo protagonista.

Conforme cita Bandeira (2002), o *apartheid*, apesar de cerne do conflito presente na obra, destaca-se sobretudo pela omissão do termo em si. Somos capazes de inferir sua importância no desdobramento dos acontecimentos da trama por uma série de pistas contextuais, discutidas mais a fundo nos capítulos 2 e 3.

Feitas tais considerações de natureza mais teórica e historiográfica, no Capítulo III: Dê licença do meu sol: reminiscências do mundo clássico em *Desonra*, que dá título ao nosso trabalho, adentramos o texto do romance propriamente dito, buscando as relações apregoadas em nossa hipótese.

Assim, de início, voltamo-nos para uma análise mais aprofundada das relações entre os mitos, elementos já supracitados, investigando suas origens no mundo clássico e cotejando-os com diversas instâncias que compõem a tessitura discursiva de *Desonra* (2017). Trata-se de um processo do qual reminiscências clássicas são identificadas, estabelecendo seu papel na construção discursiva do narrador.

Na seção 3.1, “O Trágico e o cínico” Buscando outros elementos desta ordem, nota-se, também, uma não menos importante correlação: a de natureza estrutural, desenvolvida na Seção 3.2 “Do romanesco ao trágico”. Nesta, recuperamos os elementos pertinentes apresentados no primeiro capítulo acerca da natureza e da estrutura da tragédia, apontando de que forma romance espelha as tramas greco-romanas.

Na sequência, na Seção 3.3 “Do erótico ao *stasis*” detemo-nos nas figuras masculinas principais da na obra, Lurie e Petrus, e no antagonismo circunstancial entre ambos.

Estes se contrapõem dentro do aspecto do hedonismo *versus* ascetismo que oscila nas trajetórias destas personagens, sendo que, como veremos, um tomará a projeção do outro, no que tange ao mundo da satisfação pessoal.

Desta perquirição de natureza filosófica, sobre o cinismo inabalável ligado a Diógenes nasce o título do trabalho como um todo. O mote é retirado de uma das muitas versões espúrias da famosa narrativa de Luciano de Samósata, em que o paupérrimo filósofo Diógenes, encolhido no barril em que se recolhia, diante da figura imponente de Alexandre, o Grande, pede-lhe que o imperador saia da sua frente, uma vez que está lhe impedindo de receber os raios de sol. O episódio representa o eminent cunho social da trama, suas reviravoltas e reversão de hierarquias,-preconizando as inúmeras instâncias de desafio ao poder que a obra contempla.

Por fim, na Seção 3.4, “Do *Stasis* ao Sacrifício”, fazemos uma análise lido ponto de vista da crítica literária e etnográfica, envolvendo a questão do sacrifício, elemento este marcante na trama. Isto porque a filha de David: Lucy, recusa-se a sair do país e a deixar as terras que adquiriu, surpreendentemente, para isto, aceitando a

ulrajante (para o olhar do pai) condição de Petrus, o qual a pede em casamento em troca de proteção. Assim ela se torna simbolicamente uma figura sacrifical, condenada a parir uma criança advinda da violência, e associando-se ao, possivelmente cúmplice de seu presumível alvoz, no afã de sanar um conflito cujas raízes antecedem a todos os envolvidos.

## Capítulo I: O passado no presente: ecos intertextuais

*Porque choras, ó palerma? Não foi  
isso que o sábio Aristóteles te  
ensinou, a saber, não acreditar que  
são estáveis as coisas dependentes da  
sorte?*

(LUCIANO, *Diálogo dos Mortos*, p.  
46)

Desde o início, é possível perceber que a voz narrativa em *Desonra* se confunde com a do protagonista, David Lurie, a quem somos apresentados nos seguintes termos:

Ganha a vida na Universidade Técnica do Cabo, antiga Faculdade da Universidade da Cidade do Cabo. Outrora professor de línguas modernas, ele passou a professor-adjunto de comunicações quando o Departamento de Línguas Clássicas e Modernas foi fechado como parte da grande reengenharia (COETZEE, 2017, p. 9-10).

Lurie, desencantado com os rumos de sua profissão, diz 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, 2017, p. 33)”, conforme já dito, como se não bastasse, vê-se envolvido emocionalmente com uma dessas estudantes, Melanie Isaacs, matriculada no curso sobre poetas românticos<sup>7</sup>, lecionado por ele. Mais tarde, conversando mais tarde com sua filha, Lucy, ele tenta justificar o episódio como tendo sido uma obra do acaso, algo de inexorável pelo que teria que passar, analogamente a situações que já ocorreram a tantos dos poetas ingleses sobre os quais lecionava. Ele se admite mesmo adiante como “[...] um escravo de Eros (COETZEE, 2017, p. 50) ”.

Após o ocorrido, Lurie antecipa o término do *affair*, o que não acontece. Ao contrário, Melanie resolve passar uns dias na casa dele. Porém, mesmo, com essa repentina aproximação, sente que Melanie continua evasiva. O rompimento se dá após

---

<sup>7</sup> 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. Este ano, ele montou um curso sobre os poetas românticos (COETZEE, 2017, p. 10).

surgimento de um suposto namorado, que ameaça expor o professor e passa a acompanhar Melanie inclusive em sala de aula até que, por fim, ela cessa completamente de comparecer no curso. Lurie, por impulso ou por um presumível arrependimento comete uma transgressão e inventa uma nota para sua ex-amante quando esta não comparece à prova final.

Esses dois atos o levam a um processo administrativo, no qual ele acusado de assédio e de fraude.

Durante sua defesa, Lurie recusa-se a negociar com seus pares que lhe exigiram um *mea culpa* público. Esta é uma circunstância típica de muitos conflitos no campo do trágico: a *polis* x o cidadão. Para ele, como para a banca que o julga, trata-se de uma questão de princípios; só que partem de premissas diferentes. Para ele, descontente com o aspecto farsesco da situação, pois entendeu que a eles nada interessava, a não ser que ele fizesse o jogo do poder e fingisse arrependimento, se rende:

“Estamos vivendo em tempos puritanos. A vida privada é assunto público. A libido é digna de consideração, a libido e o sentimento. Eles querem espetáculo: bater no peito, mostrar remoroso, lágrimas se possível. Um show de televisão, na verdade. Eu não concordei.”

Ele ia acrescentar: “A verdade é que queriam me castrar”, mas não conseguiu dizer a palavra, não para sua filha (COETZEE, 2017, p. 79)

Assim, ele opta por uma autoimposta penitência e, num rasgo surpreendente, abandona seu cargo, a cidade, suas relações urbanas, sua vida até então, e vai viver com a filha, pequena proprietária de terras no Cabo Leste, que vive da venda de produtos naturais e da criação de cachorros.

Neste ponto, já se pode sentir a ressonância dos cínicos na constituição da personagem, passando a narrativa a ser centrada na caracterização da realidade de um homem decaído, outrora imponente e importante; o qual, após um evento que o coloca frente a frente à sua fragilidade, percebe sua nova estatura e uma nova perspectiva em lidar com seu entorno, seu lugar de origem.

Isto posto, já temos aqui suficientes elementos que nos motivem adentrarmos a escola bakhtiniana.

### 1.1 Diálogo com o passado

Conforme dissemos, elementos da cultura clássica devem, pela sua força dialógica, auxiliarem-nos a elucidar as referências apropriadas pelo autor na composição do romance. Partimos agora, portanto, para a consideração do conceito de dialogismo. Além dele, buscamos identificar no texto a complexa questão da conceituação do trágico e perscrutar em que extensão este se torna contraponto fundamental na constituição das dinâmicas de poder presentes no romance.

Nosso aporte teórico tem como ponto inicial *Problemas da Poética de Dostoievski* (2002), de Bakhtin. Em seu livro seminal, o teórico repensa a obra do romancista russo sob uma nova abordagem teórica que se provou, ao longo dos anos, bastante influente tanto para os Estudos Literários quanto para a Linguística.

Para Bakhtin, a apropriação do discurso de outros autores tem a função de constituir novos significados:

Mas um autor pode usar o discurso de um outro para seus fins pelo mesmo caminho que imprime nova orientação significativa ao discurso que já tem sua própria orientação e a conserva. Neste caso, esse discurso, conforme a tarefa, deve ser sentido como o de um outro. Em um só discurso ocorrem duas orientações significativas, duas vozes. Assim é o discurso parodístico, assim é a estilização [...] (BAKHTIN, 2002, p. 164)

Daremos, no decorrer deste capítulo, ênfase especial a este tipo de percepção. A partir desta, chegamos à definição de *dialogismo*. Na esteira deste, a interpretação de José Luis Fiorin, em obra introdutória ao pensamento bakhtiniano, assim resume o termo

[...] todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados. (FIORIN, 2008, p.19)

*Desonra*, escrito em 1999, momento em que África do Sul passava por um período de reestruturação política, lida de forma velada com a questão da violência da colonização, o que o tornou alvo de críticas em seu país nativo (BANDEIRA, 2002). Conforme se lê no próprio Bakhtin, deve-se, contudo, abstrair o papel do autor daquele do narrador,

A elaboração estilística do discurso objetificado, ou seja, do discurso da personagem, subordina-se às tarefas estilísticas do contexto do autor – instância suprema e última da qual esse discurso é um momento objetificado. (BAKHTIN, 2002, p. 188)

Assim, valendo- se do recurso do dialogismo, *Desonra* propicia perceber como é possível analisar o fenômeno social sul-africano sob uma ótica tanto da crítica ao colonialismo, quanto dos excessos que se lhe seguiram, os quais, dialogicamente, são atribuídos ao anterior.

Para a leitura do texto de Coetzee, cabe agora recuperarem-se dois recursos estilísticos indispensáveis: a estilização e a paródia: “Na estilização e na paródia [...] ou autor emprega as palavras propriamente ditas de outro para expressar as próprias ideias (BAKHTIN, 2002, p. 195)”.

Na paródia, destaca-se uma subversão das convenções de gênero, própria dos textos “carnavalizados”, na terminologia bakhtiniana:

Como já tivemos oportunidade de observar, a parodia é um elemento inseparável da “sátira menipéia” e de todos os gêneros carnavalizados. A parodia é organicamente estranha aos gêneros puros (epopeia, tragédia), sendo, ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavalizados (BAKHTIN, 2008, p. 132)

O romance moderno advém desses “gêneros carnavalizados” na medida em que também adere a uma cosmovisão complexa e refinada em contraponto aos binarismos (deuses e homens, cômico e trágico) dos ditos gêneros puros. Cabe notar que a paródia resulta, todavia, na palavra empregada em contraponto semântico ao original. Já na estilização, há a apropriação de um discurso alheio como elemento de retomada sem que o autor necessariamente a empregue para fins de humor ou crítica. De todo modo, conforme afirma Bakhtin:

Apesar das diferenças substanciais, todos esses fenômenos têm um traço comum: aqui a palavra tem duplo sentido, voltado para

o objeto do discurso enquanto palavra comum e para um outro discurso, para o discurso de um outro. Se desconhecermos a existência desse segundo contexto do discurso do outro e começarmos a interpretar a estilização ou a paródia como interpretamos o discurso comum voltado exclusivamente para o seu objeto, não entenderemos verdadeiramente esses fenômenos: a estilização será interpretada como estilo, a paródia, simplesmente como obra má (BAKHTIN, 2008, p. 201)

Quanto ao primeiro caso, vemos, por exemplo, que no romance *Desonra*, o uso dos clássicos por Lurie tem propósito de afirmá-lo como personagem dotado de considerável arcabouço e de constituir um diálogo intertextual com essas obras, na medida em que os desdobramentos da trama refletem, pontualmente questões, pertinentes ao trágico e ao mítico. De modo que suas referências aos clássicos são estilizadas

O estilizador usa o discurso de um outro como discurso de um outro e assim lança uma leve sombra objetificada sobre esse discurso. É verdade que a palavra não se torna objeto. Afinal de contas, o importante para o estilizador é o conjunto de procedimentos do discurso de uma outra pessoa precisamente como expressão de um ponto de vista específico. Ele trabalha com um ponto de vista do outro. Por isto uma certa sombra objetificada recai justamente sobre o ponto de vista, donde resulta que ele se torna convencional. A personagem sempre fala a sério. A atitude do autor não penetra no âmago do seu discurso, o autor o observa de fora (BAKHTIN, 2008, p.207).

Mais do que um recurso estilístico, ao apropriar-se das palavras de outrem, o autor estaria relendo-as sob um novo prisma, vendo de um novo ângulo obras anteriores vinculadas a uma tradição específica:

Aqui, a palavra não se reproduz sem nova interpretação mas age, influi e de modo ou de outro determina a palavra do autor, permanecendo ele mesmo fora desta. Assim, é a palavra na polêmica velada e, na maioria dos casos, na réplica dialógica (BAKHTIN, 2002, 195-196).

Vemos que o narrador de *Desonra* se apropria dos clássicos com diversos fins: criticar a sociedade moderna em que vive, analisar suas atuais circunstâncias, justificar suas atitudes. Sua posição eurocêntrica de analista, sutilmente o trai, e o coloca como alienado de uma perspectiva histórica em que está imerso.

Escrevendo de forma mais direta, ele despreza adjetivos, circunscrevendo-se aos fatos narrados e não apresentando resvalos maniqueístas na constituição de seus personagens. A construção da figura do narrador-protagonista se dá por meio das escolhas textuais e intertextuais ou mesmo, e diríamos, exatamente, por meio de elipses na obra, espaços em branco, omissões prenhes de sentido, cuja razão oculta de sua ausência só se pode inferir.

Chegamos assim à convicção de que *Desonra* é um romance – uma obra de ficção em que a presença da História se faz periférica e, dialógica e contraditoriamente, tornando-se fator ainda mais importante pelo que revela por detrás desses supostos papéis secundários.

Neste sentido, vale lembrar Luciano de Samósata, já referido na introdução, sobre seu papel no surgimento do romance moderno, na interpretação bakthininana:

É por isso que o gênero da menipéia talvez seja a expressão mais adequada das particularidades dessa época. Aqui o conteúdo vital fundiu-se numa sólida forma de gênero, dotada de lógica interna, que determina o entrelaçamento indissolúvel de todos os seus elementos. Graças a isto, o gênero da menipéia conquistou um imenso significado – até hoje quase não-avaliado pela ciência – na história da evolução da prosa literária europeia (BAKHTIN, 2008, p. 125).

Em *Luciano de Samósata: uma introdução* (2013) Lucia Sano conta como o autor sírio despontou (1451b) como um dos primeiros escritores clássicos a trabalhar com a prosa como gênero literário. Dentre suas obras mais famosas estão os diálogos satíricos, em que o autor recupera a figura do filósofo Diógenes de Sínope, para dar voz às suas sátiras, e o proto-romance autobiográfico *Histórias Verdadeiras*. No proêmio deste, Luciano assume o caráter ficcional da narrativa, subvertendo a opinião de Aristóteles de que “não se distingue poeta e historiador” (1451b)” (SANO, 2013, p. 52).

Para Bakhtin, a menipeia constituiu-se numa época em que muitos dos conceitos-chave da antiguidade já se tornavam pecúlio comum, em que várias escolas filosóficas se digladiavam e em que várias questões passaram a ser pautadas pela sua importância imediata. Nesse período, não é de se estranhar que textos menos voltados para a forma e mais para o conteúdo tenha substituído o trágico e o épico como gênero

do momento. A maior liberdade das sátiras menipeias, por sua vez, foi fundamental para a constituição posterior do romance.

Todavia, o gênero romance despontou de fato como a forma dominante de produção escrita a partir do século XIX (cf. Watt, 2010) e desenvolveu-se significativamente, em escopo e arrojo técnico, a partir do século XX. Embora o entrelaçamento de narrativa, história e biografia possa ser encontrado tanto na Antiguidade como no século XVIII, em *Tristam Shandy*, de Laurence Sterne, muitas das obras populares novecentistas, se dotadas de aspectos intertextuais, não se detinham em tais questionamentos.

Em *Desonra*, apesar de seguir um modelo tradicional, com narração em terceira pessoa, o constante solilóquio<sup>8</sup> do narrador-protagonista, cujo o ponto de vista se sobrepõe ao dos demais personagens, se mostra também rico em aspecto dialógico, permitindo-nos uma interpretação mais aprofundada do uso dos significantes culturais empregados no texto.

A obra, enfim, ecoa, de forma estilizada, muitas outras vozes: referências à arte e citações literárias, as quais surgem a todo momento, e a figura de David Lurie, o protagonista em questão, faz coro frequente aos autores e artistas que o inspiram.

Neste aspecto, especificamente, no caso de *Desonra*, dentre as muitas instâncias intertextuais cabe ressaltar o uso dos elementos mitos, os quais reverberam, via a condução do narrador, nas falas e pensamentos do protagonista. Por ora, caberia, portanto, definir estes termos a serem empregados e que serão explorados com maior fôlego no capítulo três.

O conceito de mito, primeiramente, remete a uma ideia de repertório comum, que transcende o tempo e o espaço de sua origem e mantém seu valor simbólico. Walter Burkert assim define o termo:

O mito neste sentido nunca existe ‘puro’ em si, mas tem por alvo a realidade; o mito é simultaneamente uma metáfora ao nível da narração. A seriedade e dignidade do mito procedem desta ‘aplicação’: um complexo de narrativas tradicionais proporciona o meio primário de concatenar experiência e projecto da realidade e de o exprimir em palavras, de o comunicar e dominar, de ligar

---

<sup>8</sup> A palavra aqui foi usada em seu termo corrente, denotando constante diálogo interno. Ao falar sobre o gênero solilóquio, uma das muitas formas da menipeia, Bakhtin diz: O enfoque dialógico de si mesmo determina o gênero do solilóquio. [...]. O enfoque dialógico de si mesmo rasga as roupagens externas de si mesmo, que existem para outras pessoas, determinam a avaliação externa do homem (aos olhos dos outros) e turvam a nitidez da consciência-de-si (BAKTHIN, 2002, p. 120)

o presente ao passado e simultaneamente de canalizar as expectativas do futuro. Mito é ‘saber por histórias’ (BURKERT, 1991, p. 18).

Já Claude Lévi-Strauss, influenciado pelo estruturalismo, vale-se do termo mitema em *Antrhopologie Structurale* para denotar uma segmentação dos mitos. Usamo-nos deste neste trabalho de modo a denotar uma partícula de um mito.

Como procederemos para reconhecer e isolar essas grandes unidades constituintes ou mitemas? Sabemos que eles não são comparáveis a fonemas, morfemas ou sememas, mas estão localizados em um nível superior: caso contrário, o mito seria indistinto de qualquer forma de fala. Portanto, você deverá procurá-los no nível da frase. Na fase preliminar da pesquisa, procederemos por aproximação, por tentativa e erro, guiados pelos princípios que servem de base para a análise estrutural em todas as suas formas: economia da explicação; unidade de solução; possibilidade de restaurar o todo de um fragmento e prever desenvolvimentos futuros a partir dos dados atuais (LÉVI-STRAUSS, 1958, p.233)<sup>9</sup>.

Deste modo, dispomos de todo um conjunto de ferramentas que se mostram essenciais para a análise dos aspectos tanto estéticos quanto de construção narrativa, elementos recorrentes no romance, que podem ser entendidos como reminiscências, enfim, dos clássicos.

Optamos neste trabalho, por não distinguir as referências mítico-históricas entre os termos mito e mitema, preferindo chama-los simplesmente de mito. A ideia de Lévi-Strauss, contudo, subjaz nossa análise no sentido em que os mitos muitas vezes são retransmitidos apenas parcialmente, destituídos de seu significante original ou referidos apenas parcialmente.

Dotados desse conhecimento, dispomos de ferramentas que nos ajudarão a melhor discorrer sobre tais mitos no capítulo III.

---

<sup>9</sup> Comment procédera-t-on pour reconnaître et isoler ces grosses unités constitutives ou mythèmes? Nous savons qu'elles ne sont assimilables ni aux phonèmes, ni aux morphèmes, ni aux sémantèmes, mais se situent à un niveau plus élevé: sinon le mythe serait indistinct de n'importe quelle forme du discours. Il faudra donc les chercher au niveau de la phrase. Au stade préliminaire de la recherche, on procédera par approximations, par essais et par erreurs, en se guidant sur les principes qui servent de base à l'analyse structurale sous toutes ses formes: économie d'explication ; unité de solution ; possibilité de restituer l'ensemble à partir d'un fragment, et de prévoir les développements ultérieurs depuis les données actuelles (LÉVI-STRAUSS, 1958, p.233)

## 1.2 Aspectos do trágico em Desonra

Afinal, no que consiste uma tragédia, e seria *Desonra* (2017) parte dessa linhagem? Novamente, recorremos a Bakhtin o qual antecipa a importância da sátira menipeia para a compreensão do fenômeno da derrocada da tragédia. Para ele, a sátira menipeia é representativa do da época em que surgiu na medida em que:

Outro traço dessa época foi a desvalorização de todos os aspectos exteriores da vida humana, a transformação destes em papéis que eram interpretados nos palcos do teatro mundial de acordo com a vontade de um destino cego (a profunda conscientização filosófica destes fatos encontramos em Epicteto e Marco Aurélio e, no plano literário, em Luciano e Apuleio). Isto levou à destruição da totalidade épica e trágica do homem e do seu destino (BAKHTIN, 2008, p.125)

A ascensão definitiva do romance, portanto, veio sedimentar, por outro lado, essa nova percepção cartesiana do homem na medida em que este, segundo Watt “[...] é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora” (WATT, 2010, p.13). Nesse sentido, o romance preocupa-se menos com questões de ordem extraordinária, recorrentes nas tragédias e nas epopeias, do que com as experiências comuns. É importante, antes de mais nada, lembrarmos que, devemos atentar-nos apenas aos elementos circunstanciais do trágico no romance em questão, uma vez que certamente a obra estudada não acede ao gênero *latu sensu*.

Aristóteles, em sua *Poética*, estabeleceu muitos dos paradigmas literários que seriam seguidos, por séculos a fio pelos autores que o sucederam, dentre os quais se situa o conceito de trágico. O filósofo grego define a tragédia como “imitação de uma accão elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada” (2008, 1449b, p. 47) ”.

Dentre seus elementos essenciais, ele aponta três. O primeiro, a peripécia, ou seja, “a mudança dos acontecimentos para seu reverso, mas isto, como costumamos dizer, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade” (ARISTÓTELES, 2008, 1452a, p. 57). Ele usa o exemplo de Édipo: “Assim, no *Édipo*, o mensageiro que chega com a intenção de alegrar Édipo e de o libertar de seus receios em relação à mãe, depois de revelar quem ele era, produziu o efeito contrário” (ARISTÓTELES, 2008, 1452a, p. 57).

O segundo é o reconhecimento, ou, nas palavras do filósofo grego “a passagem da ignorância para o reconhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à infelicidade ou à felicidade” (ARISTÓTELES, 2008, 1452a, p. 57).

O terceiro elemento, crucial, que suscita a empatia do público com o personagem, seria o sofrimento (ARISTÓTELES, 2008, 1452b, p. 59).

A vida de Lurie sofre de dois enormes revezes que proporcionam a ele um novo reconhecimento acerca de si, dos que o cercam e do próprio país – isso se dá por meio do sofrimento, que Aristóteles define como “um acto destruidor ou doloroso, tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste gênero” (ARISTÓTELES, 2008, 1452b, p. 59),

O primeiro destes seria o modo pelo qual ocorre sua perda de seu *status* social. O segundo adentra na terceira prescrita por Aristóteles: Após alguns dias vivendo em companhia da filha, em uma tarde mordorrenta e comum, a vida de ambos se vê transformada drasticamente – ela e o pai são atacados por três homens negros desconhecidos. Os cães são chacinhados. Lurie é agredido e fica com o rosto parcialmente queimado. Lucy – lésbica, pacifista, defensora dos animais e voluntariamente africana – é estuprada.

Lurie suspeita que o plano possa ter sido arquitetado, ou ao menos ter contado com a conivência do vizinho e funcionário de Lucy, Petrus.

Para Nietzsche que, segundo Szondi absorve muito de seu predecessor Schopenhauer, a tragédia é uma questão profundamente estética. Schopenhauer usa seu conceito de “vontade”, tal e qual presente em *O mundo como vontade e representação*, para sua definição de tragédia. Esta nasceria de um conflito entre as vontades, quer do homem contra o homem quer do homem contra a natureza. Esse conflito, porém, “não se encontra no espaço temático da tragédia, mas surge apenas por meio do seu efeito sobre os espectadores e leitores: no conhecimento que comunica” (SZONDI, p. 53);

Em Nietzsche, a dicotomia entre “vontade” e “representação” é transformada na dicotomia entre “apolíneo” e “dionisíaco”. Os heróis trágicos descenderiam de Dionísio, cujo destino “corresponde, em Schopenhauer, à sorte que está reservada à vontade na tragédia: os indivíduos que ela aparece destroçam a si mesmos” (SZONDI, p. 68).

Já para Terry Eagleton, a própria definição do termo depara-se com o problema da contemporaneidade:

Domar a tragédia, recuperar o dionisíaco por meio do apolíneo, manter o trágico e o cívico em uma tensão precária, tornaram-se menos factíveis neste nosso anárquico tempo, e isso é uma potente fonte de ansiedade política (EAGLETON, 2012, p. 35).

De forma que ler um romance construído com tantas camadas de significado, perpassado pelo conhecimento dos clássicos e da realidade em que este foi produzido, é uma tarefa que exige uma atenta leitura, desta faceta singular da obra.

Neste trabalho, procurou-se fazer exatamente isto: dar ao leitor uma visão ampla da África do Sul pós-*apartheid* ao mesmo tempo em que procuramos no texto estabelecer sua linhagem direta com as obras de Sófocles, Eurípides, dentre outros, citadas abaixo.

Partimos, então, do pressuposto teórico que a dialogização acontece em duas frentes acima mencionadas: tanto nos aspectos de caráter parodístico da reescrita do trágico no romance em si quanto na presença estilizada dos mitos.

Sugerimos aqui o papel de cada figura e mote narrativo da obra não deva ser dissociado da análise da perspectiva de sua produção e inserção no seu cenário específico do mundo: A África do Sul; e que, portanto, nesse sentido, somente se pode ler uma narrativa produzida no contexto daquele país à luz desta experiência histórica, que dita as leituras semióticas da obra.

Havemos de notar que, se por um lado, *Desonra* lida com o trágico de um ponto de vista quase tradicional, relacionando a *hubris*<sup>10</sup> do personagem principal aos acontecimentos terríveis que o acometem, por outro, lida com o pano de fundo da desigualdade entre as partes que compõem o cenário, mas que são bem mais que figuras à margem. De fato, a existência dessas é o que dá ao romance sua configuração única.

Nosso processo de escavação buscou, para além dessas facetas do trágico, cotejar as recorrências de resquícios clássicos, aludidos no texto de Coetzee. Essas

---

<sup>10</sup> Substantivo feminino grego, de raiz provinda do indo-europeu \*ut + qweri, (peso excessivo, força exagerada) passa a significar o que ultrapassa a medida humana (o *métron*). É, portanto, o excesso, o descomedimento, a desmesura. Em termos de religião grega, a *hybris* representa uma violência, pois, ao ultrapassar o *métron*, o homem estaria cometendo a insolência, um ultraje, na pretensão de competir com a divindade. Daí o sentido metafórico de orgulho, arrebatamento, impetuosidade. Seu antônimo, nesse caso, seria *sophrosyne* (...), a disposição sadia de espírito, a moderação, a prudência. (Edicionário de termos literários. Acesso em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/hybris/>).

Pierre Grimal define assim a origem do termo em seu dicionário de mitologia: "Híbris é uma abstracção, a personificação do Exagero e da Insolência. Consideram-na a mãe de Coro (a Saciedade); a menos que Coro seja considerado seu pai, segundo o jogo dos símbolos (GRIMAL, 2005, p. 227)

referências são chamadas mitemas, conforme acima mencionado, de acordo com a terminologia empregada por Lévi-Strauss (1958), mas iremos nos referir a ela simplesmente, de forma mais clara, como mitos. Tais referências são essenciais para que compreendamos o discurso do narrador como parte de uma longa tradição intelectual.

Em seu prefácio para “Do Mito ao Romance”, que trata especificamente sobre a preservação e frequente transformação das sagas *vikings*, o especialista histórias mitológicas indo-europeias Georges Dumézil indaga acerca dos mitos romanos:

A “história” dos reis pré-etruscos será mitologia divina transposta, transferida do céu para a terra, do invisível para o visível? Ou prolonga, adaptada aos lugares romanos algo que, já antes de Roma, era uma mitologia humana duplicando a mitologia divina, tendo Roma perdido a divina e conservado a humana? (DUMÉZIL, 1992, p. 2)

Se os mitos – *mitemas* – são maleáveis do ponto de vista historiográfico, qual não seria seu grau de recepção séculos ou, como no caso que veremos abaixo, milênios depois de seu surgimento? Assim transpostos, tornam-se matéria-prima de valor inestimável para a literatura ocidental, sempre sujeitos a interpretações várias, apresentando temáticas as quais podem ser ressignificadas em todo tipo de narrativa, da poesia aos quadrinhos. Trata-se, de fato, para os herdeiros da cultura ocidental, uma espécie de pecúlio comum entre diversos autores e criadores. A inserção desses mitos no aspecto estrutural do romance, como elementos da narrativa são, absorvidos em um todo, os coloca como legítimos reminiscentes das tragédias.

Igualmente, para além dos ecos intertextuais da presença do trágico na vida do protagonista, ecos deste também podem ser ouvidos na constituição de outros personagens que habitam as margens da narrativa. Dentre estes a peça mais significativa seria Lucy. Lucy, como se verá, faz as vezes de Ifigênia, figura central da peça de Eurípides e que é sacrificada pelos pecados do pai. Desta falaremos mais detalhadamente na última seção, a qual lhe é dedicada

No que tange à relação do conceito com a questão do *apartheid*, pano de fundo do romance, entendemos que, em *Desonra*, a violência sofrida pelos personagens brancos espelha a violência impingida aos negros durante o longo processo de dominação e controle do país pelos Europeus; primeiramente, sob o jugo dos Holandeses e Ingleses e depois sob o draconiano regime imposto pelo Partido

Nacional que acirrou oficialmente as regras do jogo. No romance, paroxismos de ressentimentos são trazidos à tona da forma física e emocional, cada um a seu modo, não menos brutal que o outro.

O romance de Coetzee funciona assim, como um contraponto com os textos gregos, dentro da concepção moderna de tragédia, já mencionado por Eagleton, que levanta a oposição entre “trágico e o cívico” (EAGLETON, 2017), subvertendo ambas as noções em sua trama, e lidando com uma realidade inapreensível, a de um país ainda recém-saído de um bárbaro regime de exclusão que deixou marcas indeléveis em sua tessitura social.

Os acontecimentos que compõem a trama lidam justamente com a ruptura de uma ordem. A transformação maior ocorre com Lurie, ao ser levado do cinismo ao estoicismo em seu sentido lato; paralelamente, o quadro de harmonia é também bruscamente quebrado por meio da silenciosa aceitação de sua filha às novas circunstâncias de sua vida. Esta, como veremos, ao mesmo tempo em que parece se conformar, dentro de uma perspectiva de catarse, esconderia, um enorme senso de agência subvertendo as expectativas do leitor.

No romance aqui analisado, somos compelidos a alternadamente desprezar e simpatizar com o protagonista. Sua derrocada, detonada por ele próprio, é progressiva e iniciada por ele próprio. O professor David Lurie, com suas alusões e seus academicismos, é o veículo necessário para que a trama urdida por Coetzee proceda, levando-nos a questionar-nos as frágeis dinâmicas de poder que compõem a sociedade.

Parte-se, portanto, do pressuposto de que as referências literárias e culturais que permeiam o discurso de David Lurie, seu protagonista, são reminiscências da narrativa do colonizador, alheias à nova realidade de seu país. A figura majestosa que cai é catártica, cabendo à filha despojada fazê-lo ver o preço desta desigualdade histórica.

Para tal abordagem, em que reconhecemos a natureza subversiva do texto ao lidar com essa questão, procuramos encontrar convergências em vários teóricos que corroborem a ideia de que o discurso cultural pode e é utilizado como forma de manutenção de poder como se pode ver a seguir.

## Capítulo 2: Mergulho nas sombras: imagens do *Apartheid*

A África é marcada por rupturas: território imenso que abrigava diversas culturas distintas, o continente foi, ao longo dos séculos dividido e reconfigurado pelos conquistadores europeus que desembarcam em sua costa à procura de riquezas. Diversos acordos e tratados firmados pelos colonos europeus asseguraram a hegemonia dos invasores brancos sobre os povos que ali viviam.

Tal dominação não se restringiu ao território. Como atesta a História – muitos nativos foram transplantados de sua terra natal para trabalhar como escravos em países estrangeiros. E os que ficaram tiveram destino melhor.

As consequências desse deslocamento físico e existencial vão, para além da escravidão e de outras medidas sórdidas, as quais levaram a uma desigualdade social que ainda persiste na África do Sul de hoje; bem como o apagamento narrativo dos povos que ali viviam.

No ensaio *Idleness in South Africa* (1989) Coetzee contrasta duas visões de sociedade distintas: de um lado, a dos nativos em paz com a natureza e com a sua existência idílica; de outro, a do olhar europeu sobre essa mesma experiência de vida tão somente extrativista, indolente – uma verdadeira afronta à moral de cristã, baseada no suor do trabalho. Desta incompreensão essencial surge um dos primeiros conflitos éticos entre as populações.

Para os holandeses conquistadores, os hotentotes eram preguiçosos e animalescos, incapazes de sequer se comunicarem de forma comprehensível. Nos excertos selecionados por Coetzee, surgem descrições mordazes do comportamento nativo, representados como apenas parcialmente humanos, desprovidos de cultura e vontade própria (COETZEE, 1989, 122). Esse discurso tem origem tanto nas ambições coloniais, que buscava justificar a dominação dos nativos desumanizando-os, como nas diferenças culturais essenciais entre eles. Coetzee caracteriza esse conflito, de forma mais aprofundada, como de natureza ontológica:

Não pretendo negar, longe disso, que dentro das definições objetivas de ocioso, que os Hotentotes o fossem, ou de afirmar que a condenação do ócio dos hotentotes não tinha nada a ver com o desejo dos colonos de sujeita-los a trabalhos forçados. O que eu quero enfatizar, contudo, é que a denúncia universal que encontramos nos relatos de viagem representam uma reação a um desafio, um escândalo, que os afeta ainda mais profundamente

enquanto escritores: a preguiça dos Hotentotes aborta todos os discursos mais promissores acerca do homem elementar (COETZEE, 127).<sup>11\*</sup>

A situação dos hotentotes parece nunca ter sido compreendida por esses autores fundamentalmente cristãos como uma bênção. Estigmatizados pela visão colonialista, eles foram percebidos não como habitantes do Éden, mas como criaturas alienadas de valores, ou cujos valores se contrapunham tanto aos valores dos bôeres quanto ideais iluministas vigentes na era da expansão em geral, conforme argumenta Coetzee em seu ensaio *Idleness in South Africa*, que cita os escritos de Rousseau:

Rousseau, assim, em concordância com o pensamento iluminista, ressuscita a oposição humanista entre *lazer* (Latim *otium*, grego *schole*, momento de aperfeiçoar a si mesmo) e *ócio*: o Hotentote não pertence à mais feliz das épocas porque ele é ocioso. O lazer tem em si a promessa da geração de todas aquelas diferenças que constituem a cultura e que fazem do homem o Homem Antropológico; o ócio não promete nada exceto *stasis* (COETZEE, 1989 128).<sup>12\*</sup>

Embora se opusessem aos horrores da escravidão, os filósofos iluministas tampouco concebiam os africanos, vítimas dessa prática abjeta, como o que eram na verdade, *i.e.*, seres privados de sua humanidade, na medida em que, por esta premissa se colocariam como tão desumanos quantos os algozes destes povos. O filósofo nigeriano Achilles Mbembe menciona essa mesma omissão em seu *Critique of Black Reason* nos seguintes termos:

Em suas obras filosóficas, Jean-Jacques Rousseau e Voltaire em particular reconheceram a face vil do comércio de escravo. Mas

---

<sup>11</sup> I am far from wanting to deny that, in so far as the word *idle* has any objective meaning, the Hottentot were idle, or to assert that the condemnation of the Hottentot idleness had nothing to do with the desire of colonists to impress them as laborers. What I do want to stress, however, is that the universal denunciation we find among travel writers represents a reaction discourses about elemental man (COETZEE, 127)

<sup>12</sup> Rousseau, thus, in line with Enlightenment thought, **resurrects** the humanistic opposition of *leisure* (Roman *otium*, Greek *schole*, time for self-improvement) to *idleness*: the Hottentot does not belong to the happiest epoch because he is idle. Leisure holds the promise of the generation of all those differences that constitute culture and make man Anthropological Man; idleness holds no promise save that of stasis (COETZEE, 1989, p. 128).

fingiram ignorância quando o tráfico, à época, estava funcionando a toda, e as correntes que o tornavam possível. No processo, inauguraram uma tradição que mais tarde se tornaria uma das características centrais da consciência do império: fazer da escravidão uma metáfora para a condição dos seres humanos modernos na sociedade europeia. Eventos trágicos relacionados a selvagens, em que os europeus estavam implicados parcialmente como parte responsável, tornaram-se metáforas. Esse gesto de ignorância, essa dialética da distância e da indiferença, dominou o Iluminismo Francês (MBEMBE, 2017, p. 67)<sup>13\*</sup>

De modo que a escravidão e a zoomorfização do negro foram relativizadas ao longo de todo o período expansionista – menos um crime contra um povo específico, do que um triste reflexo dos impulsos mais vis da humanidade como um todo, impulso o qual justificava todo o processo hediondo que acontecia ao longo das rotas de viagem do Atlântico e nas colônias.

Albert Memmi, teórico francês nascido na Tunísia, faz também as devidas considerações sobre a função do discurso acerca do ócio inerente ao negro como ferramenta indispensável no processo que justificou a escravidão:

Nada melhor para legitimar o privilégio do colonizador do que seu trabalho; nada melhor para justificar a penúria do colonizado do que sua ociosidade. O retrato mítico do colonizado abarcará, portanto, sua inacreditável preguiça (MEMMI, 2007, 117).

Coetzee, escrevendo como acadêmico, comprehende essa narrativa como uma forma de suprimir qualquer futura pretensão nativa à legitimidade da terra. É por isso que o modo de vida dos habitantes do então chamado Cabo da Boa Esperança nunca encontra ecos positivos nos relatos dos viajantes europeus<sup>14</sup>. Ou, como ele mesmo escreve em seu ensaio:

---

<sup>13</sup> In their philosophical work, Jean-Jacques Rousseau and Voltaire in particular recognized the vile character of the trade in slaves. But they pretended ignorance of the traffic that was underway at the time, and of the chains that made it possible. In the process they inaugurated a tradition that would later become one of the central characteristics of the consciousness of empire: making slavery a metaphor for the condition of human beings in modern European society. Tragic events concerning savages, in which Europeans were partly implicated as responsible parties, were turned into metaphors. This gesture of ignorance, this dialectic of distance and indifference, dominated the French Enlightenment (MBEMBE, 2017, p. 67)

<sup>14</sup> De fato, essa prática, advinda da ignorância, persistiu ao longo de toda a empreitada dos Impérios europeus no continente, justificada por um longo projeto de (des)educação a respeito do mesmo, como cita Achilles Mbembe: For a long time, in the Western imagination, Africa was an unknown land. But that hardly prevented philosophers, naturalists, geographers, missionaries, writers, or really anyone at

A vida Hotentote de ócio e improvidência, esse *lekker lewe*, não ganha sequer um defensor nesse Discurso Acerca do Cabo. Sua única chance de se fazer ouvido seria asseverar uma analogia entre o Hotentote e o Homem Não Caído, entre o Cabo e Eden, e através desta analogia legitimá-lo (COETZEE, 129).<sup>15\*</sup>

Longe de serem os grandes preguiçosos descritos pelos primeiros viajantes europeus, contudo, os Hotentotes eram um povo de tradição pastoril e nômade. Ao lado dos *bushmen* e dos *Kaffir*, os Hotentotes compreendem o primeiro rastro civilizatório nessa parte do continente: e, de forma semelhante a estes, foram retratados de acordo com a interpretação parcial e preconceituosa por muito tempo na literatura ocidental.

Relatos mais simpáticos produzidos após a consolidação do estado sul-africano, mesmo os escritos por autores brancos, trazem uma história mais complexa. Em *The Washing of The Spears*, livro publicado pelo militar e historiador americano Donald R. Morris em 1964, a história dos desses povos recebe especial atenção, desmistificando essa percepção de um povo animalesco e reconhecendo, em especial, a capacidade bélica e política da nação Zulu sob o domínio de Shaka Zulu.

Já *Kaffir* vem do islâmico e significa infiel. Era a denominação genérica dada pelos Árabes às diversas tribos autóctones habitantes da região ao sul do Magreb. Mais tarde, sob a liderança de Shaka, esses Kaffir viriam a se tornar a Nação Zulu.

Os chamados *bushmen*, por sua vez, eram um povo nativo da região. Majoritariamente caçadores e coletores, perderam território primeiro para os hotentotes e depois para os brancos. Suas habilidades de caça eram consideradas lendárias e o termo aparece de forma reverencial em *Boyhood* (1997), romance semi-autobiográfico de Coetzee.

A mesma caracterização negativa que fora usada para discriminar os Hotentotes acabou por ser usada, assim, contra os primeiros colonos: no caso da África do Sul, os primeiros autoproclamados habitantes brancos do país, os bôeres, foram descritos como vítimas desta letargia particular ao continente Africano, conforme relata Coetzee:

---

all from making pronouncements about one or another aspect of its geography, or about the lives, habits, and customs of its inhabitants (MBEMBE, 2017, p. 70)

<sup>15</sup> The Hottentot life of idleness and improvidence, this *lekker lewe*, never wins a spokesman in the Discourse of the Cape. Its only chance of making its voice heard would have been to assert an analogy between the Hottentot and unfallen man, between the Cape and Eden, and via this analogy to claim its legitimacy (COETZEE, 1989, p.129)

A pobreza, analfabetismo e sobretudo preguiça do Bôeres deixou atônitos os apóstolos do colonialismo porque constitui evidência sinistra de como a qualidade europeia pode regredir após alguns anos na África. O bôer trai ainda mais a missão colonizadora ao contentar-se em sobreviver de nada além do mínimo provido pela terra, uma vez que, para justificar suas conquistas, o colonialismo precisa demonstrar que o colono é um guardião melhor da terra do que o nativo (o texto citado em favor desse argumento é Mateus 25: 14-30, a parábola dos talentos) (COETZEE, 1989, p. 132).<sup>16\*</sup>

Muitos colonos, como lembra Memmi (2007, p. 38), buscaram nas colônias rápida ascensão social, dinheiro e, aproveitando-se da forçada subalternização dos nativos, exigindo destes um tratamento reverencial que eles acreditavam ser-lhes de direito. Os bôeres, contudo, integraram-se de forma tamanha à vida na colônia que passaram a ser vistos praticamente como nativos. Justificados pela sua fé bíblica e sua hegemonia econômica, acreditavam ser os legítimos herdeiros do país, tornando-se assim, crença que levou ao *apartheid* muitos séculos depois.

## **2.1 Proibido ultrapassar: Um histórico da segregação na África do Sul**

Coetzee segue contemplando ao longo de toda sua obra, as ramificações desse olhar desdenhoso dos europeus acerca do caráter sul-africano: a despeito da ambição dos bôeres, o país permanece ainda hoje parte daquilo que por muito tempo chamou-se de terceiro mundo. Vários fatores contribuíram para tal situação. Contudo, atenhamo-nos, neste momento às consequências do *apartheid* e como ele se faz presente em Desonra (2017).

O regime segregacionista africano e o processo de colonização do país foi, de acordo com Achilles Mbembe, o momento histórico recente em que a noção de especismo, de diferenciação entre negros e brancos, atingiu seu paroxismo

A mais extrema aplicação da diferenciação das espécies, da ideia de que as raças são prisioneiras de uma disputa biológica pela

---

<sup>16</sup> The squalor, illiteracy, and above all sloth of Boor life dismays the apostles of colonialism because it constitutes sinister evidence of how European stock can regress after a few generations in Africa. The Boor further betrays the colonizing mission by settling down to scratch nothing but a bare living from the soil, since to justify its conquests colonialism has to show that the colonist is a better steward of the earth than the native (the text usually cited in support of this argument is Matthew 25: 14-30, the parable of the talents (COETZEE, 1989, p.132).

vida na qual o mais forte triunfa teve lugar na África do Sul no longo período que se estendeu do século dezoito ao vinte. Culminou no apartheid, quando o estado usou a raça em uma disputa social generalizada cujo objetivo era tanto contaminar todo o corpo social como sustentar um relacionamento particular com os direitos e as leis (MBEMBE, 2017, p.56).<sup>17\*</sup>

À época em que o romance foi publicado, em 1999, a África do Sul passava por um processo histórico de reintegração. Contudo, esse processo, contrariando as expectativas do governo vigente, não trouxe a paz almejada pelo governo de maioria negra. De fato, o país vivenciava uma alta histórica nas estatísticas de crimes violentos<sup>18</sup>. Naquele mesmo ano, o país também contava com uma alta taxa de desemprego<sup>19</sup>.

Poucos anos antes, em 1994, Nelson Mandela fora eleito o primeiro presidente negro do país. De passado revolucionário, havia integrado o Partido Comunista local e depois, numa plataforma mais conciliatória, candidatou-se pelo African National Party (ANP).

Em 1995, foi instaurada, sob seus auspícios e sob o comando do líder religioso Desmond Tutu, uma comissão, cuja intenção era prover respostas e esclarecimentos sobre os crimes cometidos durante o *apartheid*, chamada de *Truth and Reconciliation Commission*.

Tal comissão, embora tenha sido bem-sucedida ao esclarecer os fatos e revelar os nomes dos criminosos envolvidos no regime do *apartheid*, segundo Antjie Krog, em *Country of my Skull* (2002, 2004) – livro em que sintetiza memórias pessoais da autora e seu relato jornalístico produzido acerca dos procedimentos do comitê – esta falhou ao não oferecer prontamente reparações financeiras para as vítimas. Além disso,

<sup>17</sup> The most extreme application of the differentiation of species, of the idea that races are locked in a biological struggle for life in which the strongest triumphs, took place in South Africa during the long period that stretched from the eighteenth century into the twentieth century. It culminated in apartheid, when the state leveraged race in a generalized social struggle meant both to infuse the entire social body and to sustain a particular relationship to rights and the law (MBEMBE, 2017, p.56)

<sup>18</sup> The expectation which many had in 1994 that crime — especially violent crime — would decrease has not materialised. Crime figures for 1999 indicate that the number of recorded crimes is at an all time high. The increase in the overall number of recorded crimes, including the number of violent crimes, was greater between 1998 and 1999 than in any previous year after 1994 (SCHÖNTEICH; LOUW, 2001, p. 2,)

<sup>19</sup> 25, 4 % da população, para ser mais exato, de acordo com dado do site neozelandês Business Tech. Disponível em: <https://businesstech.co.za/news/general/77737/south-africa-unemployment-1994-2015/>. Acesso em 13/02/2020.

a anistia concedida a muitos dos partícipes do regime manteve o país suspenso em uma condição de perpétua renegociação com o passado. Quando da conclusão do relatório oficial, ela testemunha que, devido aos sentimentos aflorados pela ocasião, tanto o então presidente Mandela quanto Tutu ativeram-se a um papel protocolar:

Poucos de nós se lembram do que aconteceu no dia em que o arcebispo Desmond Tutu colocou os cinco grossos volumes do Relatório Final da Comissão da Verdade nas mãos de um presidente de semblante sombrio, Nelson Mandela. Foi um momento frágil. Nossa presidente e seu Profeta são famosos por divergir de seus textos escritos. Ambos, naquele dia, leram seus discursos frase por frase, vírgula por vírgula. Como se cada um deles soubesse instintivamente que os sentimentos estavam tão voláteis que ultrapassar a linha invisível explodiria tudo (KROG, 2004, p. 280).<sup>20\*</sup>

Muita dessa renúncia moral pode ser explicada pelo posicionamento do próprio Arcebispo Desmond Tutu, cuja aderência ao conceito de *Ubuntu* visava uma dar aos procedimentos um aspecto de experiência religiosa.

O princípio do *Ubuntu*, ao longo dos anos, foi usado em um sentido geral para se referir a uma filosofia de vida africana (Mokgoro, 1997). É originário de dizeres africanos, “*Mothokemothokabathobabangwe*” e “*Umuntungumuntungabantu*”, que em livre tradução significa “Uma pessoa é uma pessoa através de outras pessoas” ou “eu sou porque somos; somos porque eu sou” (Ramosé, 1999; Goduka, 2000). Pesquisas revelam que o conceito se origina em ambientes rurais africanos pré-coloniais e está ligado a formas indígenas de resolução de conflitos (Swanson, 2008). *Ubuntu* é um conceito complexo; portanto, possui diversas formas de definição, dependendo do contexto social no qual o conceito está sendo usado (Mokgoro, 1997; Anderson, 2003). ARTHUR; ISSIFU; MAFO, 2015, p.70).<sup>21\*</sup>

<sup>20</sup> Few of us remember what happened on the day that Archbishop Desmond Tutu placed the five thick volumes of the Truth Commission Final Report in the hands of a grim looking President Nelson Mandela. It was a fragile moment. Our president and his Prophet are famous for diverging from their written texts. Both of them, that day, read their speeches sentence for sentence, comma by comma. As if each of them instinctively knew that the feelings were so volatile that overstepping the invisible line would blow it all up (KROG, 2004, p. 280)

<sup>21</sup> The *Ubuntu* principle has over the years been used in a general sense to refer to an African philosophy of life (Mokgoro, 1997). It originates from within African idioms, ‘*Mothokemothokabathobabangwe*’ and ‘*Umuntungumuntungabantu*’ which loosely translated means ‘A person is a person through other persons’, or, ‘I am because we are; we are because I am’ (Ramosé, 1999; Goduka, 2000). Research

Embora tal ideologia tenha tido a intenção de dar um tom conciliatório para os procedimentos do comitê, aliar dois anseios distintos – por justiça e reconciliação – a justiça, de fato tornou-se inviável. Da perspectiva do direito, Richard A. Wilson escreve em *The Politics of Truth and Reconciliation in South Africa – Legitimizing the Post-Apartheid State* que:

Criar uma polarização entre o *ubuntu*/reconciliação “africana”, de um lado, e a vingança/justiça retributiva “occidental”, do outro, inviabilizou por completo a oportunidade de discutir uma posição intermediária - a busca da retribuição legal como uma possível reconciliação em si. O direito constitucional dos cidadãos à devida justiça, de buscar ações civis contra os autores, é retirado pelas leis de anistia, que impedem processos criminais e civis. Isso foi justificado em termos de uma forma de compaixão exclusivamente africana, ou *ubuntu*. Ao combinar direitos humanos e o *ubuntu*, os direitos humanos passaram a aderir à uma ideia de justiça barganhada, e a abdicação do papel do estado do direito no devido processo (WILSON, 2001, p.11).<sup>22\*</sup>

De acordo com Wilson, o interesse das autoridades da época era centralizar o poder em suas mãos, a fim de reconstruir um país regido por anos de regime autoritário. De modo que essa perspectiva apaziguadora, mas ineficaz, oriunda dos anseios legítimos do ANP, acabou por enfraquecer o potencial aspecto jurídico do comitê e privou muitas famílias de uma retratação mais substancial por parte dos representantes do governo Africânder do National Party (NP)

Por mais catárticos que os testemunhos tenham sido, conforme é possível ler em Krog (2004), a missão de reconstrução da nação do *Truth and Reconciliation Commission*, privou a nação de uma catarse real, advinda talvez de uma punição concreta dos responsáveis, e pouco fez no sentido de aproximar brancos e negros, sedimentando, em vez de dissipar, as tensões raciais no país. Conforme diz Wilson:

---

reveals that the concept originates in pre-colonial African rural settings and is linked with indigenous ways of conflict resolution (Swanson, 2008). *Ubuntu* is a complex concept; therefore it has a diverse form of definition depending on the social context of which the concept is defined (Mokgoro, 1997; Anderson, 2003). ARTHUR; ISSIFU; MAFO, 2015, p.70)

<sup>22</sup> Creating a polarity between ‘African’ *ubuntu*/reconciliation on the one hand and ‘Western’ vengeance/retributive justice on the other closes down the space to discuss fully the middle position – the pursuit of legal retribution as a possible reconciliation in itself. The constitutional right of citizens to due justice, to pursue civil claims against perpetrators is taken away by amnesty laws, which preclude both criminal and civil prosecutions. This was justified in terms of a uniquely African form of compassion, or *ubuntu*. By combining human rights and *ubuntu*, human rights come to express compromised justice and the state’s abrogation of the right to due process (WILSON, 2001, p.11)

“A linguagem da construção da nação cívica veio com bagagem histórica que, nas mãos do Comitê de Anistia, expressava uma cegueira liberal clássica na questão da raça” (WILSON, 2001, p. 93)<sup>23</sup>

Apesar das políticas sociais, implementadas pelo sucessor de Mandela, Thabo Mbeki<sup>24</sup>, o legado de desigualdade na África do Sul permaneceu (é possível dizer que ainda permanece).

É nesse cenário socioeconômico que se passa a trama do romance: um país de africanos e africanos, descendentes de linhagens chamada indolentes em momentos distintos pelos primeiros repórteres da colonização – herdeiros, em suma, não de um Éden, mas de uma terra inerte, conspurcada pelos pecados de eras de homens indispostos a levar o país adiante. Ainda que conterrâneos, persiste entre eles entre brancos e negros um abismo inegável<sup>25</sup>.

Essa visão negativa do país permeia *Desonra* – um país cuja cultura nativa foi, em certa medida, suplantada pela cultura dos invasores, e no qual a história não tem princípio ou fim – estando sempre em processo de constante reconstrução e apagamento nas mãos daqueles que detêm o poder.

Quanto a esta questão de legitimidade de posse do território devemos voltar o olhar para outro personagem que avulta nas margens. Longe da cosmopolita Cidade do Cabo, as histórias de David e Lucy estão simetricamente atreladas ao destino do povo africano nativo, uma vez que ambos são, naquele momento histórico, no Cabo Leste, figuras desprovidas de qualquer capital político ou cultural relevante perante o nativo Petrus. É ele, e não os vizinhos brancos de Lucy, que representa de fato a terra. Embora

<sup>23</sup> “The language of civic nation-building came with historical baggage which in the hands of the Amnesty Committee expressed a classic liberal blindness in the issue of race” (WILSON, 2001, p. 93)

<sup>24</sup> Em 10 de maio de 1994, nas primeiras eleições multirraciais sul-africanas, Nelson Mandela foi eleito o primeiro presidente negro do país, seguido de Thabo Mbeki [...]. A política adotada pelo partido do governo visava manter a paz no país, fomentando ações afirmativas que promoveriam a distribuição de rendas, evitando uma guerra civil ou retaliação contra os brancos (BANDEIRA, 2008, p. 5)

<sup>25</sup> Em *Youth*, segundo romance da trilogia de romances autobiográficos do autor, desta vez passado em sua juventude na África do Sul, temos a seguinte descrição: Entre negros e brancos há um abismo incontornável. Maior que a pena, maior que negociações honradas, mais profundo ainda que boa vontade, jaz o reconhecimento de ambos os lados que pessoas como Paul e ele, com seus pianos e violinos, estão nesta terra, na terra da África do Sul, sob os mais incertos pretextos\* (COETZEE, 2003, p. 17)

No original: Between black and white there is a gulf fixed. Deeper than pity, deeper than honourable dealings, deeper even than goodwill, lies an awareness on both sides that people like Paul and himself, with their pianos and violins are here on this earth, the earth of South Africa, on the shakiest of pretexts (COETZEE, 2003, p. 17)

sua posição inicial pareça subalterna, a realidade é que sua relação íntima com a história não-narrada do *apartheid*, apenas insinuada no romance, confere-lhe autoridade sobre os outros dois personagens.

Não por acaso, o Cabo Leste foi o ponto de partida para as discussões do Comitê, uma vez que, segundo Krog, era o local tanto de desova de cadáveres durante os anos mais sombrios do regime, quanto de origem de algumas das mais proeminentes figuras da resistência a este:

[...] os povos indígenas do Cabo Leste se viram escolhidos pela história para suportar por séculos o peso do contato com o mundo exterior. Apesar de serem comunidades pacíficas e de criação de gado, a área ficou conhecida por sua forte resistência à opressão. Os Xhosas consistiam em três grupos principais: O Pondo, ao qual Winnie Madizikile-Mandela pertence; A Casa Thembu, da qual seu ex-marido é príncipe; e o grupo Xhosa, que produziu Steve Biko (KROG, 2004, p.33).<sup>26\*</sup>

Ambos, pai e filha, representam a presença intrusiva europeia no território africano. Lucy, com sua agricultura de subsistência, emula a experiência dos bôeres; David, com sua literatura, sua lealdade à língua inglesa, pontua de forma mais articulada a questão do idioma do invasor em uma nação em que a comunicação se subdivide em classes, castas e raças. São eles partícipes, ainda que involuntários, de outro grande projeto do imperialismo em seus domínios ultramar: a invenção da branquitude (*whiteness*), conceito que ecoa o que foi dito por Hall acerca da *inglesidade* e que, de acordo com Mbembe (2017), foi doutrina fundamental nos estados segregacionistas:

Em várias regiões do mundo, muito trabalho foi feito para transformar a branquitude em dogma em hábito. Esse foi notavelmente o caso nos Estados Unidos, em outros países escravagistas, na maioria das colônias e até recentemente na África do Sul. Lá, a segregação racial se tornou uma semiótica que era simultaneamente um direito, uma fé e uma doutrina, cuja

---

<sup>26</sup> [...] the indigenous people of the Eastern Cape found themselves selected by history to bear for centuries the brunt of contact with the outside world. Despite the fact that these were peaceful and cattle-herding communities to begin with, the area became known for its fierce resistance to oppression. The Xhosas consisted of three main groups: The Pondo, to which Winnie Madizikile-Mandela belongs; The Thembu House, of which her former husband is a prince; and the Xhosa group, which produced Steve Biko (KROG, 2004, p.33)

transgressão poderia resultar em uma série de punições, incluindo a morte (MBEMBE, 2017, p. 45).<sup>27\*</sup>

Deste modo, Lurie e Lucy refugiam-se em sua simultânea *inglesidade* e *branquitude*, respectivamente, ainda que de forma inconsciente. Lurie, em particular, reforça sua subjetividade na linguagem. Ora, conforme argumenta Owomoyela (1993, p. 346), nas literaturas africanas o uso da linguagem vai além da simples questão da comunicação – é uma questão identitária. David Lurie, tal qual Coetzee, vê-se na situação de um falante de língua inglesa em uma nação que se divide entre negros nativos e africânderes autóctones, o que o coloca duplamente na condição de colono, apartando-o racial e culturalmente desse Outro.

Ainda dentro desta discussão, em sua seminal obra, *Orientalismo*, de 1978, Edward Said estabeleceu os fundamentos da teoria pós-colonialista ao buscar compreender a relação entre colonizador e colonizado, partindo do pressuposto de que a ideia de orientalismo nada mais é que uma invenção dos países europeus, buscando justificar seu controle de povos cujas culturas diferiam da deles em níveis fundamentais (SAID, 1990, p.103).

No romance em questão, os negros já não podem mais serem lidos como o *Outro* anônimo e alienígena, uma vez que o fim do *apartheid* e ascensão de Mandela ao poder efetivamente os imbuiu de representatividade

A África do Sul, centro de tensões entre as partes – entre os que representam os papéis de dominantes e os de dominados, se faz presente, portanto, tanto na narrativa quanto na voz do protagonista de *Desonra*. Ao aludir à cultura de seus ancestrais, Lurie invoca o passado artístico e cultural do colonizador. Ao voltar-se para os costumes rurais de seu país, Lucy, filha de Lurie, busca certo tipo de passado, menos romântico, mas ainda assim prenhe de história.

Ora, ocorre que a ruína de Lurie e Lucy tem conotações diferentes. O primeiro, com sua alma artística, que cita o poeta William Blake<sup>28</sup> para justificar seu condenável e predatório relacionamento com uma estudante, vê-se emasculado, um

<sup>27</sup> In several regions of the world, a great deal of work went into transforming Whiteness into a dogma and a habitus. Such was notably the case in the United States, in other countries with slavery, in most settler colonies, and until recently in South Africa. There, racial segregation became a semiotic that was simultaneously a right, a faith, and a doctrine, any transgression of which could result in a range of punishments, including death (MBEMBE, 2017, p. 45)

<sup>28</sup> “Lembra de Blake?”, ele diz. “‘Melhor matar um bebê no berço que aninhar desejos não manifestos?’” (COETZEE, 2017, p. 82).

homem derrotado não pela selvageria de uma África *Conradiana*, a qual ele ainda vê como território do Outro, mas pela brutalidade corriqueira de uma nação, para todos os efeitos, civilizada – um homem diminuto, que mesmo vítima de crime hediondo e sem motivo, falha em despertar a completa simpatia do leitor – um homem cujo sofrimento ecoa tanto seus próprios crimes quanto os de seus antepassados.

Já Lucy, boa vizinha e dona de terras em um local tão importante na história do país, é punida com violência, vítima de um ataque sexual brutal que coloca todo o desdobrar da trama sob nova perspectiva, e que fundamenta essa interpretação ou reinterpretação do passado na obra.

Gayatri Spivak, em *Pode um Subalterno Falar*, analisa da seguinte maneira a relação entre colonizador e colonizado, calcada no apagamento destes últimos: “O mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro” (SPIVAK, 2010, p.43-68).

A desdita de Lucy de, contra a vontade de seu pai, manter a criança, fruto de estupro e, para se proteger, tornar-se ostensivamente parte do harém de Petrus, aceitando uma parceria com o homem que pode ter sido responsável pelo crime cometido contra ela, eleva a ruína de David a um outro patamar de ignominia.

Trata-se aqui de um golpe duplo: através da colonização de sua própria feminilidade é que ela redimiria a sua condição de herdeira do colonizador<sup>29</sup>, ao mesmo tempo em que opta ainda por tornar-se integrante da sociedade do Outro que seu pai inconscientemente rejeita

## **2.2. Um alto preço: O autor em seu contexto**

Acusado de racismo pelo ANP devido à temática polêmica de *Desonra*, Coetzee preferiu viver na Austrália. Em sua biografia, contudo, não há registros de que ele tenha de forma alguma apoiado o *apartheid* – pelo contrário. Seus primeiros romances foram submetidos ao escrutínio do governo durante os anos mais duros do

---

<sup>29</sup> Lucy é a personagem, a qual, no contexto de violência e masculinidade, assume a *kenosis* (privação ou humilhação) para que sejam reveladas as condições da maioria sul-africana que necessitam com urgência da reconciliação e do perdão (Bonnici, 2006, p. 20. Grifo no original)

regime<sup>30</sup>. Todavia, assim como Antjie Krog, da sua perspectiva de jornalista, como Richard Wilson, do âmbito legal, o autor projeta na literatura as consequências dessas medidas populares, mas pouco práticas, tomadas pelo novo governo democrático.

Em seu romance autobiográfico – ou autobiografia romanceada – *Boyhood* (publicado como *Infância* no Brasil), Coetzee discute brevemente a questão da linguagem, narrando suas visitas infantis à fazenda de seus parentes. Em sua casa, bem como na escola, o idioma utilizado é o inglês. Portanto, o jovem John sente-se, a princípio, um estrangeiro na própria terra, e desdenha os garotos Africânderes ao mesmo tempo em que suspeita, devido ao sobrenome herdado do pai, ser tão africânder quanto eles<sup>31</sup>.

Esse pormenor autobiográfico toma forma na própria construção de *Desonra*: Lurie ensina inglês, pensa em inglês; Petrus, por sua vez, expressa-se em um inglês rudimentar, mas compreensível, em um claro contraste com Lurie, que não entende nada do xhosa falado por Petrus. De fato, em alguns momentos Petrus parece até mesmo fingir maior desconhecimento do idioma, enfraquecendo Lurie na sua área de superioridade: a verbal.

Em um momento de epifania, Lurie nota que:

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. Em inglês, a história se transformou num código e longos trechos dela engrossaram, perderam sua articulação, sua articulosidade, sua artificiosidade. [...]. Apertada, no molde em inglês, a história de Petrus pareceria artrítica, ultrapassada (COETZEE, 2017, p. 135-136).

---

<sup>30</sup> Conforme detalhado neste artigo de 2010 do The New York Times: *The Censor and the Censored, Linked by Literature*, de Alan Cowell.

<sup>31</sup> Because they speak English at home, because he always comes first in English at school, he thinks of himself as English. Though his surname is Afrikaans, though his father is more Afrikaans than English, though he himself speaks Afrikaans without any English accent, he could not pass for a moment as an Afrikaner. The range of Afrikaans he commands is thin and bodiless; there is a whole dense world of slang and allusion commanded by real Afrikaans boys--of which obscenity is only a part-to which he has no access (COETZEE, 1997, 124)

Como eles falam inglês em casa, porque ele sempre se sobressai na matéria na escola, ele se considera inglês. Embora seu sobrenome seja africâner, embora seu pai seja mais africâner que inglês, embora ele mesmo fale africâner sem sotaque inglês, ele não pôde passar nunca por africâner. O leque de africâner que ele comanda é magro e sem corpo; existe todo um mundo denso de gírias e alusões comandadas por verdadeiros meninos africâneres - dos quais a obscenidade é apenas uma parte - ao qual ele não tem acesso (COETZEE, 1997, 124)\*

Petrus representa, a princípio, a ideia da educação deficiente concedida aos negros durante os anos de segregação. Muito disso se justificava, durante as empreitadas coloniais, na ideia de que o negro era preguiçoso e menos inteligente. Posteriormente, durante os anos do *apartheid*, essas ideias foram recuperadas para fins mais nefastos: uma forma de controle, representada pela educação deficiente e relutantemente concedida aos nativos. O Levante de Soweto, em 16 de junho de 1976,<sup>32</sup> foi catalisado por um protesto estudantil em defesa de uma melhor educação para alunos negros e contra o uso do Afrikaans nas escolas. As estimativas variam, mas um mínimo de cento e setenta e três estudantes foram assassinados por policiais por, entre outras razões, reivindicarem os mesmos direitos educacionais em um mundo que já se encaminhava para uma cultura globalizada.

De forma que é impossível separar a questão da linguagem de seu papel na educação, e, por sua vez, é importante repensar o papel da literatura nesta questão: ao mesmo tempo que o uso de certo idioma, no caso, o inglês, garante acesso a um público maior, ele também apaga narrativas produzidas em outras línguas. No caso da África do Sul, há uma ampla produção literária em xhosa e soto, não analisada com a mesma frequência com as literaturas africanas produzidas nos idiomas europeus.

Como diz Owomoyela:

A marca colonial na intelectualidade Africana está evidente na observação de J.-L. Miège de que as universidades permanecem, mesmo após a independência, (os melhores exemplos do passado colonial" (p.45), AS diferenças entre os africanos pós-coloniais, sugere ele, não são étnicas (eles podem ser do mesmo grupo étnico), mas advindas de seus distintos passados coloniais, e só são discerníveis nas formas distintas em que escrevem, pensam e vivem (OWOMOYELA, 1993, p.352).<sup>33\*</sup>

Existe, entre Petrus e Lurie, uma questão fundamental da incompreensão, como havia entre os europeus e os hotentotes. Contudo, os dois, ainda que apartados pela hereditariedade, estão, cada um a seu modo, em numa mesma condição de colonizados.

<sup>32</sup> Cf. The Soweto Uprising, por By Sifiso Mxolisi Ndlovu

<sup>33</sup> The enduring colonial imprint on the African intellectual is evident in J.-L. Miège's observation that the universities remain even after Independence "the best examples of the colonial past" (45). The differences among postcolonial Africans, he suggests, are not ethnic (they may be from the same ethnic group) but derive from their different colonial pasts, and are discernible in the different ways that they write, think, and live (OWOMOYELA, 1993, p.352)

Nesse sentido, as mulheres – Melanie e Lucy – são símbolos da posse, da retomada da terra pela via da masculinidade. Como nota Bandeira (2002), seus próprios nomes são contrastantes: Melanie – “Meláni: a escura” (COETZEE, 2017, p. 25) a escura, e Lucy, cuja raiz etimológica vem do latim *Lux*, luz.

Trata-se de um romance que não pode prescindir de seu cenário e nem tampouco de sua linguagem, em que dito e interdito têm igual importância, uma vez que os atores estão dispostos em um *tableau* macabro cujo sentido está vinculado à narrativa de violência peculiar à África do Sul. Os eventos do romance, ainda que mundanos, são unicamente reinterpretados à luz de seu palco, do país em que ocorrem.

Há de se perguntar o porquê das referências clássicas em detrimento das tradições das variadas e diversas etnias da região, com suas línguas e culturas diversas, foram integradas à cultura da África do Sul, mas, na verdade nunca de fato extintas apesar dos esforços tanto dos primeiros colonos como do governo do *apartheid*.

De modo que temos a presença de cosmovisões diversas (a questão matrimonial, reiterada no capítulo 3, por exemplo) sendo que apenas a uma delas, a do narrador-protagonista, é dada a devida atenção. Claude Lévi-Strauss, em uma entrevista publicada em forma de livro, disse que a “Mitologia é estática: encontramos os mesmos elementos mitológicos combinados de infinitas maneiras, mas num sistema fechado, contrapondo-se à História, que, evidentemente, é um sistema aberto” (1987, p.61). As mitologias existem, portanto, para que identidades étnicas possam manter-se reconhecíveis.

Essas ficções são recombinadas e alteradas de acordo com o tempo: para os povos iletrados, tais mudanças pouco importam, pois são, frequentemente, variantes dentro de um mesmo sistema – tal como, na literatura, e no caso deste trabalho, os mitos se apresentam como uma constante dialógica, reconfigurados e rearranjados.

Na trama de *Desonra*, o que se vê é um contraste estrutural e estético: são as narrativas fantásticas e históricas da Antiguidade europeia, como os mitos e tragédias que informam o capital cultural de Lurie, contrastando com a realidade factual do país.

Afinal, a Mitologia em *Desonra* surge como um aporte existencial para o protagonista, mas o desdobramento da História é o que realmente interessa. Repete-se em Lucy o tema da dominação, mas de forma inversa. Como em um jogo macabro de espelhos, a burguesia branca sul-africana passa a ver-se no papel ignóbil de vítima.

A culpa de Petrus não é dada como certa. Mas, para fins de argumentação e clareza, supõe-se que tais manobras têm por objetivo uma espécie de rápida ascensão

social, somente possível em uma África do Sul na qual as distinções raciais, ao menos aos olhos da lei, não mais existem.

Nessa nova realidade, o lugar dos brancos tornou-se tão incerto quanto o dos negros. Na visão radical de *Desonra* (2017), essas mudanças sociais estão contaminadas por ideal utópico de reconciliação que não tem respaldo prático, uma vez que tantos ressentimentos, se aflorados, estão fadados a repetir a violência histórica. O narrador, David Lurie, passa a entender que “[n]a visão que Petrus faz do futuro, não há lugar para gente como Lucy. Mas isso não precisa transformar Petrus em um inimigo” (*Desonra*, 2017, p.136).

Esse inaudito protagonismo negro, representado por Petrus, contrasta com o que foi apregoado por anos pelos defensores das divisões entre as raças. E nisto temos que reconhecer o peso das ciências assim como o da religião. Afinal, conforme vimos no ensaio de Coetzee citado anteriormente, a religião foi usada como justificativa para os desmandos do colonizador. Após o iluminismo e os desenvolvimentos científicos incipientes nos séculos XVII e XIX, a ciência passou a ser utilizada para os mesmos fins: dominação e subjugação de povos considerados inferiores por não representarem, aos olhos de seus mestres, o ideal por eles inventado de civilização.

Muito da ideia de superioridade, evidente até hoje tanto na cultura dita popular como em alguns setores mais conservadores da academia, das culturas grega e romana deve-se a esse ideal utópico de que foram eles a criar a civilização. Povos de pigmentação diferente pagaram então seu preço; foram relegados ao papel de coadjuvantes na conquista do mundo. Pseudociências como a frenologia visavam provar a incapacidade intelectiva dos negros e aborígenes, e o termo Darwinismo social foi cunhado, com a intenção de dar um verniz científico a ideias racistas e classistas.

A base do termo, todavia, em sua aplicação no pensamento social, tem pouco a ver com o Charles Darwin, sendo fundamentada em teorias da evolução por então já bem delineadas para a sociedade vitoriana. De fato, Erasmus Darwin, avô de Charles já havia pesquisado o mesmo assunto um século antes de seu neto mais famoso (WILLIAMS, p. 117, 2011).

O termo, contudo, conforme informa Williams (2011), tem origem em Spencer, cuja máxima – “sobrevivência dos mais aptos” – foi adotada pelo discurso colonizador de modo a justificar o subjugo das raças consideradas inferiores. O apelo desse raciocínio é explicado de forma clara pelo historiador:

Se realmente acreditarmos nisto, se realmente acreditarmos que há um sistema de seleção social progressiva em andamento, pode parecer uma infâmia interferir. Essa é a confiança de que a evolução está caminhando para esse desenvolvimento que forma o componente ético ou quase-ético do que se torna o darwinismo social. Visto de outra forma, isso parece a mais gratuita crueldade e racionalização (WILLIAMS, 2011, p. 118).

Contudo, a própria ideia é negada quando consideramos como os privilégios hereditários:

Assim, a propriedade familiar herdada, que significa que alguém que talvez não tenha fortes talentos individuais a serem desenvolvidos em um tipo mais elevado iniciaria com uma vantagem, é um tipo de interferência competição (WILLIAMS, 2011, p. 122)

Apesar desses fortes argumentos contrários, presentes na própria ciência, a crença persistente no Darwinismo social permaneceu em voga por muito tempo devido à sua utilidade para o discurso colonialista, uma vez que [...] “Se a luta competitiva produz os tipos humanos mais fortes, então é claro que a raça mais forte não deve, de forma alguma, ceder” (WILLIAMS, 2011, p. 124)

Afinal, se foram eles a conquistar e a dominar aquele território e aquele povo selvagem, então certamente eles representam a força civilizatória, a raça superior, os legítimos herdeiros do mundo, pragmaticamente falando.

No caso de *Desonra* (2017), há uma subversão preconizada por Williams: e se os membros de classes, raças ou castas inferiores, num revés da sorte, justificassem a própria ascensão por meio desses mesmos termos? Afinal, não seria Petrus, no caso em questão o mais apto a sobreviver nessa nova África do Sul. Como bem observa o historiador:

Não posso imaginar o número de sucessores para essa proposição: a ideia de um homem vigoroso, ascendendo da classe operária, ou de um homem pertencente a um grupo racial submerso, que entra em uma relação de sexo e conflito com uma representante de um extrato social comparativamente em declínio ou fixo. (WILLIAMS, 2011, p. 130).

De modo que essa sublevação social, ocasionada pela violência, vai ao encontro dos conflitos previstos por Fanon ao falar da situação do colonizado, uma vez que este:

Está dominado, mas não domesticado. Está inferiorizado, mas não convencido de sua inferioridade. Espera pacientemente que o colono relaxe a vigilância para lhe saltar em cima. Em seus músculos, o colonizado está sempre à espera. Não se pode dizer que esteja inquieto, que esteja aterrorizado. Na realidade, está sempre pronto a abandonar seu papel de caça para se tornar o de caçador. O colonizado é um perseguido que sonha permanentemente em se tornar perseguidor (FANON, 1968, p. 40).

Interpretada por esse viés, a teoria do Darwinismo Social está sujeita, em Desonra (2017), a uma análise que subverte e as próprias teorias divulgadas pelos proponentes do imperialismo. Enfraquecido, Lurie oferece um contraponto à ascensão social de Petrus.

Dada a impossibilidade da reconciliação por uma questão fundamental de incompreensão entre as partes, resta o conflito, inerente à situação dos envolvidos ao longo desse processo do que Fanon chamou de descolonização:

A descolonização é o encontro congenitamente antagônicas que extarem sua originalidade precisamente dessa espécie de substantificação que segregava e alimenta a situação colonial. Sua primeira confrontação se desenrolou sob o signo da violência e sua coabitAÇÃO – ou melhor, a exploração do colonizado pelo colono – foi levada a cabo com grande esforço de baionetas e canhões. O colono e o colonizado são velhos conhecidos. E, de fato, o colono tem razão quando diz que “os” conhece. É o colono que *fez e continua fazer* o colonizado. O colono tira a sua verdade, isto é, os seus bens, do sistema colonial (FANON, 1968, 26).

Lucy, de quem Petrus se torna credor, por sua vez, torna-se a mediadora do conflito, cujo cessar baseia-se em um acordo precário, e por um processo eivado de violência que reflete a própria violência praticada pelos seus antepassados. Nesse sentido, sua recusa por abortar pode ser vista como parte do processo de descolonização. Como diz Fanon, “a descolonização é, em verdade, criação de homens novos (FANON, 1968, 26)”. Ao mesmo tempo, por ser vítima emblemática de toda a

violência, que significa o segregacionismo, com essa gravidez fica conferido a ela o papel sacrificial, que analisaremos mais pormenorizadamente adiante.

Aos agressores, por sua vez, cabe replicar o comportamento dos brancos quando da sua dominação. bell hooks (sic), ao falar sobre a aculturação dos negros transplantados para os Estados Unidos, identifica a ideologia do patriarcado como não inerente às culturas originais dos escravos:

Ao leremos os Anais da história, as autobiografias escritas por homens negros livres e escravizados, nos é revelado que ele os homens negros não se viam inicialmente compartilhando do mesmo ponto de vista dos homens brancos acerca da natureza da masculinidade (hooks, 2004, p. 3)<sup>34\*</sup>

Eles foram ensinados, portanto, dentro do contexto ocidental, a exercer o papel da masculinidade agressiva, muitas vezes como forma de suplantar a própria inferioridade e indignidade imposta por sua situação de escravizados.

Eles tiveram de ser ensinados que era aceitável usar violência para estabelecer poder patriarcal. As políticas de gênero da escravidão e da supremacista dominação branca sobre os homens negros livres foi a escola que eles aprenderam, homens de diferentes tribos africanas, com diferentes linguagens e sistemas de valores, nesse “novo mundo”, a masculinidade patriarcal (hooks, 2004, p. 3).<sup>35\*</sup>

Sendo assim não é difícil supor que dentro do contexto do *apartheid* e do pós-*apartheid*, essa emasculação compulsória tenha se refletido na forma como os homens negros passaram a se comportar: privados do papel de donos de suas próprias terras nativas pelos holandeses e ingleses; depois subjugados pelas forças brancas que levaram ao regime de exceção que comandou o país até 1994, muitos se viram na condição de escravizados pela metrópole, a princípio, e depois de cidadãos de segunda classe, ainda por boa parte do século 20. E vão, então, cobrar seu preço.

<sup>34</sup> When we read annals of history, the autobiographical writings of free and enslaved black men, it is revealed that initially black males did not see themselves as sharing the same standpoint as white men about the nature of masculinity (hooks, p. 3)

<sup>35</sup> They had to be taught that it was acceptable to use violence to establish patriarchal power. The gender politics of slavery and white supremacist domination of free black men was the school where black men from different African tribes, with different languages and value systems, learned in the “new world”, patriarchal masculinity (hooks, p. 3)

Porquanto essas considerações são levadas em conta, é possível entrever a primazia da questão da terra no romance – e também a resposta do porquê da destituição de Lucy ser perpassada por tamanha violência. Conforme dito por Fanon, citado anteriormente, trata-se de uma troca de papéis: de “caça”, eles passam a ser os “caçadores”. Conforme Lucy diz ao pai, o ataque não fora motivado por ocasião de um assalto levado às últimas consequências: o motivo ulterior era o estupro.

A tese de que todos os homens são estupradores em potencial é severamente criticada pelos antropólogos, afirma Elisabeth Badinter em *XY, de l'identité masculine* (1992, p. 212). De fato, afirma ela, esta prática tem ligação com o próprio patriarcado. Ao longo dos séculos, especialmente durante o final do mesmo século XIX em que se deu viés científico ao racismo, conforme dito alhures, também a diferenciação entre os sexos passou a ser demarcada com maior rigor, apoiada pelos estudos biológicos então recentes:

O final do século XIX, observa J. Le Rider, foi caracterizado por uma recrudescência de difamações ao sexo feminino. Depois dos filósofos, são agora os psicólogos e biólogos, bem como historiadores e antropólogos, a demonstrar um anti-feminismo extremamente violento. Todos estão trabalhando para demonstrar com sucesso a inferioridade ontológica das mulheres. As mulheres estão próximas dos animais e dos negros (BADINTER, 1992, p. 34-35).<sup>36\*</sup>

Neste sentido, o uso da sexualidade masculina em sua forma mais grotesca vai de encontro à lógica da afirmação do poder. Se, no caso de Lurie, temos a versão sanitizada da violência sexual, no momento central do romance temos a realidade crua e brutal em evidência, ainda que o fato se dê na periferia narrativa, uma vez que se está atrelado à perspectiva de um só personagem. O estupro, ainda segundo Badinter, se dá em uma perspectiva de dupla violência:

O perfil psicológico do estuprador não pode ser estendido a todos os homens. Longe disso. O estupro envolve o ódio do outro e de muitos homens a quem eles não poderiam ter relações sexuais

---

<sup>36</sup> La fin du XIX siècle, remarque J. Le Rider, se caractérise par une recrudescence des ouvrages difamatoires pour le sexe féminin. Après les philosophes, ce sont les psychologues et les biologistes ainsi que les historiens et les anthropologues qui font preuve d'un antiféminisme extrêmement violent. Tous s'emploient à démontrer, avec succès, l'infériorité ontologique de la femme. La femme est proche de l'animal et du nègre (BADINTER, 1992, p. 34-35).

nessas condições. O fato é que o modelo de homem hiperviril, desmatriciado e defeminado é uma fonte de inquietação real de identidade, fonte de dupla violência: aquilo que ataca os outros e aquilo que se volta contra si mesmo (BADINTER, 1992, p. 213).<sup>37\*</sup>

Afinal, os agressores de Lucy são simultaneamente criminosos e vítimas de um sistema que os emasculou e os relegou à inferioridade. Seus atos simbolizam uma investida contra a sociedade sul-africana representada na figura da mulher vulnerável, mas detentora de poder financeiro.

Com isto, dá-se a retomada da terra: na capacidade de reconquistar o poder da mesma forma que este foi tomado quando do domínio imperialista. Trata-se, afinal, de voltar as armas dos algozes contra eles. Conforme diz Mbembe:

Esta é uma das razões pela qual o poder reside no centro de uma vasta rede de trocas de mulheres e clientes. Mas sobretudo deve ser capaz de matar. O poder é reconhecido tanto por sua capacidade de construir como por sua equivalente capacidade de transgredir – seja no reino do simbólico ou nas práticas rituais de incesto e estupro, o ritual de absorção da carne humana e a capacidade de dispensar de tempo ilimitado (MBEMBE, 2017, p. 132).<sup>38\*</sup>

Através dessa lógica cruel, Petrus – mentor ou não do crime - é, em última instância, o algoz que simboliza a retomada de uma África que agora existe sob novas leias, sob novas diretrizes – um Caliban bem-sucedido em seus desígnios, que trama sua ascensão à revelia de seus ostensivamente benéficos tutores, invertendo os valores da decência e da humanidade da mesma forma que tais valores foram fundamentalmente abandonados durante a investida da Europa contra o continente Africano.

<sup>37</sup> Le profil psychologique du violeur n'est pas extensible à tous les hommes. Loin de là. Le viole implique le haine de l'autre et beaucoup d'hommes qu'ils ne purraient pas avoir de rapports sexuels dans ces conditions-là. Reste que le modèle de l'homme hyperviril, dématricié, déféménisé est source d'un vrai malaise identitaire à l'origine d'une double violence: celle qui agresse les autres et celle qui se retourne contre soi-même (BADINTER, 1992, p. 213).

<sup>38</sup> This is one of the reasons why power resides at the center of a vast network for the exchange of women and clients. But above all it must be capable of killing. Power is recognized as much by its capacity to engender as by its equivalent capacity to transgress—whether in the realm of symbolic or in real practices of incest and rape, the ritual absorption of human flesh or the capacity to spend without limits (MBEMBE, 2017, p. 132)

Lurie, a seu modo, conclama a um passado a que não pertenceu, à revelia do passado de seu país. Ele escolhe os aspectos culturais da Metrópole.

A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas (SAID, 2011, p. 5).

Já no texto em si, tanto naquilo que o autor escolhe inserir na página, bem como aquilo que ele escolhe omitir, oferece-se um tipo diverso de interpretação do passado. O romance evoca questões acerca da porosidade da história no que tange as influências ancestrais em seus desdobramentos inevitáveis.

Afinal, a omissão do termo *apartheid* de forma alguma isenta o romance de seu localismo. O passado se faz manifesto por meio das concatenações dramáticas dos acontecimentos – Marília Bandeira, em seu trabalho, pioneiro no Brasil, acerca de Coetzee, expõe o mesmo dilema

O silenciamento e/ou negação de uma personagem torna-se mais eloquente do que o narrado, pois a construção discursiva é sempre articulada dentro do momento histórico e do contexto social do autor, um sujeito cercado por discursos inerentes ao seu tempo e local, que restringem os sentidos e os significados possíveis do que pretende dizer, silenciando algumas vozes (BANDEIRA, 2002, p. 69).

Os desdobramentos narrativos reafirmam a da questão a natureza cíclica da violência uma sociedade já marcada por esta em todos os âmbitos: físico, cultural e político. Quando Lurie conhece Petrus, este refere-se a si mesmo como o “cachorreiro” (*dog-man*<sup>39</sup>, no original), indicando sua posição então inferior. Em determinado momento, os papéis se invertem: “Um cachorreiro, Petrus se intitulou certa vez. Bom, ele agora se transformou num cachorreiro: num agente funerário canino; um psico-pompo. Um *harijan*. ”<sup>40</sup> (COETZEE, 2017, p. 166). É ele, agora, o

---

<sup>39</sup> 'I look after the dogs and I work in the garden. Yes.' Petrus gives a broad smile. 'I am the gardener and the dog-man.' He reflects for a moment. 'The dog-man,' he repeats, savouring the phrase (COETZEE, 2000, p. 64)

<sup>40</sup> *Harijan* é um termo que denota alguém “intocável” de acordo com os preceitos religiosos hindus. (cf. MOFFAT, 2009)

*dog-man*, homem-cão, bestializado, intocável, de casta inferior, numa reversão dos papéis do negro e do branco.

No capítulo seguinte, debruçamo-nos sobre o que levou a essa inversão de papéis, bem como sobre os diversos passados que influem no futuro dos personagens: o passado europeu de Lurie e o passado da África do Sul.

**Capítulo 3: Dê licença do meu sol: reminiscências do mundo Clássico em  
*Desonra***

*A shudder in the loins engenders there  
The broken wall, the burning roof and  
tower  
And Agamemnon dead.*

*Being so caught  
up,  
So mastered by the brute blood of the  
air,  
Did she put on his knowledge with his  
power  
Before the indifferent beak could let  
her drop?  
(*Leda and the Swan*, WILLIAM  
BUTLER YEATS)*

Recapitulando a trajetória de David Lurie, entendemos como ideal para a fruição do texto, detalharmos melhor as circunstâncias de seu envolvimento com Melanie em relação ao seu perfil *byronesco*. Primeiramente, cabe falarmos das diversas ressonâncias que tal transgressão fará virem à tona no universo do trágico.

Vimos que este professor de meia-idade, outrora vinculado à área de línguas modernas, se divide entre cursos de comunicação no Departamento de Comunicações da Universidade Politécnica do Cabo e uma disciplina de sua escolha, sobre poetas românticos.

Um romântico à moda de Byron, a fantasia na verdade não o torna menos vulnerável quando se trata da relação estabelecida no encontro entre ele e sua estudante. O par é perceptivelmente desigual. Sua condição burguesa, de professor de já certa idade e sobrevivente de dois casamentos, contrasta com a inexperiência e com a condição subalterna de Melanie enquanto aluna. Por fim, embora não haja indicações claras quanto à sua origem étnica, subentende-se também que esta é *coloured* – mestiça ou negra, portanto.

O processo de sedução inicia-se em um dia em que o professor estende à aluna um convite para tomar algo após encontrá-la casualmente no campus. Convence-a a acompanhá-lo até sua casa. Melanie, contudo, após um licor e uma conversa na qual o erudito professor se vale de sua cultura e seu charme para tentar seduzi-la, sem sucesso, deixa-se escapar.

“Ele devia parar por aí. Mas não para” (COETZEE, 2017. p. 25)”: após o fracasso inicial, Lurie procura nos arquivos de Melanie seu número pessoal e a convida para almoçar. Este é o início da relação de fato. Contudo, há algo de ambíguo, de inerte da parte de Melanie. O romantismo de Lurie é sempre contrastado com uma aquiescência silenciosa por parte da aluna, que parece ceder ao professor de forma pouco entusiástica.

Em dado momento, num arroubo de paixão, Lurie vai até a casa de Melanie e a interação sexual subsequente é assim descrita:

Estupro não, não exatamente, mas indesejado mesmo assim, profundamente indesejado. Como se ela tivesse resolvido ficar mole, morrer por dentro enquanto aquilo durava, como um coelho quando a boca da raposa se fecha em seu pescoço. De forma que tudo o que lhe fosse feito, fosse feito, por assim dizer, de longe (COETZEE, 2017, p. 33).

Após o ocorrido, Lurie antecipa um rompimento, que não acontece. Em vez disso, Melanie passa uns dias na casa do professor. Mesmo com essa repentina aproximação, Melanie continua evasiva. O surgimento de um suposto namorado, que ameaça expô-lo e passa a acompanhar Melanie por todos os lados até que, por fim, ela cessa completamente de comparecer às aulas e desaparece por completo, selando a separação.

Suas escapadas amorosas, sua objetificação do feminino como salvaguarda diante da rotina inane o colocam na posição, consciente ou não, de homem byroniano, tal qual o poeta que ele estuda e admira. A subjetividade de Lurie, seu ponto de vista, é a pedra de toque da narrativa. Essa perspectiva totalizante e voraz é um exemplo do *self byrônico*:

O *self byrônico* complica a divisão entre a subjetividade interior e a exterior. Relacionada ao sublime Romântico, sua subjetividade carece de limiares; é ilimitada. Uma razão pela qual o herói byrônico se exila da sociedade é porque sua consciência cria o mundo como um espelho de sua própria mente infernal.; o mundo como um espaço interior onde tudo se faz desprovido de significado. Ele circula este mundo criado por si próprio, essa infinita paisagem mental. O mundo é incapaz de oferecer-lhe

alívio ou mudança devido ao imaculado roteiro dentro da sua mente (LUTZ, 2006, p. 55).<sup>41</sup>

O romantismo e cinismo de Lurie o levam então a deixar a Cidade do Cabo para escapar de uma realidade tépida, asséptica e, na sua visão, hipócrita que o desagrada, como vimos anteriormente. Seu exílio, portanto, emula a ideia de um abandono da sociedade. Afinal, o homem byrônico “[...] vaga desencantado e sempre perdido; ele não tem lugar na domesticidade da sociedade” (LUTZ, 2006, p.49)<sup>42\*</sup>. Frente aos fracassos românticos, sua única opção é a fuga desse mundo já desprovido de sentido, essa reflexão desagradável em que a sua mente vaga, sem descanso.

Os périplos mentais de Lurie, as interações discursivas do personagem com a realidade estão sempre repletas de citações e referências literárias as quais, prenhes de sentido, constituem-se, como dialógicas.

Para o teórico russo Bakhtin, como vimos no primeiro capítulo, não há narrativa que não esteja sujeita à influência de outras narrativas e outros discursos. Conforme este argumenta em *Problemas da Poética em Dostoiévski* (2002), todo discurso é perpassado pelo discurso de outrem, e não há obra literária que não referencia, de uma forma ou de outra, obras que a antecederam (FIORIN, 2008).

Lurie irá aos poucos percebendo o abismo que o separa da realidade que o circunda – realidade diferente da dele, vivenciada por aqueles cujo legado não é a cultura chancelada pelo governo branco, mas sim a da culpa e a miséria imposta por anos de leis segregacionistas. Fiel da própria balança, ele oscilará, tentando mascarar sua realidade, mas em se tratando de discurso, o movimento é contínuo com pesos e medidas se alternando.

Para melhor apreendermos a subjetividade da personagem, é mister atentarmos para os significantes culturais empregados no discurso deste, os quais nos remetem reiteradamente à sua formação intelectual ocidental. Sintomaticamente, seu papel de professor de língua e literatura inglesas alinhama-no a uma ideia difusa de identidade cultural. Oriundo de um país periférico no que tange às estruturas mundiais de poder,

<sup>41</sup> The Byronic self complicates the division between subjectivity's interior and exterior. Related to the Romantic sublime, his subjectivity lacks liminals; it is boundless. One reason why the Byronic hero exiles himself from society is that his consciousness creates the world as a mirror of his own hellish mind; the world is an interior space where all is bereft of meaning. He restlessly circles this world of his own making, this infinite mindscape. The world can provide no relief or change because of the immutable script in his mind (LUTZ, 2006, p.55)

<sup>42</sup> (“roams disenchanted and always astray; he has no place in the domesticity of society (LUTZ, 2006, p.49”)

Lurie representa o privilégio e a prevalência da cultura europeia em um país colonizado, ao mesmo tempo em que renega qualquer ideia da supremacia branca inerente à identidade cultural africâner.

Stuart Hall, em um livro dedicado à fragilidade de formulas fixas na contemporaneidade, define assim a questão da identidade nacional:

(...) as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. Nós só sabemos o que significa ser "inglês" devido ao modo como a "inglesidade" (Englishness) veio a ser representada — como um conjunto de significados — pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos — um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da idéia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu "poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade" (Schwarz, 1986, p.106) (Hall, 2006, p. 48-49).

Lurie se vê, em suma, ao mesmo tempo, possuidor de identidade cosmopolita, atrelada à sua noção europeizada de cultura, e ao mesmo tempo, de uma outra de caráter periférico, dada a sua origem sul-africana. Herdeiro de uma sociedade marcada por anos de história de preconceito, vivencia, através da violência que é imposta à sua filha, uma tragédia de caráter universal, mas que, paradoxalmente, só pode ser completamente compreendida em seu contexto: a África do Sul.

Neste contexto, cabe aqui se considerar o próprio significado do termo tragédia. Para Eagleton, este vem eivado de significados múltiplos. Literatos ao longo das eras o empregaram de acordo com suas convicções próprias, afirma Eagleton (2013), fiéis a seu significado original e o que ele evoca; outros, de forma mais ampla. Fora do âmbito literário, por sua vez, a mesma palavra tem outro significado, usado corriqueiramente. Diz ele:

Outro problema da definição surge do fato que “tragédia” pode ter um triplo sentido. Da mesma forma que a comédia, ela pode referir-se ao mesmo tempo a obras de arte, eventos da vida real e visões de mundo de mundo ou estruturas de sentimento (EAGLETON, 2013, p. 34)

A tragédia em questão pode ser considerada dessas três formas descritas por Eagleton. Primeiramente, de modo decisivo, ela recai sobre Lucy, filha de David Lurie. Esta representa um contraponto ao pai em seu modo de vida simples – mora em uma fazenda no Cabo Leste, onde cria cães e vive da terra, vendendo flores e vegetais na feira semanal da cidadezinha próxima. Tem por companhia seus amigos defensores dos animais, Bev e Bill Shaw, além de Petrus, responsável pela manutenção do canil e das terras. Desde um período curto anterior, março, especificamente, diz Lucy, Petrus é também seu sócio (COETZEE, 2017). Veremos como esta impressão será retomada, quase como uma peripeteia paródica quando numa reviravolta, a vida desta mulher que buscava uma vida tranquila, vai se transformar, encarando uma devastadora experiência de desrespeito à integridade física e moral.

Para David a negação de tudo que a vida dera ele é já em si um desconforto. Ao reencontrar Lucy, David pensa: “agora ali está ela, de vestido florido, pés descalços e tudo, numa casa cheirando a assado, não mais uma menina brincando de fazendeira, mas uma sólida camponesa, uma *boervrou*<sup>43</sup>” (COETZEE, 2017, p. 57).

Diferentemente do pai, um herdeiro por estirpe e desempenho social, do passado colonizador de seu país, Lucy escolhe afastar-se não só da vida burguesa da sua infância, mas da própria ideia da África do Sul moderna e cosmopolita.

Apesar de sob tutela do Congresso Nacional Africano de Mandela (partido no poder à época em que o romance foi escrito), que permitia a brancos e negros coexistirem em precária harmonia, Lucy uma rejeição à ideia de uma nação reformada, que era apresentada ao resto do mundo, uma vez que as tensões não haviam se dissipado após tantos anos de conflito racial<sup>44</sup>, escolhendo entrincheirar-se no interior do país. Paralelamente, então, à história de Lurie – sua primeira queda do enredo, inegável e contundente desgraça –, haverá o martírio de Lucy, o estupro desta, que desloca a perspectiva do romance: de um estudo de personagens para uma leitura carnavalizada de dois dos elementos do trágico: culpa e redenção

Entendemos como importantes a inserção de tais eventos neste ponto da discussão dos elementos clássicos, posto que entendemos que os acontecimentos narrados devem ser lidos não apenas sob a luz do trágico, de forma estanque, mas também analisados a partir dos contextos da colonização e da história sul-africana.

---

<sup>43</sup> *Boervrou* é uma palavra Africâner usada para denominar a esposa de um fazendeiro.

<sup>44</sup> Sobre a África do Sul pós-Apartheid na visão de Coetzee, cf. Atwell (2012).

Lurie, até então esse homem dionisíaco<sup>45</sup>, esse amante byrônico, em sua própria percepção, lamenta a perda da tradição literária no mundo contemporâneo e amarga uma existência sóbria e sem sustos, contemplando a realidade com lentes de constante ironia.

Outrora um cínico – no sentido original do termo – um Diógenes moderno, capaz de se livrar, por um lado, dos confortos e do prestígio que outrora gozara, mas também das obrigações e responsabilidades advindas de sua posição social, recua de modo a manter intacta sua própria ideia de dignidade diante dos novos ditames sociais, tornar-se-á um espectador estoico<sup>46</sup>, não mais um partícipe, do novo mundo engendrado pela tragédia que o acometeu.

### **3.1 O trágico e o cínico**

Primeiramente, para entendermos a dinâmica do romance enquanto um gênero mutante, cabe retomar o conceito de Bakhtin de *sátira menipeia* – responsável, segundo ele, por destituir as concepções épico e trágica que ainda prevaleciam na antiguidade do imaginário narrativo, permitindo que outros gêneros, tais como o romance nos moldes que o conhecemos pudessem se desenvolver. Em virtude da sua elasticidade, a menipeia pode ser encontrada em diversos gêneros de narrativa.

A *menipeia* é plena de contrastes agudos e jogos de oximoros: a hetera virtuosa, a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, e a miséria, o bandido nobre, etc. A *menipeia* gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais (BAKHTIN, 2002, p.118).

<sup>45</sup> O termo aqui é aplicado em referência a seu uso no texto fundamental de Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*.

<sup>46</sup> A escola estoica, que tem em Sêneca seu representante mais proeminente, adere à uma filosofia de aceitação:  
As Seneca puts it, the manifestations of nature advance the purposes of the universe and we, as a part of it, have reason to be grateful for them. So all external states and events that affect us in any way and all states and events internal to our organisms (except the operations of our own power to think and decide) are manifestations of nature (COOPER; PROCOPÉ, 1995, p. XXI).

Partindo do princípio, então, de que a ideia da *menipeia* é justamente subverter o trágico, dotando os personagens de uma rica vida interior que os contrapõem à mera vontade do destino, podemos perguntar em que extensão esta se relacionaria com o romance em questão. Diríamos que é possível compreender melhor essa aparente contradição através das dos mitos cujos exemplos arrolamos a partir de trechos selecionados.

O primeiro destes relaciona-se, curiosamente, à tragédia clássica por excelência, a peça *Édipo Rei*, de Sófocles:

Gosta de viver dentro de seus rendimentos, dentro de seu temperamento, dentro de seus meios emocionais. É feliz? Em termos gerais, é, acha que sim. Porém, não se esquece da última fala do coro de Édipo: Nenhum homem é feliz até morrer (COETZEE, 2017, p.9).<sup>47</sup>

Na tragédia de Sófocles, o personagem-título é exilado de sua cidade natal, Tebas, ainda na infância por conta de um vaticínio de que ele mataria seu pai. Voltando à sua cidade depois de adulto, e sem saber de seu passado, Édipo assassina o pai por engano e se casa com a própria mãe. Revelada a verdade, é destituído do que tem, desterrado, cumprindo assim seu trágico destino.

Ao escolher precisamente essa paráfrase<sup>48</sup>, Lurie expõe, de forma cínica, a ideia conformista que faz de sua própria existência.

Nota-se, porém, que essa escolha referencial que a princípio parece arbitrária, reverbera de forma pungente ao final do livro, e o que poderia bem ter sido uma escolha estilística acaba por validar muitas das ideias subjacentes às tragédias, como uma prolepsis temática.

Ainda delineando o perfil de Lurie, o caso desse com Soraya, uma mulher de programa, é bastante elucidativo. A relação dos dois era estritamente profissional. Em certa ocasião, ele a vê na rua, por acaso, e fica obcecado com a vida privada dela que

<sup>47</sup> He lives within his income, within his temperament, within his emotional means. Is he happy? By most measurements, yes, he believes he is. However, he has not forgotten the last chorus of *Oedipus*: Call no man happy until he is dead. (COETZEE, 1999, p.2)

<sup>48</sup> Em português, o trecho em questão foi traduzido da seguinte forma por Mário Sérgio Kury: Com teu destino por paradigma,/ desventurado, mísero Édipo, /julgo impossível que nesta vida/ qualquer dos homens seja feliz! (SÓFOCLES, 1990, p. 81). E desta forma por Paulo Neves: Tendo teu destino como exemplo, teu destino, ó desditado Édipo, não posso mais julgar feliz quem quer que seja entre os homens (SÓFOCLES, 2010, p. 85)

só conhece entre quatro paredes: “Ele sempre foi um homem da cidade, à vontade no meio de um fluxo de corpos em que eros espreita e olhares voam como flechas. Mas imediatamente ele lamenta o olhar trocado com Soraya” (COETZEE, 2017, p.13)<sup>49</sup>.

Nesse trecho, temos uma referência ao conceito psicanalítico de *eros*. De acordo com o Dicionário de Psicanálise, o termo denota, de forma ampla, uma série de conceitos: HOMOSSEXUALIDADE; LIBIDO; NARCISISMO; PERVERSÃO; PULSÃO; SEXUALIDADE; SUBLIMAÇÃO (ROUDINESCO; PLON, 1998, p.180).

Na obra, ao que tudo indica, o termo é utilizado de modo a significar a sequência libido, perversão, narcisismo, sexualidade e sublimação, traços de personalidade essenciais do narrador-protagonista.

A palavra, por sua vez, tem origem, na cultura clássica. O deus Eros é o deus do Amor. De acordo com Pierre Grimal, Eros tem uma personalidade instável e inquieta. Muitas são as variações de seu mito de criação, mas em o *Banquete*, de Platão, ele é retratado de forma emblemática como nascido da união entre Poro (*Expediente*) e Pênia (a *Pobreza*) – eternamente insatisfeito e profundamente ardiloso, Eros é assim definido pelo classicista: “longe de um deus todo-poderoso, é uma força extremamente insatisfeita e inquieta” (GRIMAL, 2005, p. 148)

Tal retrato vai ao encontro à visão de Lurie acerca do desejo sexual: simultaneamente extrínseco, sempre à espreita, mas também imanente a ele, algo que é evocado em sua defesa – ou admissão de culpa – tanto para o corpo docente quanto para Lucy mais adiante.

A sexualidade do narrador é o ponto de partida da obra. Paralelamente a esse tema, também a questão do envelhecimento: em plena crise de meia-idade, Lurie vê-se como um homem em declínio, relegado ao papel de simples coadjuvante na própria vida amorosa.

Após o fracasso de seu *affair* com a prostituta Soraya, que desaparece depois que Lurie tenta contatá-la em sua residência, ele decide abdicar de seus impulsos sexuais:

Ele devia desistir, sair de cena. Com que idade, imagina, Origen se castrou? Solução nada graciosa, mas envelhecer não é mesmo uma coisa das mais graciosas. Uma limpeza geral para poder ao

---

<sup>49</sup> “He has always been a man of the city, at home amid a flux of bodies where eros stalks and glances flash like arrows. But this glance between himself and Soraya he regrets at once” COETZEE, 200, p.6).

menos pôr-se a pensar no que um velho tem de pensar mesmo: preparar-se para a morte (COETZEE, 2017, p. 16)<sup>50</sup>

No trecho acima, há uma referência a Orígenes, mártir cristão da antiguidade<sup>51</sup>. Ainda que não seja uma figura da mitologia, sua condição de grego remonta aos primórdios da cultura europeia.

Esse anseio pela castração, expresso de forma algo mordaz, tem pouca relação com a fé cristã. De fato, Lurie expressa maior afinidade filosófica com Escola Cínica.

O mais conhecido representante da doutrina Cínica é Diógenes de Sínope. Personagem frequente nos textos de Luciano de Samósata<sup>52</sup>, a figura de Diógenes<sup>53</sup> é central para as *sátiras menipeias*. As afinidades entre o filósofo, tal como foi retratado por Luciano, e Lurie vão muito além do senso de humor, como veremos mais adiante.

A resolução de Lurie dura pouco. Ele acaba por aproximar-se – e apaixonar-se – por Melanie Isaacs, aluna do seu curso de poetas românticos. Lurie passa então a tentar seduzi-la, valendo-se de seu status como professor e seu charme intelectual para tanto. Melanie reluta a princípio, mas cede às investidas do professor. A interação mutua, no relacionamento entre ambos, é contudo, pouco convincente. Melanie parece aproveitar-se dos privilégios de sua proximidade com o professor; todavia não parece sentir nenhuma afeição por ele. Tudo termina entre eles quando Lurie a pressiona a um ato sexual descrito acima como, se não forçado, ao menos “profundamente indesejado” (COETZEE, 1999, p. 27).

Quando, finalmente, após Melanie desaparecer e perder o teste final, Lurie, ainda apaixonado, comete outra transgressão alterando a nota final da estudante de

<sup>50</sup> He ought to give up, retire from the game. At what age, he wonders, did Origen castrate himself? Not the most graceful of solutions, but then ageing is not a graceful business. A clearing of the decks, at least, so that one can turn one's mind to the proper business of the old: preparing to die (COETZEE, 1999, p. 9)

<sup>51</sup> Diz-se que tamanha era a fé de Orígenes que, ao interpretar literalmente o versículo Mateus 19:12 (BÍBLIA, 1991), ele chegou a “castrar-se a si mesmo e fazer-se eunuco para Deus, atitude extrema que o impedia de continuar ordenado sacerdote pelo bispo Demétrio”. Cf. HÉLIO. Vida e obra de Orígenes. 2017. Online. Disponível em: <<http://www.e-cristianismo.com.br/historia-do-cristianismo/biografias/vida-e-obra-de-origenes.html>>. Acesso em: 12 ago. 2019.

<sup>52</sup> Na introdução à sua tradução de *Diálogo dos Mortos*, Américo da Costa Ramalho dá um breve panorama da vida do autor cf. LUCIANO, p. 7- 11

<sup>53</sup> O principal representante da Escola Cínica de filosofia (v.); viveu em Atenas e Corinto e sua maneira de viver extravagante simples e o repúdio aos costumes civilizados transformaram-no em assunto de muitas anedotas. Segundo constava ele vivia num grande tonel de barro no Metrôn, ou santuário da Mãe dos deuses em Atenas. Seu túmulo podia ser visto em Corinto. (HARVEY, 1987, p. 167)

modo que ela atinja o mínimo para passar em seu curso. Longe de aplacar a animosidade de Melanie, sua decisão torna-se mais um motivo para que ele seja julgado pelo corpo docente, que recebe uma denúncia por parte de estudante de que fora abusada pelo professor.

Durante a sabatina, Lurie declara, irônico: “Nesse coro de boa vontade”, ele diz, “não ouço nenhuma voz feminina” (COETZEE, 2017, p. 63)

O termo coro, neste caso, aparece em seu uso corrente, mas remete, ainda que tangencialmente, à estrutura do teatro clássico.

“Muito bem”, continua, “eu confesso. A história começa uma noite, não me lembro a data, mas não faz muito tempo. Eu estava andando pelos jardins da faculdade e, de repente, apareceu a jovem em questão, a senhorita Isaacs. Nossos caminhos se cruzaram. Trocamos algumas palavras, e naquele momento aconteceu algo que, não sendo poeta, não vou tentar descrever. Basta dizer que Eros manifestou-se. Depois disso, não fui mais o mesmo.”

“Não foi mais o mesmo como?”, pergunta, cautelosa, a administradora.

“Não fui mais eu mesmo. Não era mais o divorciado de cinquenta anos meio perdido. Era um escravo de Eros” (COETZEE, 2017, p. 63).<sup>54</sup>

Ao confessar seu crime, Lurie assume a responsabilidade e aceita sua punição. Paradoxalmente, ele vê a si mesmo como isento de qualquer culpa. Eros, afinal, é um deus inquieto e ardiloso, capaz de qualquer coisa para satisfazer-se.

De forma semelhante ao que ocorre nas tragédias clássicas, Lurie acredita agir sob a influência de forças ulteriores, que o levam a uma atitude irrefletida, embora, segundo o próprio, não irresistível. Assim como um herói trágico, ele obedece aos

<sup>54</sup>‘Very well,’ he says, let me confess. The story begins one evening, I forget the date, but not long past. I was walking through the old college gardens and so, it happened, was the young woman in question, Ms Isaacs. Our paths crossed. Words passed between us, and at that moment something happened which, not being a poet, I will not try to describe. Suffice it to say that Eros entered. After that I was not the same.’

‘You were not the same as what?’ asks the businesswoman cautiously  
I was not myself. I was no longer a fifty-year-old divorce at a loose end. I became a servant of Eros’ (COETZEE, 1999, p. 52)

desígnios do destino. Melanie, por sua vez, seria apenas um veículo para as vontades incompreensíveis dos deuses.

Por uma questão de princípios, Lurie recusa-se a retratar-se publicamente. Não pretende, de forma alguma, expiar uma culpa que não acredita ter. Tampouco age de modo a satisfazer a outra opinião que não seja a sua própria. Em vez disso, ele decide por se exilar no Cabo Oeste, na companhia da filha, Lucy, que possui uma fazenda na região.

No curso de sua vida no interior, Lurie conhece Bev, amiga de Lucy e veterinária, e passa a auxiliá-la em sua clínica, mais um local em que animais abandonados são deixados para morrer. Em um de seus atendimentos rotineiros, Bev sacrifica um bode doente: “Letal: nome de uma droga? Ele não se surpreenderia com uma coisa dessas fabricada pelas indústrias farmacêuticas. De repente a escuridão, das águas do Lethe (COETZEE, 2017, p. 98)”

Na mitologia, Lete, o esquecimento, é filho de Éris (a Discórdia), que dá nome a uma fonte localizada nos Infernos cujas águas fazem com que os mortos esqueçam suas vidas pregressas GRIMAL, 2005, p. 274 – 275). Além da referência a Lete, cabe examinar mais atentamente o simbolismo do bode:

“Talvez ele entenda mais do que você pensa”, disse. Para sua própria surpresa, estava tentando consolá-la. “Talvez ele já tenha superado a coisa. Nascido com uma visão do futuro, por assim dizer. Afinal, estamos na África. Aqui sempre existiu bode, desde o começo do mundo. Não precisa dizer para eles para o que serve o ferro, e o fogo. Eles sabem como é que morre um bode. Já nascem preparados” (COETZEE, 2017, p. 98).<sup>55</sup>

Outro mitema emblemático, a presença física do bode remete a uma ideia de África primordial, rural, remota, ainda sujeita às sabedorias ancestrais do seu povo. Mais do que isso, o bode, ou sua contraparte feminina, a cabra, é figura sacrificial em várias mitologias. No ritual judaico do *Iom Kipur*, dois bodes eram escolhidos. Um deles era sacrificado nas chamas do holocausto enquanto outro, o bode expiatório, representando, de forma simbólica, os pecados do povo, era levado ao deserto e atirado de um precipício (AZEVEDO; GEIGER, p. 142).

---

<sup>55</sup> ‘Perhaps he understands more than you guess,’ he says. To his own surprise, he is trying to comfort her. ‘Perhaps he has already been through it. Born with foreknowledge, so to speak. This is Africa, after all. There have been goats here since the beginning of time. They don’t have to be told what steel is for, and fire. They know how death comes to a goat. They are born prepared.’ (COETZEE, 1999, p. 83 – 84)

Já na cultura romana, havia o ritual da *Lupercalia*, realizado pelos Lupercos. Segundo Grimal, o ritual consistia em:

“[...] uma procissão, que tinha lugar todos os anos no dia 15 de fevereiro, e no decurso do qual os Lupercos, nus, davam a volta ao Palatino, flagelando, com correias cortadas da pele de uma cabra que tinham acabado de imolar, as mulheres que encontravam no caminho. Pensavam, desse modo, torná-las fecundas. Antes da procissão, o sacerdote, depois de ter imolado a cabra, tocava na testa dos Lupercos com a sua faca ensanguentada e a marca deixada era então limpa com um flocos de lã embebido em leite. Os Lupercos deviam, nesse momento, fazer ouvir uma gargalhada ritual. O sacrifício compreendia também a imolação de um cão (GRIMAL, 2005, p. 200).

Cabe notar que os símbolos citados no ritual acima estão todos representados na obra: o bode sacrificado, não só os cães de Lucy, assassinados durante um fatídico ataque, mas também, e tão pungente quanto os que Bev “salva da inanição”, sacrificando-os, todos os domingos. David os observa, o que sugere uma catarse paródica: não mais o sofrimento de um rei, de dicção nobre; mas de um animal, quer de estimação, quer sem dono que estabelecerá esta empatia com o leitor.

Assim, as associações vão se somando. O professor passa os dias no Cabo Leste ao lado da filha. Ao contrário de Lurie, Lucy é uma mulher simples, que abdicou voluntariamente dos confortos de uma vida abastada e que faz o possível para integrar-se aos costumes da região em que mora. Homossexual, antes da chegada do pai, ela vivia com a namorada, que foi embora por razões que não ficam claras para Lurie. De forma characteristicamente autocentrada e desdenhosa – talvez um mecanismo de defesa paterno – o narrador-protagonista assim descreve a sexualidade da filha:

Talvez as mulheres não precisem fazer a cama ranger. E o que é que ele sabe dessas duas particularmente, Lucy e Helen? Talvez durmam juntas meramente como crianças, se abraçando, se tocando, rindo, aliviando a feminilidade — mais irmãs que amantes. Dormir na mesma cama, tomar banho na mesma banheira, fazer biscoitos de gengibre, experimentar as roupas da outra. Amor sáfico: uma desculpa para engordar. (COETZEE, 2017, p. 101).<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Maybe women do not need to make beds creak. And what does he know about these two in particular, Lucy and Helen? Perhaps they sleep together merely as children do, cuddling, touching, giggling, reliving girlhood - sisters more than lovers. Sharing a bed, sharing a bathtub, baking gingerbread

A referência acima equipara o termo “amor sáfico” à homossexualidade feminina. Nas palavras de Baudelaire: "Safo viril, amante e poeta, mais bela do que Vênus, na palidez melancólica..."<sup>57</sup> E assim, sob a lente dele, temos aqui outra instância da sexualidade como forma da caracterização de um personagem.

Do texto moderno ao antigo, o nome de Safo de Lesbos provoca, imediatamente, as significações. E as significações afluem, superlativas. E constroem um retrato, quase sempre articulado ao paradigma *perversão*. (FONTES, 1994, p. 115)

Lurie, em seu papel de pai, é incapaz de conceber a filha como criatura dotada de sexualidade própria. Na sua ironia dramática, ele demonstra sua ignorância o que contribui para que o leitor, sempre guiado pelas palavras do narrador, perceba a força dialógica do enunciado

Após o episódio com o bode, Lurie senta-se para uma conversa com a filha na qual dá a sua versão dos fatos: do que damos aqui maiores detalhes:

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, 2017, p. 104-105).<sup>58</sup>

Nesse mesmo diálogo, Lurie relembra um episódio da infância de Lucy: o cachorro de um vizinho, condicionado a temer o odor de cadelas no cio após levar algumas surras dos donos, teve de ser sacrificado pois tornara-se incapaz de

---

cookies, trying on each other's clothes. Sapphic love: an excuse for putting on weight (COETZEE, 1999, p. 86)

<sup>57</sup> Charles Baudelaire, "Lesbos", In *Les fleuvers du mal*.

<sup>58</sup> [...] He sees himself in the girl's flat, in her bedroom, with the rain pouring down outside and the heater in the corner giving off a smell of paraffin, kneeling over her, peeling off her clothes, while her arms flop like the arms of a dead person. I was a servant of Eros: that is what he wants to say, but does he have the effrontery? It was a god who acted through me. What vanity! Yet not a lie, not entirely. In the whole wretched business there was something generous that was doing its best to flower. If only he had known the time would be so short! (COETZEE, 1999, p. 89)

racionalizar o próprio desejo. Ao comparar desta forma sua relação com Melanie como tendo sido algo fora de seu controle, Lurie retoma a ideia de seus impulsos serem obra um capricho de Eros. Um desejo incontornável, primordial e selvagem. Prefere morrer como um cão a negar a própria natureza, afirma.

Lurie discorda da suposição de Lucy, de que sua demissão e expulsão da Universidade tenha acontecido para fazer dele um exemplo, um bode expiatório, assim ele reage:

“Acho que bode expiatório não é a melhor imagem”, ele diz, cauteloso. “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, 2017, p. 105).<sup>59</sup>

Para o professor, um cínico, nesse mundo abandonado pelos deuses, pós-literário e pós-histórico, um ritual como o de seu julgamento – ao qual seguiu-se sua demissão – tem sentido apenas enquanto uma forma burocrática de censura ao livre-arbítrio.

De fato, caso interpretemos a tragédia como motivada por uma força ulterior e acima das vontades humanas, a prosaica demissão de um professor acusado de assédio sexual seria insuficientemente capaz de despertar a tão necessária compaixão do leitor.

### 3.2 Do romanesco ao trágico

*<Anger changes all things from their best and justest condition into the opposite. Whoever falls into its power,*

---

<sup>59</sup> 'I don't think scapegoating is the best description,' he says cautiously. 'Scapegoating worked in practice while it still had religious power behind it. You loaded the sins of the city on to the goat's back and drove it out, and the city was cleansed. It worked because everyone knew how to read the ritual, including the gods. Then the gods died, and all of a sudden you had to cleanse the city without divine help. Real actions were demanded instead of symbolism. The censor was born, in the Roman sense. Watchfulness became the watchword: the watchfulness of all over all. Purgation was replaced by the purge.' (COETZEE, 1999, p. 91)

*forgets all obligation. Allow it, and a father turns into an enemy, a son into a parricide, a mother into a stepmother, a citizen into an enemy, a king into a tyrant>*  
 (Seneca, *Moral and Political Essays*, p.19)

Relembrando o episódio central do romance: Lurie e Lucy atacados por desconhecidos; os cães de sua filha, assassinados; Lurie gravemente ferido e ela, estuprada, vemos que se trata de uma cena grotesca, que altera o curso do romance de forma drástica.

Embora a motivação do ataque nunca fique clara, Lurie desconfia de que tudo tenha sido planejado pelo próprio Petrus, uma vez que o ataque acontece durante uma misteriosa ausência deste, e a quem interessam não somente as terras, como também a proteção de sua gente.

Homem calmo, nativo, cuja natureza mineral é conotada pelo nome, Petrus este representa simultaneamente uma África do Sul atrelada ao seu passado pré-colonial e um país que ainda se recupera das marcas do *apartheid*. Na sequência dos acontecimentos, sabe-se que planeja tornar-se proprietário de terras, uma possibilidade real sob o novo regime democrático.

Posteriormente, durante uma festa na casa de Petrus, pai e filha reencontram um dos criminosos que os atacou. Mais tarde, descobrem tratar-se de Pollux, sobrinho da esposa de Petrus. Ao ser questionado, este último diz nada saber sobre o ocorrido.

O nome Pollux é em si também emblemático: filho bastardo de Zeus, Pólux, em português, é um dos Dióscoros (GRIMAL, p. 123), fruto da relação do deus com a humana Leda. Muitas são as versões desse mito, mas em todas Zeus surge, transformado em cisne, para seduzir – ou estuprar – Leda.

Temos, portanto, personagens marcados por um evento trágico, no sentido corrente do termo, quanto a presença do trágico em seu sentido literário, uma vez que o desencadear de eventos – antes e depois do ataque – reflete a inevitabilidade caprichosa do destino.

A simetria dos fatos narrados, o uso do estupro como *leitmotif* menor, acompanhado da ideia de subjugação e de sacrifício, denotam um jogo simbólico característico dos textos trágicos.

Ainda que estruturalmente diferente daquilo que se entende por tragédia no sentido lato, associado ao teatro, a obra dialoga fortemente com esse conceito, como fica evidente na própria construção da trama. As inúmeras citações a obras clássicas servem como outro indicativo da intenção do autor.

Seguindo nossa proposta, após delineamento completo do enredo, voltemo-nos agora especificamente para a questão estrutural: não se pode chamar um romance de trágico sem antes verificar a presença de elementos trágicos no mesmo.

Por duas ocasiões, como podemos verificar nas citações acima, o texto conversa perenemente com a questão do sacrifício. Conforme veremos ao longo do livro, todavia, cabe não a Lurie a expiação dos pecados da colonização, mas sim a Lucy.

Para Hannah Arendt, não é possível associar os judeus vítimas do Holocausto à figura do bode expiatório, pois é impossível dissociar as atrocidades da Alemanha Nazista de seu contexto histórico. Dessa forma, os judeus não seriam figuras historicamente alheias, mas sim parte da sociedade que os renegou. A figura do bode expiatório, portanto, pressupõe a total inocência da vítima, seu total alheamento. (ARENDT, 28-29)

Lucy, embora herdeira do legado da colonização, busca integrar-se totalmente à África do Sul. Alheia aos pecados de Lurie, cabe a ela o ato da purgação.

[...] em momento algum, o Édipo de *Édipo rei* convoca sua falta subjetiva de culpa em sua própria defesa. Não lhe ocorreu imaginar que um parricídio incestuoso pudesse ser isento de corrupção simplesmente por causa de sua ignorância. Mesmo assim, é, sem dúvida, perverso encontrar o valor mais profundo de um drama no fato de que seu herói aceita responsabilidade por aquilo de que não tem culpa. [...] Édipo é, com certeza, um bode expiatório sacrificial, que, ao término assume os pesos do pecado da comunidade (EAGLETON, 2013, p. 65).

Diferentemente de Édipo, porém, ela não é a protagonista. Esse papel recai sobre Lurie. Contudo, a exemplo do herói trágico, ela o suporta e – sob certo aspecto – voluntariamente abraça seu destino.

Em suma: Lucy, na sua condição de inocente, reúne em si todas as qualidades necessárias para o papel de bode expiatório – ela simboliza a purgação ritualística dos pecados do pai e, de forma mais ampla, do brutal processo de colonização sofrido pela África do Sul como um todo.

Há paralelos também entre Lucy e outra famosa personagem cujo destino está ligado aos crimes paternos: Ifigênia, filha de Agamêmnon e Clitemnestra. A história de Ifigênia – e suas consequências – foi recontada por vários autores, dentre os quais Eurípides e Ésquilo, sempre com a mesma premissa: Agamêmnon e seu exército encontram-se incapazes de atingir seu objetivo – a cidade de Troia – devido a uma calmaria mortal que impedia a navegação dos barcos gregos. Ao consultar um oráculo, o rei aqueu descobre tratar-se de uma punição da deusa Ártemis por ele ter matado um cervo. Somente o sacrifício sua filha em altar sagrado seria capaz de aplacar a cólera da deusa.

Ifigênia é convocada pelo pai sob o pretexto de casar-se com Aquiles, mas Agamêmnon muda de ideia. Porém, tarde demais. Em um momento em que parece que uma revolta entre os soldados está prestes a eclodir, Ifigênia decide sacrificar-se voluntariamente

Na maioria das versões, Ifigênia é salva no último momento pela própria Ártemis, que a substitui por uma corça no último momento, poupando-a, de forma similar à história bíblica de Abraão.

Lucy, por outro lado, é brutalmente atacada e estuprada. Neste mundo sem deuses, o expurgo tomou o lugar da purgação. A violência insensata tomou o lugar da justiça divina, que é parcial e mesmo caprichosa em seus desígnios, mas ocasionalmente piedosa.

Assim como Édipo, Lucy jamais questiona seu papel na velada ordem universal. Assim como Ifigênia, ela se oferece, voluntariamente, para aceitar o sacrifício. E, diferente do que acontece em uma tragédia *tout cout*, ela tem o privilégio de uma real escolha: ao descobrir-se grávida, ela opta, para espanto de Lurie, por prosseguir com a gravidez, tornando assim tornar seu violento expurgo em um ato de purgação.

Trata-se de uma forma de desvincilar-se da narrativa do pai, recuperando para si mesma o protagonismo de sua existência. Não só ele se recusa a abortar como também aceita a proteção de Petrus, entregando-se totalmente aos velhos costumes tribais do país, renegando sua condição de europeia e recusando as ideias da velha Metrópole representados pela figura paterna.

David Lurie, o (anti) herói de fato, passa por um processo semelhante: de um altivo servo de Eros, um cínico capaz de largar tudo para não ter de se retratar pelo próprio desejo, ele estoicamente se resigna a viver em órbita da filha, no interior,

ajudando Bev na clínica veterinária a livrar-se dos cadáveres de cães sacrificados. A punição secundária de Lurie tem precedentes na tragédia. Como diz Eagleton:

Aristóteles nada diz sobre um herói trágico; nem os gregos antigos em geral empregavam o termo. Aristóteles menciona protagonistas trágicos, mas a ação trágica não está necessariamente centrada neles. Não é o assunto que mantém a unidade da ação, como em uma espécie de kantismo dramático. Para Aristóteles, as personagens, naquilo que poderia ter sido batizado de “anti-humanismo teórico” – constituem mais uma espécie de colorido ético sobre a ação do que a sua essência. Em vez de fonte, elas são portadoras e suporte da ação (EAGLETON, 2013, p. 120).

O destino do professor inspira bem menos compaixão do que o de Lucy. Naturalmente, pois ele é, de fato, um homem difícil de admirar, dado a frequentes arroubos de cinismo e empáfia. Mas é perfeitamente possível sentir empatia pela sua queda: por mais moralmente questionável que seja, Lurie se insere em uma tradição bastante comum nos romances, nos quais personagens trágicos e moralmente questionáveis são mais comuns, de acordo com Eagleton:

Entretanto, nem todos os protagonistas trágicos são moralmente respeitáveis como pensava Aristóteles. Alguns podem ser claramente pouco atraentes, como o ridículo e dogmático Bazarov – o niilista filisteu de *Pais e filhos*, de Turgueniev – que morre de tifo de uma maneira que, em oposição a algumas teorias trágicas da tragédia, é totalmente acidental e tem pouca relação com a ação anterior. Outra personagem russa sem escrúpulos é Eugene Onegin, de Pushkin, um misantropo esgotado, frívolo, um *poseur* cheio de rancor e tédio, em quem o desejo toma a forma de cautela para com o desejo, e que mata seu amigo Lensky em um duelo sem sentido (EAGLETON, 2013, p. 125).

Assim como o personagem de Pushkin, Eugene Onegin, também David Lurie é um misantropo frívolo. De forma semelhante, é possível sentir total compaixão por ele a despeito de suas falhas de caráter; é compreensível, afinal, que reaja com espanto à decisão da filha de permanecer na fazenda, tornando-se dependente de Petrus para sua proteção. É natural que ele ache absurdo sua filha, de criação intelectual e secular, recusar-se a abortar o fruto de tamanha violência: de um ato, ironicamente, profundamente indesejado.

O destino de Lurie talvez pareça mais pungente por sua punição não ser nem de longe tão severa quanto a da inocente Lucy. Porém, como pai, seu desespero e confusão são palpáveis. Ao fim do romance, Lucy aceita seu papel sacrificial ao tempo em que o pai simplesmente se resigna à sua nova vida, ecoando, mais uma vez, o destino de Eugene Onegin:

Além disso, ele sobrevive para levar uma existencialmente vazia, o que os críticos conservadores em geral não esperam de seus heróis trágicos. Ainda assim, não parece haver razão para não vermos Onegin – que quase arruina a vida de Tatiana e destrói o sentido da sua própria – como uma figura trágica, por mais alegre e autoironizante leveza do tom do poema possa ir de encontro à sobriedade de seu conteúdo. A obra é, ao mesmo tempo, trágica e satírica (EAGLETON, 2013, 125).

Da mesma forma que nas *menipeias*, Lurie é assombrado pelo resultado de seus próprios atos, contrariando a ideia da vida humana regida pela vontade dos deuses. Por outro lado, cabe à sua filha lidar com as consequências de uma tragédia abrupta. E a forma como ela decide fazê-lo é reminiscente do destino de Édipo e Ifigênia e tantas outras figuras clássicas. Portanto, *Desonra* corresponde a um dos principais anseios subjacentes à tragédia, de acordo com Eagleton:

[...] A tragédia é a representação do caos no cerne de uma ordem sociodiscursiva, e também recupera para o conhecimento o “inexprimível”, que elude essa ordem. Nossa reação a ela, então, é o medo de uma completa falta de ordem e, ao mesmo tempo, o prazer de ver tal ordem superada (EAGLETON, 2013, p. 48).

Portanto, temos em Lurie um herói trágico que sofre o destino que Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, atribui aos descendentes de Dionísio: a individuação. Ao contemplar o horror que permeia a superfície da existência, é possível a ele conceber uma realidade até então impensável:

Nesse sentido, o homem dionisíaco se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a conhecer e a ambos enoja atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas, e eles sentem como algo ridículo e humilhante que se lhes exija endireitar de novo o mundo que está desconjuntado (NIETZSCHE, p. 56)

Para Peter Szondi, um traço fundamental do trágico é a unidade de aniquilamento e salvação. O destino último de Lurie, permanecer no Cabo Leste, moldado pela ruína que ele trouxe a si mesmo de tantas maneiras, mas também por um cruel desvario da sorte, remete à tragicidade de *Édipo Rei*, uma vez que

[...] não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína (SZONDI, 2004, p. 89)

Como foi dito, no caso do “herói” de *Desonra*, a fuga acontece não por medo da ruína pessoal – afinal, Lurie abraça seu destino de anátema – mas por medo de uma ruína mais íntima, contrária a seus princípios firmemente dionisíacos e estéticos. Ruína esta que ele encontra de todo modo na ironia dramática presente na tragédia que acomete a sua filha.

É somente através de sua própria aniquilação simbólica e de seu renovado exílio que ele encontra um módico de salvação. Ao final do romance, o cínico adota uma perspectiva estoica, mais adequada ao homem decaído em que se tornou, conforme discutiremos adiante:

### **3.3. Do erótico ao *stasis***

O brutal ataque sofrido por Lucy parece distante da violência sexual perpetrada por Lurie contra Melanie, mas somos lembrados de que ambos são atos igualmente condenáveis durante a seguinte passagem:

Ele se lembra, quando criança, de ler a palavra *rape*, estupro, em reportagens de jornal, tentando entender exatamente o que queria dizer, imaginando o que a letra p, sempre tão suave, estava fazendo no meio de uma palavra considerada tão horrível que ninguém a falava em voz alta. Em um livro de arte na biblioteca havia uma pintura chamada *The rape of the sabine women*, O rapto das sabinas: homens a cavalo com minúsculas armaduras romanas, mulheres envoltas em véus levantando os braços e chorando. O que toda essa atitude tinha a ver com aquilo que ele

desconfiava que era *rape*: o homem deitado em cima da mulher, se enfiando dentro dela? (COETZEE, 2017, p. 143)<sup>60</sup>

O leitor não testemunha o sofrimento de Lucy, uma vez que estamos à mercê da visão do narrador-protagonista. Mas, na descrição do ato cometido contra Melanie, a própria narração, ainda que refratada pela perspectiva romantizada de Lurie, revela a crueldade presente nos atos de deste:

Às quatro horas da tarde seguinte, ele está no apartamento dela. Melanie abre a porta com uma camiseta amassada, shorts de ciclista e chinelo com a forma de esquilo de história em quadrinhos, que ele acha bobos, de mau gosto.

Ele não avisou que vinha; ela fica surpresa demais para resistir ao intruso que impõe sua presença. Quando ele a pega nos braços, ela fica mole como uma marionete. Palavras duras como bastões batem o delicado labirinto de seu ouvido. “Não, agora não!”, ela diz, se debatendo. “Minha prima vai voltar logo”

Mas nada o detém. Ele a leva para o quarto, arranca aqueles chinelo absurdos, beija-lhe os pés, perplexo com o sentimento que ela evoca. Algo a ver com sua aparição no palco: a peruka, 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 (COETZEE, 2017, p.32).<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> He remembers, as a child, poring over the word rape in newspaper reports, trying to puzzle out what exactly it meant, wondering what the letter p, usually so gentle, was doing in the middle of a word held in such horror that no one would utter it aloud. In an art-book in the library there was a painting called *The Rape of the Sabine Women*: men on horseback in skimpy Roman armour, women in gauze veils flinging their arms in the air and wailing. What had all this attitudinizing to do with what he suspected rape to be: the man lying on top of the woman and pushing himself into her? (COETZEE, 1999, p. 160)

<sup>61</sup> At four o'clock the next afternoon he is at her flat. She opens the door wearing a crumpled T-shirt, cycling shorts, slippers in the shape of comic-book gophers which he finds silly, tasteless. He has given her no warning; she is too surprised to resist the intruder who thrusts himself upon her. When he takes her in his arms, her limbs crumple like a marionette's. Words heavy as clubs thud into the delicate whorl of her ear. 'No, not now!' she says, struggling. 'My cousin will be back!' But nothing will stop him. He carries her to the bedroom, brushes off the absurd slippers, kisses her feet, astonished by the feeling she evokes. Something to do with the apparition on the stage: the wig, the wiggling bottom, the crude talk. Strange love! Yet from the quiver of Aphrodite, goddess of the foaming waves, no doubt about that. She does not resist. All she does is avert herself avert her lips, avert her eyes. She lets him lay her out on the bed and undress her: she even helps him, raising her arms and then her hips. Little shivers of cold run through her; as soon as she is bare, she slips under the quilted counterpane like a mole burrowing, and turns her back on him (COETZEE, 1999, p. 25)

Deusa do amor, Afrodite é, em algumas tradições, filha de Úrano, cujos órgãos sexuais, cortados por Crono, caíram no mar e geraram-na, donde sua fama de “nascida das ondas”. Casada com Hefesto, teve como amante Ares, com quem concebeu quatro filhos, dentre os quais Eros e Harmonia. Caprichosa, sua ira e seus favores – repletos de ironia dramática, como na célebre narrativa de Páris e Helena, causadora da Guerra de Troia – eram temidos por todos (GRIMAL, 2005, p. 11).

Mais uma vez, o narrador-protagonista faz de si mesmo um receptáculo da vontade divina (nesse caso, Afrodite), incapaz de conceber que sua luxúria incontrolável seja obra não de uma força misteriosa, mas de suas próprias ações. Naturalmente, ele é menos leniente com os criminosos que atacaram sua filha, mas a semelhança entre as cenas é um dos pontos centrais da obra.

O episódio conhecido como “Rapto das Sabinas” em português é mais apropriadamente chamado de *The Rape of The Sabine Women* – O Estupro das Sabinas – e remonta à lenda da fundação mítica de Roma: Incapazes de encontrar esposas nas cercanias do Lácio, devido ao seu status de recém-chegados à região e à má fama que os precedia, os romanos, a mando de Rômulo, recorreram a um ardil: convidaram o povo sabino para a realização de Jogos. Todavia, ao soar das trombetas, os romanos sequestraram as mulheres sabinas presentes. Conforme narra o historiador romano Tito Lívio:

Ao chegar a hora do espetáculo, quando os jogos atraíam os olhares e a atenção dos presentes, teve início o golpe planejado. Dado o sinal, os jovens romanos precipitaram-se para raptar as donzelas. A maior parte foi raptada ao acaso dos encontros. Umas, mais belas que as outras, estavam reservadas aos principais senadores e foram conduzidas a suas casas pelos plebeus incumbidos dessa tarefa (LÍVIO, 1989, p. 33).

Para Pierre Grimal, as consequências desse episódio são um retrato da sanha jurídica da sociedade romana:

Como hábito, o espírito romano tendeu a dar a este fato consequências jurídicas. Contam-nos que, por ocasião do tratado com os sabinos, os romanos garantiram a suas mulheres condições de vida honrosas. Elas não fariam nenhum trabalho servil; teriam como única tarefa criar os filhos e fier a lá. Escravas e criadas se incumbiriam do resto (GRIMAL, 1991, p. 27).

Além de prosseguir com a gravidez Lucy como também aceita a proposta de Petrus: tornar-se uma de suas esposas e de vender a ele parte de suas terras, sob a condição de manter a casa e de não manter qualquer contato físico com ele. De forma semelhante ao que acontece na lenda do Rapto das Sabinas, Lucy acaba por submeter-se a um contrato social, adaptando-se às leis atávicas que governam sua morada. Nada mais coerente: Petrus e Pollux são os nativos; Lurie e ela, os intrusos.

Melanie e Lucy, por sua vez, representam as brutais dinâmicas de poder inerente ao patriarcado, na medida em que cedem a sua sexualidade em troca de proteção. Para Melanie, há o acordo tácito entre professor e aluna, uma dinâmica de poder burocratizada e sanitizada. Lucy, por outro lado, é coagida por meio de uma brutalidade ancestral, mas, ao contrário de Melanie, aceita, de forma abnegada, sua nova condição.

Em *Desonra*, o sexo é representado como um acordo tácito entre duas partes com diferentes níveis de fulcro social: seja na relação de Lurie com prostitutas, na desigual dinâmica sexual entre professor e aluna ou na decisão de Lucy de viver sob a proteção de Petrus após o ataque.

Muitas vezes, a forma como se escolhe expressar, ou suprimir, o desejo é um ato político. Nesse caso, ao se conformar às restritas regras sociais em relação ao gênero, o indivíduo está condicionando seu corpo a uma performance:

Que o corpo em seu gênero é performativo sugere que não possui valor ontológico à parte dos vários atos que constituem a sua realidade. Também sugere que se a realidade é fabricada como uma essência interior, a mesma interioridade é decididamente um efeito e uma função de um discurso público social, a regulação pública das fantasias através das superfícies políticas do corpo [...] (BUTLER, 1990, p. 136)<sup>62\*</sup>

Lucy decide abnegar sua homossexualidade, cedendo à expectativa social da terra que adotou; Lurie, outrora servo de Eros e Afrodite cede às investidas de Bev, a quem não deseja, como uma concessão à própria condição de velho, uma aceitação do próprio destino.

---

<sup>62</sup> That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality. That also suggests that if that reality is fabricated as an interior essence, that very interiority is an effect and function of a decidedly public social discourse, the public regulation of fantasy through the surface politics of the body [...] (BUTLER, 1990, p. 136)

Em uma das ocasiões em que está deitado com Bev, o desgraçado professor, ao pensar, como de costume, na opereta sobre Byron que planeja escrever, relembra uma citação de Virgílio: “*Sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt.* Há lágrimas para tudo, e as coisas humanas tocam o coração: essas serão as palavras de Byron, disso ele tem certeza. Quanto à música, está pairando em algum ponto além do horizonte, ainda não chegou (COETZEE, 2017, p. 217).<sup>63</sup>

Nesse trecho, é citado cita um famoso aforismo presente no Livro I da Eneida, de Virgílio<sup>64</sup>, indicando a crença de Lurie que apenas a arte é capaz de trazer um módico de consolo, mesmo nos piores momentos. Consolo necessário: afinal, ele acredita estar sofrendo uma punição cósmica por aquilo que ele identifica, equivocadamente, como seu maior pecado –o de desejar uma mulher anos mais jovem.

O narrador contrapõe deuses de gerações distintas a fim de corroborar sua opinião:

O casamento de Cronos e Harmonia: antinatural. Foi isso que o julgamento se propôs a punir, tirando-se todas as belas palavras. Julgado por seu modo de vida. Por atos antinaturais: por espalhar semente velha, semente cansada, semente que não fecunda, *contra naturam*. Se velhos comerem meninas, qual será o futuro da espécie? No fundo, essa era a acusação. Metade da literatura versa sobre isso: jovens lutando para escapar do peso de velhos, em prol da espécie (COEZTEE, 2017, p. 215)<sup>65</sup>

Como exemplo, são nomeadas duas entidades distintas do panteão grego. De um lado, o titã Cronos, filho de Urano (o Céu) e Gaia (a Terra) e pai de Zeus (GRIMAL, 105); do outro, Harmonia, filha de Ares e Afrodite (GRIMAL, 191).

Por conta o ataque, Lucy encontra-se, naturalmente, deprimida e irritadiça. Depois um desentendimento entre ambos, Lurie empreende uma breve viagem à

<sup>63</sup> *Sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt:* those will be Byron's words, he is sure of it. As for the music, it hovers somewhere on the horizon, it has not come yet" (COETZEE, 1999, p.69)

<sup>64</sup> *En Priamus! Sunc hic etiam sua praema laudi;/ Sun lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt.* (MARONIS VIRGILIIS, P., p. 44)

<sup>65</sup> The marriage of Cronus and Harmony: unnatural. That was what the trial was set up to punish, once all the fine words were stripped away. On trial for his way of life. For unnatural acts: for broadcasting old seed, tired seed, seed that does not quicken, *contra naturam*. If the old men hog the young women, what will be the future of the species? That, at bottom, was the case for the prosecution. Half of literature is about it: young women struggling to escape from under the weight of old men, for the sake of the species. (COETZEE, 1999, p. 190)

Cidade do Cabo. Lá, durante sua estadia, ele visita os pais de Melanie. Em uma tentativa de expiar seu crime por via de mais um ritual social antiquado, Lurie pede perdão aos pais dela, como se essa absolvição por parte dos progenitores fosse mais importante que o perdão da própria vítima. O pai de Melanie, o Sr. Isaacs, responde:

“Então”, diz Isaacs, “o senhor finalmente se desculpou. Estava imaginando quando isso ia acontecer” (COETZEE, 2017, p.194).

O diálogo entre eles transcorre sem maiores arroubos ou acusações, sob um tenso verniz de civilidade, até que Lurie finalmente admite, no momento que dá título ao livro:

“Nos meus termos, estou sendo castigado pelo que aconteceu entre mim e sua filha. Caí em um estado de desgraça do qual não será fácil me levantar. Não é um castigo que eu recuse. Não reclamo dele. Ao contrário, estou vivendo o castigo dia a dia, tentando aceitar a desgraça como meu estado de ser” (COETZEE, 2017, p. 196)<sup>66</sup>

O desgraçado professor não obtém o perdão, ao menos no sentido em que almejava. Num último ato de contrição, prostra-se diante da irmã e mãe de Melanie antes de agradecer. Um gesto simbólico, entre o patético e o paródico, uma contrição tardia e rasa, de um homem desonorado (COETZEE. 2017, p. 197).

Ainda no Cabo, Lurie comparece, escondido, à exibição de uma peça em que Melanie está atuando e é interpelado, no estacionamento, pelo namorado dela, que ordena que ele se afaste de Melanie e que procure sua própria gente, ao que Lurie conclui:

Sua turma: quem é esse rapaz para lhe dizer quem é sua turma? O que sabe da força que atrai estranhos totais para os braços um do outro, tornando-os próximos, iguais, contra toda prudência? *Omnis gens quaecumque se in se perficere vult.* A semente da geração, decidida a se aperfeiçoar, mergulhando decidida no corpo da mulher, determinada a dar origem ao futuro. Decidida, determinada (COEZTEE, 2017, p. 218-219).

---

<sup>66</sup> I am being punished for what happened between myself and your daughter. I am sunk into a state of disgrace from which it will not be easy to lift myself. It is not a punishment I have refused. I do not murmur against it. On the contrary, I am living it out from day to day, trying to accept disgrace as my state of being. Is it enough for God, do you think, that I live in disgrace without term? (COETZEE, 2000, p. 172)

Essa frase latina, possivelmente cunhada pelo próprio Coetzee, ou, talvez uma paráfrase de alguma citação que não foi possível identificar, resume o simbolismo do arco narrativo do professor: sua velha semente, rejeitada, é um contraponto à nova semente que cresce no corpo da filha. O processo de emasculação está, enfim, completo.

Ao telefonar para Bev da Cidade do Cabo, Lurie descobre a gravidez de Lucy e decide retornar ao Cabo Leste. Após uma discussão, na qual é informado da intenção de Lucy de manter a criança, ele é convencido por ela a sair de vez da fazenda. Sem ter aonde ir e incapaz de abandoná-la, ele aluga um pequeno quarto na cidade próxima de Grahamstown e volta a trabalhar na clínica de Bev.

Assim como Diógenes de Sínope nas sátiras luciânicas, Lurie é um crítico impiedoso da sociedade que o cerca. Ao fim do romance, ele passa a incorporar outra faceta da filosofia cínica:

Os cínicos, (...) invejam os animais, que não tem noção dos deuses ou de conceitos éticos e religiosos e podem, portanto, conhecer o verdadeiro distanciamento. (...) para Diógenes e seus discípulos, a religião parecia ser um obstáculo para a felicidade humana, razão pela qual os cínicos consideravam o estado de uma criatura irracional muito preferível ao dos homens, que sofrem o infortúnio de ter um conceito dos deuses (GOULET-CAZÉ; BRANHAM, 2007, p.76).

Como antes, as atividades do professor consistem em auxiliar na eutanásia de animais, principalmente cachorros, e livrar-se dos cadáveres. Ao mesmo tempo, prossegue na quixotesca ideia de compor uma opereta sobre Byron, mas já sem planos de algum dia publicá-la.

Na sua rotina na clínica de Bev, David augea-se a um dos pacientes da clínica, um cão de três patas que faz companhia a ele enquanto compõe em um velho violão. O vínculo de Lurie com os animais, especialmente, com os cães novamente remete aos cínicos:

[...] Há duas etimologias concorrentes. De acordo com uma delas, a palavra vem do ginásio em que Antístenes costumava ensinar, o Cynosarges, dedicado a Hércules [...] A segunda etimologia é bem mais plausível: ela remonta a uma piada que comparava Diógenes (ou Antístenes) a um cão, presumivelmente porque seu modo de vida assemelhava-se ao de um cão – ou seja, era — cínico [...] (GOULET-CAZÉ; BRANHAM, 2007, p. 14, 15).

Diariamente, os cães abandonados são mortos, até que reste apenas o cão de três patas. Em seu ato final – de contrição ou piedade – Lurie corta o suspense do leitor e decide entrega-lo a Bev para ser sacrificado. O sacrifício do cão representa a morte do cinismo animalesco, distanciado, mas sujeito a intempestividades pontuais: ao final do romance, seu estoicismo diante das consequências do trágico prevalecerá.

### **3. 4 Do êxtase ao sacrifício**

*How few investigators there are who would not be found guilty under the very law by which they make their investigation! How few accusers are blameless! Is anyone more reluctant, I wonder, to grant pardon than he who has all too often had reason to seek it?* (Seneca, *Moral and Political Essays*, p.135)

Segundo o etnógrafo René Girard a natureza do sacrifício está intrinsecamente ligada aos ciclos de violência que assolam uma comunidade. Em sociedades primitivas, sem leis consolidadas – ou, ao menos, leis conforme as entendemos do ponto de vista dos dias de hoje – o sacrifício servia à dupla função de purificar e de aplacar a fúria – fosse de uma família cujo membro fora morto, fosse de um deus ofendido pela falta de fé de seus acólitos.

Embora para muitos helenistas e romanistas seja *um equívoco* associar esses povos, fundadores da cultura ocidental, à ideia de um raciocínio “primitivo”, como lembra Girard (1998) a verdade é que muitas obras produzidas ao longo dessa alvorada do ocidente retratam as mesmas preocupações religiosas e culturais daquelas atribuídas às “tribos”. Nas peças gregas, por exemplo, é possível deparar-se com imolações e sacrifícios cujo simbolismo latente representa os valores morais e sociais caros àquela sociedade.

Em resumo, a tragédia, conforme postula Girard, representa alguma revelia social na qual as figuras trágicas, por sua vez, representam a dissolução de uma ordem previamente estabelecida, social ou religiosa.

O etnógrafo cita o exemplo do povo *chukchi*, nômades nativos da Sibéria, cuja punição para o homicídio era condenar à morte um familiar próximo do criminoso

– prática que parece bárbara perante as ideias jurídicas atuais, mas que corrobora as diferentes percepções de justiça entre culturas distintas<sup>67</sup>. Como veremos adiante, porém, tanto a justiça no sentido moderno quanto o ato sacrificial têm, segundo Girard, semelhante função simbólica: impedir a perpetuação da violência.

O objetivo é, portanto, prevenir a contaminação da sociedade pelo derramamento de sangue; é por isso que os *chukchi* não punem diretamente os assassinos, cujo sangue é considerado impuro. Paradoxalmente, o sangue a ser derramado no ato do sacrifício deve ser puro para que seja derradeiro. Diz Girard:

A vítima não substitui tal ou tal indivíduo particularmente ameaçado e não é oferecida a tal ou tal indivíduo particularmente sanguinário. Ela simultaneamente substitui e é oferecida a todos os membros da sociedade. É a comunidade inteira que o sacrifício protege de *sua* própria violência, é a comunidade inteira que se encontra assim direcionada para vítimas exteriores. O sacrifício polariza sobre a vítima os germens da desavença espalhados por toda parte, dissipando-os ao propor-lhes uma saciação parcial (GIRARD, 1998, p. 19).

Tanto o sacrifício da antiguidade quanto o sistema jurídico têm, afinal, em comum o objetivo de cercear a violência. A diferença está na forma com que esse sacrifício é praticado nas sociedades primitivas e modernas. De acordo com Girard:

Tão logo passa a ser exclusivo, o sistema judiciário começa a ocultar suas funções. Da mesma forma que o sacrifício, ele dissimula, embora ao mesmo tempo revele, aquilo que o identifica à vingança, uma vingança semelhante a todas as outras, diferente somente por ela não se perpetuar, por não ser ela própria vingada (GIRARD, 1998, p. 35).

A temática do sacrifício surge de forma pontual no romance; *a priori*, na figura de vários animais: a cabra velha e doente que Bev Shaw, a veterinária amiga de Lucy, afirma estar além de qualquer cura ou salvação, os cães de Lucy, mortos na ocasião do ataque à fazenda, as cabras sacrificadas por Petrus em ocasião da festa de inauguração de sua nova casa, e também os cães sem dono rotineiramente – e ritualisticamente – sacrificados por Bev.

---

<sup>67</sup> O costume dentre as tribos nórdicas era tornar o criminoso um pária e deixá-lo à própria sorte; caso fosse morto, isso não seria considerado em si um ato passível de punição, como relatado nas sagas islandesas

Sob um ponto de vista mais amplo, vemos esses elementos de ritual e sacrifício sub-repticiamente presentes no caso de David Lurie, julgado por um tribunal administrativo. Ao se recusar a admitir e a pedir perdão pelos seus crimes perante seus pares, ele está negando a função social inerente a esse tipo de procedimento.

Entusiasta das artes, Lurie prefere atirar-se à mercê da sorte, ou dos deuses, em um ato que pode ser entendido como simultaneamente cínico e romântico. No trecho abaixo em que discute o papel punitivo do aparato jurídico na sociedade contemporânea, Girard inadvertidamente antecipa as categóricas opiniões de Lurie acerca da sociedade “pós-histórica” em que vive:

[...] Não havendo mais transcendência – religiosa, humanista ou qualquer outra que defina uma violência legítima -a legitimidade e a ilegitimidade da violência encontram-se definitivamente à mercê da opinião de cada um, condenadas a uma vertiginosa oscilação e ao desaparecimento (GIRARD, 1998. p. 38).

A punição administrativa de Lurie, portanto, exclui qualquer transcendência real. Reitera-se aqui que ele opta pelo caminho de maior resistência ao abdicar do papel de réu em um processo administrativo, que seria eventualmente relegado ao esquecimento, em favor do papel de anátema.

A palavra anátema, de origem grega, denota uma pessoa simultaneamente amaldiçoada e protegida pela excomunhão<sup>68</sup>. Para o etnógrafo francês, essa prática existe como uma forma não violenta de sacrifício.

Por trás da estranha recusa de tocar fisicamente o anátema, especialmente no universo grego, existe com certeza um temor análogo ao costume chukchi. Fazer violência ao violento significa deixar-se contaminar por sua violência. O anátema é colocado em uma situação que lhe é impossível sobreviver; ninguém, exceto ele mesmo, será responsável por sua morte, ninguém irá infligir lhe violência (GIRARD, 1998, p. 41).

Todavia, a real vítima sacrificial do romance, em seu sentido lato, é Lucy. Ela é punida fisicamente justamente naquilo que, como mulher, torna-a a mais vulnerável na sociedade patriarcal em que vive: sua sexualidade. Ainda de acordo com Girard, a

---

<sup>68</sup> Outrora usada para designar objetos ou criaturas dedicadas ao sacrifício, a palavra passou ao uso corrente no Novo Testamento. De acordo com a *Britannica* “In New Testament usage a different meaning developed. St. Paul used the word anathema to signify a curse and the forced expulsion of one from the community of Christians”. (<https://www.britannica.com/topic/anathema>)

sexualidade, mesmo quando firmemente encaixada nos preceitos do contrato social, está sujeita a provocar reações virulentas mediante o menor descuido ou desvio (traições de todo tipo, incompatibilidade familiar etc). Imagine-se, então, quando esta é exercida de forma punitiva, como no romance:

A sexualidade alia-se frequentemente à violência, seja em suas manifestações imediatas – rapto, violação, defloração, sadismo – seja em suas mais longínquas consequências. Ela causa diversas doenças, reais ou imaginárias; conduz às sangrentas dores do parto, que sempre podem ocasionar a morte da mãe, da criança, ou de ambas ao mesmo tempo (GIRARD, 1998, p. 50).

A tragédia é constituída por simetrias. Portanto, há no destino de Lucy um reequilíbrio, um acerto de contas que recai sobre ela sem que seja ela a responsável por quaisquer delitos. Sua decisão de aceitar a gravidez – de não expor seus algozes à justiça – é que previne o derramamento de sangue, a continuidade do ciclo de violência. Diz Girard que:

A tragédia é o equilíbrio de uma balança: não a da justiça, mas a da violência. Nada do que se encontra em um dos pratos deixa de aparecer imediatamente no outro; os mesmos insultos são trocados; as mesmas acusações voam entre os adversários, como bolas entre dois jogadores de tênis. Se o conflito eterniza-se, é por não haver diferença alguma entre os adversários (GIRARD, 1998, p. 63).

Há, no ataque a Lucy, uma forma particularmente brutal de justiça histórica. Na superfície, sua condição feminina a sujeita a um tipo particular – e tristemente, banal – de violência. No entanto, sua condição de branca a torna um alvo de inegável significância. Ao seu pai, cabe a punição física – mas ele é ferido principalmente em seu orgulho: como pai, como homem. Ele é um sujeito essencialmente emasculado, outrora beneficiário, ainda que de forma involuntária, de séculos de violência e anos de Apartheid e de todo o privilégio oriundo de sua cor e de seu status social, em um país em que tais características são especialmente significativas à luz de anos de segregação, Lurie é levado à *stasis* – torna-se um velho figurativamente castrado e destituído de poder que abraça sua condição.

Lurie seduz Melanie e, em determinado momento ,a estupra– usando não sua força física, mas sim seu poder sobre ela, ao contrário dos rapazes negros que estupram Lucy em um desvairado acesso de violência. Da mesma forma que sua

excomunhão foi propiciada por um asséptico tribunal administrativo, seu crime também fora executado sob os auspícios de um tácito acordo social.

Retomando a definição de Nietzsche para a dicotomia entre apolíneo e dionisíaco e interpretando-a no contexto do romance, podemos asseverar que a vida apolínea de Lucy, que procura uma comunhão com a natureza, é visitada pela violência dionisíaca, enquanto Lurie, ele mesmo um homem que se entrega aos prazeres carnais como se lhe fossem um direito absoluto, já é um homem dionisíaco por excelência. Ao mesmo tempo, essa sua faceta de velho sátiro está circunscrita às alcovas de prostitutas e amantes. Todavia, no momento em que ele conhece se apaixona por Melanie, seu cinismo romântico desaparece e ele sucumbe a um amor unilateral e fatal, que o consome.

A nível dos mitos, ao menos, não faltam evidências de violência associada a Dionísio. Embriaguez leva ao assassinato; acometidos pela loucura, homens e mulheres matam os próprios filhos; aqueles que resistem ao deus são despedaçados, ou se deparam com outros violentos fins e o próprio Dionísio é destroçado pelos Titãs e devorado (HUGHES, 1991, p. 88).<sup>69\*</sup>

Em seu estudo sobre a prevalência do sacrifício humano na antiga Grécia, Dennis D. Hughes (1991) nota que duas das mais proeminentes figuras a quem, em relatos apócrifos e na literatura produzida eras depois, se dedicavam tais sacrifícios são justamente Dionísio e Artémis, por vezes identificada como irmã gêmea de Apolo (GRIMAL, p. 47), associada ao mito de Ifigênia (HUGHES, 1991, p. 89), como vimos no capítulo anterior.

De um lado, temos o dionisíaco professor e sua apolínea filha – não no sentido estritamente binário, mas no que se refere às suas ambições existenciais. Dionísio é consumido pelos próprios excessos, enquanto Ifigênia é sacrificada pelos pecados do pai, como relatado por Eurípides.

Além dessa coincidência temática, devemos considerar o romance em seu contexto. Para Girard, paradoxalmente, a "respeito da arte trágica, não se deve falar de

---

<sup>69</sup> On the level of myth at least, there is no lack of violence associated with Dionysus. Drunkenness leads to murder; struck with madness, men and women slay their own children; those who resist the god are torn to pieces, or meet other violent ends and Dionysus himself is cut apart by the Titans and consumed (HUGHES, 1991, p. 88)

símbolo, nas de dessimbolização” (GIRARD, p. 87). As tragédias costumam ter uma marcada visão sociopolítica, algo que se pode perceber em *Édipo Rei*:

[...] Os indivíduos são visados, mas atingem-se as instituições. Todos os poderes legítimos vacilam em suas bases. Todos os adversários contribuem para a destruição da ordem que eles pretendem consolidar. A impiedade à qual o coro se refere – o esquecimento dos oráculos e a decadência religiosa – certamente nada mais é que essa degradação dos valores familiares, das hierarquias religiosas e sociais (GIRARD, 1998, p. 67).

A tragédia central de *Desonra* recupera as narrativas gregas, mas os agentes dessa tragédia são movidos não por um senso de destino ou dever, mas sim por tensões históricas que, inconscientemente ou não, os levam a subverter a ordem estabelecida – um equilíbrio na balança da violência.

Lucy adota não a condição de vítima, mas de sacrifício. Ao perceber que sua indesejável presença representa algo maior naquela comunidade – uma anomalia – diante de uma terra e um povo que, no contexto da obra, buscam a retomada de identidades e costumes que nunca de fato desapareceram, mas foram por muito tempo suprimidos, ela adapta-se a um novo papel, circunscritos às novas, velhas, regras.

[...] No fundo, qualquer impureza relaciona-se a um único perigo, à instalação da violência interminável no seio da comunidade. A ameaça é invariavelmente a mesma e desencadeia o mesmo espetáculo, a mesma manobra sacrificial, visando dissipar a violência sobre vítimas sem consequências. Subjacentes à ideia de purificação, há algo além de uma pura e simples ilusão (GIRARD, 1998, p. 52).

Ao final do romance, Lucy está grávida e Lurie, virtualmente impotente, abraça sua condição de pária, de cínico. Todavia, como lembra Girard, a paz é uma condição precária:

[...] Todos, no início, acreditam ser capazes de dominar a violência, mas é a violência que domina sucessivamente cada um dos personagens, inserindo-os contra sua vontade em um jogo – o da reciprocidade violenta – da qual eles pensam poder escapar por considerarem como permanente e essencial uma exterioridade que é acidental e temporária (GIRARD, 1998, p.93).

A relação entre sexualidade, sacrifício e violência é explorada também por autores mais alinhados à visão literária do tema, como Georges Bataille. Em seu breve

e influente romance, *A História do Olho*, vemos os mecanismos que unem esses elementos na prática: erotismo e sacrifício. Sean P. Connolly, discutindo a visão profundamente masculina do romancista e filósofo francês acerca das questões da heteronormatividade masculina, escreve: “Em Bataille, mulheres e feminilidade são frequentemente exemplos de morte auto-sacrificial, erotismo e excesso” (CONNOLY, 2014, p. 125).<sup>70</sup>

A relação entre as mulheres e o sacrifício permeia a obra aqui estudada de várias maneiras, como já vimos: primeiro, há Soraya, a prostituta visitada por Lurie, que sacrifica sua vida cotidiana e, como Lurie descobre ao segui-la fora dos seus horários de encontro, normativa em nome de uma profissão que exige dela a mais profunda das intimidades, concedida a desconhecidos; Melanie, por sua vez, sacrificase a Lurie, o professor, de forma asséptica e acadêmica, sujeitando-se às estruturas de poder. Em ambos os casos, somos remetidos à visão de Bataille, que, segundo Connolly:

Em seu famoso ensaio “O aprendiz de feiticeiro”, por exemplo, Bataille promove a qualidade da virilidade nas buscas pelo mito e pelo eroticismo, e as sociedades secretas, uma que vez todas expressam uma forma de *amor fati* que, assim como o sacrifício, abraçam triunfante mente a mortalidade. Para Bataille, contudo, o desafio “viril” ao individualismo ocorre na transcendência das condições materiais de vida que ocultam a presença do amor, do mito e do destino humano, essas coisas mortais que dão à vida “humana” seu significado e que permitem a realização do “destino humano” (CONNOLY, 2014, p. 115).<sup>71\*</sup>

De fato, Lurie frequentemente designa a essas mulheres papéis de extrema importância em sua vida. Soraya é o interstício, a hora crepuscular em que ele “resolve o problema do sexo”, ritualisticamente, sem abnegar do erotismo de uma bela mulher; Melanie, por outro lado, é como um renascer, como redescobrir em si a capacidade de exercer alguma forma de atração, por mais que esta atração seja de outra ordem que a puramente amorosa ou sexual.

<sup>70</sup> In Bataille, women and femininity are often exemplars of self-sacrificial death, eroticism, and excess” (CONNOLY, 2014, p. 125)

<sup>71</sup> In his famous essay “The Sorcery’s Apprentice” for example, Bataille promotes the quality of “virility” in the pursuits of myth, and eroticism, and secret societies, since all express a form of *amor fati* that, like sacrifice, triumphantly embrace mortality. For Bataille, however, the “virile” challenge to individualism takes place in transcending the material conditions of life that hide the presence of love, myth, and human destiny, those mortal things that give life “human” meaning and allow “human destiny” (CONNOLY, 2014, p. 115).

Para Connolly, essas mulheres simbolizam a busca do homem de Bataille por propósito, por uma razão que possa vir a suprir um vazio de ordem existencial que os atormenta. Tal busca é, frequentemente, a razão de sua própria derrocada

Ilustrações literárias desse processo podem ser encontradas ao longo de toda visão narrativa de Bataille. As personagens femininas fornecem o portal transgressor para o eroticismo, a morte e o sagrado que o “homem solitário, faltando-lhe a falta” de uma mulher conquista e perde (CONNOLY, 2014, p. 119).<sup>72\*</sup>

Quando Lurie finalmente dorme com Bev Shaw, é um entregar-se à mortalidade, é ceder à própria natureza do tempo.

Na conclusão de seu famoso ensaio sobre o sacrifício e automutilação dedicado a Van Gogh, Bataille oferece a possibilidade de um sacrifício comunal, utilizado em diversos aspectos da vida cotidiana, e conclui: “o sacrifício, considerado em sua fase essencial, seria apenas a rejeição do que havia sido apropriado por uma pessoa ou por um grupo (BATAILLE, 1986, p 70)\*<sup>73</sup>.

Rejeitados pela terra, na qual simbolizam o mal dos antepassados, cabe a cada um aceitar as novas circunstâncias que lhes são impostas: Lucy entrega-se aos costumes nativos, como uma noiva que paga pelo próprio *lobolo*, enquanto Lurie, em seu processo de individuação, encontra a si mesmo na abnegação. Sua “virilidade”, sua *hubirs*, sua busca por mito e beleza o levou a um fim ignóbil, mas é este o módico de redenção que lhe coube.

Hubert e Mauss, citados tanto por Connolly quanto por Bataille, concluem em *Sacrifice: Its nature and its functions* (1964) – muito como Girard – que há no sacrifício uma espécie de contrato social em vigor, o que fica evidente no desdobrar do destino de Lucy: “Não há, fundamentalmente, sacrifício que não possua algum elemento contratual. As duas partes presentes trocam seus serviços e cada uma ganha o que pediu”<sup>74</sup> (HUBERT; MAUSS, 100, 1964).

---

<sup>72</sup> Literally illustrations of this process can be found throughout Bataille’s narrative vision. The female characters provide the transgressive portal to eroticism, death, and the sacred that the “solitary man, lacking the lack” of a woman conquers and loses (CONNOLY, 2014, p. 119)

<sup>73</sup> “sacrifice considered in its essential phase would be only the rejection of what had been appropriated by a person or by a group” (BATAILLE, 1986, p. 70).

<sup>74</sup> “Fundamentally there is perhaps no sacrifice that has not some contractual element. The two parties present exchange their services and each get his due”

Seja nos sacrifícios tradicionais, em que se oferecem animas ou frutas, seja naqueles que envolvem o derramamento de sangue humano, a violência é perpassada por um propósito, que é a negação voluntária de um objeto cuja rejeição simbólica acredita-se ser de grande significância para os deuses, a natureza, o quaisquer que sejam as forças maiores que coordenam o destino dos povos que se valem da prática.

Nas tragédias, esses sacrifícios visam sempre aplacar transgressões contra a vontade dos deuses ou do destino, embora nem sempre as figuras transgressoras estejam cientes de sua culpa. A fúria dessas forças ulteriores é, todavia, aplacável somente através deste gesto simbólico de negação: de si, do corpo, de um filho, de riquezas etc. Hughes diz que:

Mas nos mitos o sacrifício humano tem um papel duplo: por um lado, a oferta de um sacrifício humano liberta a comunidade da praga, mas, por outro, a demanda pelo sacrifício humano representa a continuação da punição – donde a continuação da anormalidade. Somente quando os fiéis são libertos, seja imediatamente ou após determinado período, do ônus do sacrifício é que a ordem se reestabelece completamente (HUGHES, 1991, p. 91).<sup>75\*</sup>

Neste texto, assumimos o ponto de vista de que Lucy redime a séculos de violência enquanto Lurie, ao final do romance, redime a si mesmo. Os ciclos de violência podem ser inevitáveis no contexto da história humana em sua totalidade, mas para os personagens de *Desonra*, há um módico de redenção para a violenta devassa da África do Sul através do sofrimento dos personagens brancos.

O fruto do crime cometido contra Lucy, a criança que ela espera, representa uma alteração inevitável da ordem social – este é o seu sacrifício real, seu fardo e também seu legado. Da violência contra ela nascerá um símbolo da perpetuidade da violência contra a mulher, mas também um fruto gerado entre o nativo e a invasora, uma nova criatura, herdeira de um novo país.

Em nenhum momento, Lucy explicita seu posicionamento, nem a seu pai, nem tampouco ao leitor, cuja perspectiva está firmemente atrelada à de Lurie. A agência de

<sup>75</sup> But in the myths the human sacrifice performs a dual role: on the one hand, the offering of a human sacrifice releases the community from plague, but on the other, the demand for human sacrifice represents a continuation of the punishment—and hence the condition of abnormality. It is only when the worshippers are released, either immediately or after a period of time, from the burden of human sacrifice that full order is restored (HUGHES, 1991, p. 91)

Lucy transcende o olhar patriarcal de Lurie e elude o leitor, o que confere ao romance sua ambiguidade essencial.

Ao adequar-se a esse novo padrão, Lucy acede à exogamia, cujo significado, de acordo com a análise psicanalítica a autora senegalesa Ismahan Soukenya Diop, no livro *African Mythology, Feminity and Maternity*, é manter a paz entre duas comunidades:

Em sua obra *Ethnopsychanalyse complémentariste* (1965), Devereux, inspirado pelas ideias de Lévi-Strauss e Marcel Mauss, dá-nos sua concepção de exogamia e circulação de mulheres. Ele também questiona o papel dos homens nessa troca. Em seu livro, ele afirma que o ritual do casamento não tem como função principal a criação de um laço entre marido e esposas nem mesmo uma aliança entre duas famílias. Sua função é mascarar hostilidade ao proclamar a criação de uma aliança. Em outras palavras, é essencialmente uma transação entre homens e mulheres (DIOP, p. 34, 2019).<sup>76\*</sup>

De acordo com a mesma autora, que recupera em sua análise dos mitos africanos a perspectiva antropológica:

Se compreendermos o processo de troca e oferta de acordo com a perspectiva de Marcel Mauss (1950), a sociedade deve participar do processo de troca, para que as alianças entre as sociedades sejam mantidas. Ao realizar alianças por meio de casamentos e a troca de mulher pela exogamia, espera-se que os homens se encarreguem da paz e coesão. Donde a evolução da sociedade depende da capacidade destes homens de controlar a troca. Se eles não têm o controle sobre a vida das mulheres, eles não têm nada a oferecer em troca de paz e aliança com outros grupos, e então a sobrevivência dos grupos está em jogo (DIOP, p. 34 – 35, 2019).<sup>77\*</sup>

---

<sup>76</sup> In his work *Ethnopsychanalyse complémentariste* (1965), Devereux, inspired by the ideas of Lévi-Strauss, and Marcel Mauss, gives us his approach to the concept of exogamy and the circulation of women. He also questions the role of men in this exchange. In this book, he states that the ritual of marriage is not primarily intended to create a bond between husband and wife, nor even an alliance between two families. Its function is to mask hostility by proclaiming the creation of an alliance. In other words, it is mostly a transaction between men and women (DIOP, p. 34, 2019)

<sup>77</sup> If we understand the process of exchange and giving from the perspective of Marcel Mauss (1950), the society is supposed to be involved in the exchange process, for the alliances between societies to be maintained. By concluding alliances through marriages, and exchanging women through exogamy, men are supposed to ensure peace and cohesion. Hence the evolution of society depends on the capacity of men to control the exchange. If they do not have the control over women's lives, they have nothing to offer in exchange for peace and alliance to other groups, and then the groups' survival is at stake (DIOP, p. 34 – 35, 2019)

Lurie já não tem, ou nunca teve, poder sobre a filha. Parte dela aceitar essa condição, clamando a si a responsabilidade pelo próprio destino.

Os mitos senegaleses e sul-africanos, devido às diferenças culturais e geográficas, diferem, mas no caso específico de Lucy, é possível associar sua entrega à prática do *Lobola*.

Em partes da África do Sul, é costume que se pague pela noiva em cabeças de gado ou, devido a razões práticas em dinheiro ou mesmo em terras. Essa tradição milenar tem por objetivo fortalecer a união entre famílias através de uma transação comercial simbólica. Todavia, na África do Sul contemporânea, de acordo com Glynia Parker (2015), esse costume tem acarretado em diversos problemas de ordem social: afinal, se a noiva foi paga em dinheiro, como se comprada, ela pode vir a ser identificada como propriedade; o homem que tiver gado – ou recursos suficientes – pode casar-se até quatro vezes. Em um país que, à época da publicação do artigo, enfrentava uma epidemia de AIDS, isso significa uma crise de saúde pública; e, finalmente, os casamentos têm se tornado cada vez mais raros ou tardios entre os praticantes do *Lobola*, uma vez que, em um país com uma enorme taxa desemprego, há a distinta possibilidade de que o noivo não possa pagar pelo casamento.

Todas essas questões estão presentes no autossacrifício de Lucy: Petrus, afinal, já é casado. Ela se torna, portanto, uma de suas esposas, uma de suas propriedades. Lucy cede as terras a Petrus, contentando-se em ficar apenas com a própria casa. Hoje em dia, é comum as noivas contribuírem para o próprio *Lobola*, de modo a manter a tradição sem onerar apenas os homens<sup>78</sup>. Por fim, conforme argumenta Parker, o casamento é importante para a cultura sul-africana justamente por sua ligação à filosofia Ubuntu, que prega a união entre os indivíduos. Lucy rejeita própria sexualidade em nome da tradição, da filosofia da conexão entre as pessoas, o *Ubunta*.

Na cultura tradicional africana, o casamento é uma instituição central que precisa ser entendida em relação ao indivíduo e o grupo. Parentesco é um aspecto importante na sociedade tradicional africana; a pessoa pode ser aparentada de outras pelo sangue (consanguinidade) ou casamento (afinidade). A ênfase da sociedade africana é na interconexão do indivíduo com o grupo (PARKER, 2015, p. 177).<sup>79\*</sup>

---

<sup>78</sup> “O lobola é negociado/pensado em vacas – 11, especificamente. No entanto, é normalmente pago em dinheiro ou depósitos bancários” (AZEVEDO, p.44, 2015)

<sup>79</sup> In African traditional culture, marriage is a central institution that needs to be understood in relation to the individual and the group. Kinship is an important aspect of African traditional society; a person

De modo que tanto Lucy quanto seu pai passam a ser parte dessa unidade, num desejo desta de sustentar uma paz ainda que precária entre duas ideias distintas de civilização.

Já para Lurie, a aceitação de seu novo papel de pária remete ao ostracismo de seu herói, Byron, ao mesmo tempo em que reflete sua perda de uma posição de poder somente possível na medida em que estes se viam protelado pelas próprias estruturas de poder que o acolhiam e que ele, num ato de rebeldia contra a marcha inevitável do tempo, representada pela sua recusa em desculpar-se por um sórdido – em sua percepção – caso amoroso, rejeita. Retira-se da vida pública por discordar das instituições acadêmicas e isenta-se de suas morais ocidentalizadas – de, por exemplo, procurar justiça para sua filha por meio da polícia – ao aceder à vontade de Lucy, em mais uma prova de seu estoicismo:

Os Estoicos e os Epicuristas dizem que o homem sábio se abstém da vida pública - aqui Sêneca enfatizaria a concordância entre as duas escolas! A diferença entre eles é simplesmente que Epicuro recomenda tal abstenção por princípio, os estoicos somente quando há razões especiais para isso. Existem, de maneira geral, duas dessas razões. Ou o domínio público está além da redenção, ou o próprio homem sábio pode não estar preparado para resgatá-lo. Ele pode não ter influência suficiente ou sua saúde pode estar frágil (J. 1-3). Então, ele tem o direito de permanecer na vida privada, onde ainda pode ser útil para outras pessoas (3. 4 f.) COOPER; PROCOPÉ, 1995, 169).<sup>80\*</sup>

Ambos, pai e filha, simbolicamente aderem ao declínio social, cada a um a seu modo. A primeira, num ato de contrição, cujo valor sacrificial a eleva moralmente; o segundo, no estoicismo de quem abraça a nova condição de indignidade. Um Diógenes silenciado, conformado com os ditames de um novo mundo incerto a quem

is related by blood (consanguinity) or marriage (affinity). African society's emphasis is on interconnectedness of the individual with the group (PARKER, 2015, p. 177).

<sup>80</sup> Stoics and Epikureans alike say that the wise man will abstain from public life - Seneca here would stress the agreement between the two schools! The difference between them is simply that Epicurus recommends such abstention on principle, the Stoics only when there are special reasons for it. There are, broadly, two such reasons. Either the public realm is beyond redemption, or the wise man himself may not be up to the job of redeeming it. He may not have enough influence, or his health may be bad (J. 1-3). So he is entitled to remain in private life, where he can still be of use to others (3. 4 f.) (COOPER; PROCOPÉ, 1995, 169)

não resta nem mesmo a possibilidade de ironizar as crueis simetrias que regem a existência humana, apenas aceitá-las.

## Considerações finais

Buscou-se, neste trabalho, argumentar acerca do papel do discurso na constituição da identidade do colonizador, ao mesmo tempo em que estabelecemos a natureza contraditória desse discurso no mundo pós-colonial.

As relações intrínsecas de poder estão sempre atreladas às dinâmicas sociais vigentes. A partir do momento em que tais dinâmicas se veem subvertidas pelo surgimento de uma nova ordem social, qual o papel do discurso neste novo cenário?

Temos, afinal, um exemplo do trágico nas várias acepções do termo, mas especialmente, como demonstrado, na estrutura do romance em si. Paralelamente à essa questão estrutural, trazemos evidências da presença sempre constante do ideal civilizatório europeu no discurso do narrador-protagonista, David Lurie.

Nas concepções contemporâneas do termo, a presença do trágico se dá de forma diferente daquelas que constituíram o referido gênero dramático em outros tempos. Mais do que uma forma, a tragédia representa um sentimento: tramas voltadas para a produção da catarse.

Tal catarse costuma envolver o sacrifício seja de um herói em desgraça, seja de uma figura que simboliza os pecados deste herói, como no caso de Ifigênia. O sacrifício último, no teatro antigo, frequentemente envolvia a morte. Na atualidade, conforme argumenta Raymond Williams em *Modern Tragedy*, o termo pode denotar outro tipo de perda:

Sacrifício, mesmo advindo de uma ação única, pode ter muitos significados em contextos distintos. Todavia, por detrás da palavra poderosa não é possível entrever, de fato, diferentes tipos de ação? Em nossa cultura, a ideia do sacrifício é profundamente ambígua. A forma mais simples de sacrifício, em que um homem é morto para que os homens coletivamente possam viver, ou viver de forma mais plena, já foi completamente abandonada por nós (WILLIAMS, 2006, p.189).<sup>81\*</sup>

Uma vez abandonada a ideia do sacrifício como uma expiação coletiva através da morte, podemos observar como este se dá no romance *Desonra*: o trágico

---

<sup>81</sup> Sacrifice, even if it is a single kind of action, can have many meanings in particular contexts. Yet behind the powerful word, is it not possible to see, in fact, different kinds of action? In our own culture, the idea of sacrifice is profoundly ambiguous. The simplest form of sacrifice, in which a man is killed so that the body of men may live or live more fully, we have almost wholly abandoned (WILLIAMS, 2006, p.189).

se dá pelo sacrifício de uma vítima inocente; também pela morte simbólica de seu “herói”. Há, ao fim e ao cabo, redenção e uma renovada aliança entre as partes envolvidas, embora essa aliança em *Desonra* venha contaminada pela violência comum, pela tragédia cotidiana, que é redimida pelo sacrifício não da morte, mas de uma vida, gerada como fruto da brutalidade dos homens e aceita como uma forma de renovação, um engendramento de novos homens em uma terra conspurcada pela violência.

### A vingança de Caliban

Em *The Tempest*, Shakespeare dá voz a um dos personagens mais fascinantes da literatura: Caliban, cujas maquinações, relegadas à periferia da trama da retomada de poder de um rei destituído, podem ser interpretadas como as tentativas vãs de um nativo de retomar a terra a qual por direito lhe pertence.

Filho de uma poderosa feiticeira, Caliban é escravizado por Próspero que, por sua vez, almeja punir a cabala de traidores que lhe usurpara o trono do ducado de Nápoles.

A fim de realizar seus desígnios, Próspero conta com o auxílio de Ariel, uma entidade mágica e do escravo Caliban. Ariel alia-se às figuras dos deuses greco-romanos, representando o fantástico de raiz europeia, enquanto Caliban, filho da feiticeira Sycorax, é herdeiro de outra fonte de magia.

Maltratado por seu mestre, Caliban trama a queda de seu mestre e da filha deste junto a dois insubordinados servos, também ilhados após a tempestade título invocada por Próspero.

Graças a Ariel, Próspero fica sabendo dos planos de Caliban, evitando que se concretizem.

Não se pode chamar *The Tempest* de tragédia. De fato, é uma das poucas peças de Shakespeare que termina bem para todos os envolvidos. Até mesmo Caliban é absolvido por Próspero, bem como os conspiradores cujo navio magicamente ele afundara.

Estruturalmente, contudo, a peça exibe muitas das características pelas quais o gênero é conhecido, conforme diz Raymond Williams acerca da tragédia elisabetana em *Modern Tragedy*:

Certamente não podemos compreender a tragédia Elisabetana se deixarmos de perceber os elementos recorrentes da visão medieval do mundo. As velhas concepções de ordem e hierarquia, as intrincadas conexões entre homem e natureza, se fazem presentes não só no discurso ativo, mas também em algumas convenções essenciais da forma dramática (WILLIAMS, 2006, p.114).<sup>82\*</sup>

Coetzee, que já em *Foe*, romance de 1986, dá voz aos marginalizados pela versão oficial da metrópole subvertendo a narrativa de *Robinson Crusoe*, inverte no romance aqui estudado a própria lógica hierárquica da tragédia. O personagem figurativamente nobre, David Lurie, ao contrário de Próspero, não perpetua conscientemente sua superioridade hierárquica sobre o Caliban moderno, Petrus. Privilegiado pelo *Apartheid* por sua origem branca, ele tampouco parece prestar a devida atenção ao abismo cultural que os separa.

De fato, contenta-se em sua ironia e seu sentimento implícito de superioridade. Ao contrário de Próspero, todavia, Lurie não é um homem dotado de alianças sobrenaturais ou do dom da manipulação que poderiam reergue-lo após sua queda.

Petrus, ao contrário de sua contraparte Shakespeariana, é um homem capaz, inteligente e forte, perfeitamente hábil que, no fim das contas, toma para si sua Miranda, reconquistando o direito ao território e suplantando o domínio do invasor.

Suas maquinações – se é que podemos chamar seus atos ao longo do texto de maquinações, uma vez que estamos circunscritos ao olhar de Lurie – são oriundas de um desejo de reconquista tão eivado de ressentimento colonial que só pode ser expresso pelas mesmas violências que foram impingidas a seu povo durante o domínio dos brancos em seu país.

A tragédia, como vimos, é muitas vezes um ato de equilíbrio – entre forças diametralmente opostas, entre homem e natureza, entre mágico e mundano. Existe, sobretudo, para que coletivamente se reflita sobre tudo que é imanente à humanidade: a cobiça, o desejo, o amor, a ambição.

---

<sup>82</sup> Certainly we cannot understand Elizabethan tragedy if we fail to notice the elements that persisted from a mediaeval view of the world. The old conceptions of order and hierarchy, the intricate connections between man and nature, are there not only in active speech but in some of the essential conventions of the dramatic form (WILLIAMS, 2006, p.114)

Quando foi publicado em 1999, *Desonra* causou furor no governo democraticamente eleito da África do Sul por ser considerado um romance racista. Mas, além do racismo, há um cinismo, que se reflete em seu personagem principal ao longo de toda a narrativa: um reconhecimento de que a história, como a tragédia, é um constante reequilibrar de forças opostas; que ações violentas resultam, previsivelmente, em reações igualmente violentas, ainda que demorem a acontecer.

Essa descrença na coexistência pacífica entre as partes envolvidas em um longo e tortuoso processo de segregação, tão pouco tempo após o seu fim, sub-repticiamente permeia a obra e dá a ela seu significado ulterior, que abrange as possibilidades de se interpretá-la como um comentário de valor social que não se evidencia como tal.

Assim, no capítulo I, estabelecemos a premissa de que as relações dialógicas são indissociáveis do texto em si. Falamos acerca dos meandros do trágico no romance em questão; no capítulo II, exploramos o cenário que compõe a obra, atentando-nos à leitura pós-colonial da realidade da África do Sul recém-saída do *apartheid*; situamos o autor em seu particular contexto no tempo e no espaço, bem como as repercussões da obra naquele momento em que o país passava por enormes mudanças.

No capítulo III, empreendemos uma análise detalhada acerca da importância dos mitos na construção do discurso do protagonista e narrador, explicitando sua aliança com a herança europeia da qual ele se orgulha e que simultaneamente o posiciona como lastro da presença colonial e colonizado devido à sua condição sul-africana.

Assim como Próspero, Lurie encontra-se ilhado. Contudo, a ele nunca coube um ducado. Sua posse resume-se à sua condição de privilegiado em metrópole privou os negros de sua humanidade. Em *The Tempest*, Prospero refere-se a Caliban nos seguintes termos:

Prospero: A devil, a born devil, on whose nature  
Nurture can never stick. On whom my pains,  
Humanely taken, all, all lost, quite lost,  
And, as with age, his body uglier grows,  
So his mind cankers. (SHAKESPEARE, 2006, p. 109)

A linha dita por próspero, na qual ele afirma ter tratado Caliban humanamente, contradiz uma cena no Ato I da peça, em que este é referido como

escravo, insultado e obrigado a recolher madeira pelo seu mestre. Não por coincidência, a peça se passa em algum lugar da África, tendo Caliban sido tirado de sua mãe feiticeira da Algéria.

Ariel, por sua vez, fora escravizado mãe de Caliban, e depois resgatado por Próspero, que também o utiliza para seus desígnios e o mantém sob seu poder. Trabalhos foram escritos sobre essa dicotomia e diferenciação, mas cabe notar a deferência de Próspero por Ariel e seu especial desprezo pelo “meio-demônio” de origem africana.

Ora, como vimos logo acima, a hierarquização estende-se até mesmo à uma ideia incipiente de raça e classe na obra de Shakespeare. Os insubordinados servos – Trinculo, bobo da corte e Stephano, mordomo – aliados de Caliban, que jura, por sua vez, servi-los, são retratados como ladrões amotinados, que preferem tomar a ilha para si.

Embora Caliban seja retratado como submisso a estes, na realidade eles é que dependem de seus conhecimentos acerca dos poderes de seu mestre para concretizarem seus planos.

Em *Desonra*, os supostos planos de Petrus são levados a cabo. Seus conhecimentos acerca do território e sua proximidade de Lucy permitem-no, posteriormente, estender a ela sua proteção em um ato que jamais poderia ser tomado como bondade, mas sim forçosa reconciliação das partes mutualmente agredidas. De servo, ele passa a senhor. E Lurie, que nunca foi Próspero, passa a ser ninguém.

Por fim, cabe ressaltar que tais similaridades e reminiscências não existem sem motivo. O dialogismo e o intertexto se fazem presentes a todo momento na obra. Ao cotejar tais referências com suas fontes – os mitos originais – buscou-se empreender uma análise de caráter profundo acerca do homem branco, nativo, mas não por escolha, de um mundo no qual se sente deslocado.

A trajetória de Lurie é, em oposição à de Petrus, claramente descendente. De homem byrônico, de cínico, ele passa, assim como Lucy, ao estoicismo.

Os cínicos admiravam a liberdade a espontaneidade dos cães Em sua *Retórica*, Aristóteles afirma que comparar um homem a um cão é um elogio<sup>83</sup>. A ideia do cão simultaneamente remonta à sua fidelidade, percepção já presente na

---

<sup>83</sup> (ARISTÓTELES, 2015, 1401a, p. 172)

Antiguidade e à sua linhagem genética: descendente dos lobos, também é capaz de atacar quando acuado.

Um cão de três patas, contudo, ainda que não seja um animal de todo indefeso, tampouco é capaz de grandes feitos. Pessoas que sofreram amputações frequentemente relatam as dores que sentem nos membros perdidos. Seriam os cães capazes de tal sentimento, sujeito a tais truques do sistema límbico?

A história, afinal, não pertence aos vencedores, como diz o clichê, mas aos violentos. A história é um constante processo de rememoração e esquecimento. “Quanto mais as coisas mudam, mais continuam as mesmas”, reflete Lurie em dado momento do livro, ao notar a ironia de ter uma filha fazendeira na África do Sul – “A história se repete, embora em filão mais modesto. Talvez a história tenha aprendido uma lição” (COETZEE, 2017, p.74).

Lurie nunca foi dono de sua própria ilha; Lurie tampouco foi lobo. Costumava ser um cão orgulhoso. Sua tragédia íntima é sofrer a dor da perda de algo que de fato nunca lhe pertenceu. Nem a violência que lhe permitiu seu *status* social, nem a paz hipotética e sanitizada de uma democracia sul-africana enfim globalizada após o *apartheid*. Relegado ao papel de coadjuvante da História e da própria história, só lhe resta calar.

Por fim, as simetrias e as assimetrias prevalentes na obra estudada são uma preocupação frequente para autores oriundos das periferias do capitalismo. Toda cultura tem suas mitologias particulares, da mesma forma que toda cultura tem seus mitos fundadores, calcados ou não no fantástico.

O trabalho de interpretar esses identificadores culturais e ler a fundo o que motiva inserção destes pode ser aplicado a várias narrativas e a vários textos.

Entender o colonialismo como um processo de dominação cultural ajuda-nos a pensar mais a fundo nossa identidade enquanto sociedade, a *ethos* coletiva que nos direciona a um futuro que parece cada vez mais nostálgico – afinal, nem a África do Sul, nem o Brasil, nem diversos países que foram categorizados como novo mundo tornaram-se de fato novos. Em vez disso, foram condenados a reinterpretar de forma estanque os modelos fracassados de passado. Passados eleitos séculos atrás pelos mentores do progresso e apologistas da escravidão.

Para forjarmos novos futuros, devemos empreender não um esquecimento desses passados, mas novas interpretações dos mesmos, novas formas de encarar o mundo, mais apropriada às realidades nativas, formas verdadeiras novas de leitura.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Fundação Calouste Gubbenkian: Lisboa, 2008
- \_\_\_\_\_. *Retórica*. São Paulo: Coleção Folha de S. Paulo, 2015.
- ARENDT, H. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARTHUR, D. D., ISSIFU, A.K., MAFO, S. Journal of Global Peace and Conflict, v 3 (2), December 2015
- ATWELL, D. *JM Coetzee and South Africa: Thoughts on the Social Life of Fiction*. In.:English Academy Review, v. 29, issue sup. 1, p. 174–186, 2012.
- AZEVEDO, A. “Se você quiser me lobolar” – considerações sobre o lobola na África do Sul contemporânea. *Cadernos Pagu*, n. 45, p. 21-49, 27 abr. 2016.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoevski*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4.ed.. São Paulo: Forense Universitária, 2008.
- BANDEIRA, M. F. Representações da Violência em Disgrace e Waiting for the Barbarinas. Dissertação [de Mestrado]. FFLCH, Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008. 167f.
- BATAILLE, G. *Visions of Excess: Selected Writings 1927 – 1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BADINTER, E. *XY, de l'identité masculine*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1992.
- BONICCI, T. *Pós-colonialismo e representação feminina na literatura pós-colonial em inglês*.In.: *Acta Scientiarum. Humanand Social Sciences*. Maringá, v. 28, n. 1, p. 13-25, 2006
- BUTLER, J. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. New York, London: Routledge, 1993.
- BURKERT, W. *Mito e mitologia*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- CONNOLY, S. Georges Bataille, Gender, and Sacrificial Excess. In: *The Comparatist*, v. 38, p. 108-127, October 2014
- ELISABETH, R., PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- DIOP, I. S. *African Mythology, Feminity and Maternity*. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019.

- DUMÉZIL, G. *Do Mito ao Romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1992
- FONTES, J. B. *Imagens de Safo*. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 2, 1994.
- COETZEE, J. M. *Desonra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- COETZEE, J. M. *Scenes from Provincial Life*. London: Secker & Walburg, 1997.
- \_\_\_\_\_. J. M. *Disgrace*. New York: Viking, 1999.
- \_\_\_\_\_. *The Life and Times of Michael K*. London: Vintage, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Foe*. New York and London: Penguin Books, 1987.
- COOPER, J.M.; PROCOPÉ, J.F. Introduction to On the private life. In: *Seneca: Moral and Political Essays*. Cambridge University Press: 1995
- EAGLETON, T. *Literary theory: An introduction*. 4. ed. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2003.
- \_\_\_\_\_, T. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2013
- FANON, F. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FIORIN, J. L. *O dialogismo*. In: —. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008, p. 18-59.
- GIRARD, R. *A Violência e o Sagrado*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990. Reedição: São Paulo, Paz & Terra, 1998.
- GOULET-CAZÉ M-O; BRANHAM, R. B. Introdução. In: *Os Cínicos: o movimento cínico na Antiguidade Clássica e o seu legado*. Marie-Odile GOULET-CAZÉ e R. Bracht BRANHAM (Orgs.). São Paulo: Loyola, 2007. p. 11-38.
- GOULET-CAZÉ M -O.— Religião e os primeiros cínicos. In: *Os Cínicos: o movimento cínico na Antiguidade Clássica e o seu legado*. GOULET-CAZÉ, M-Odile e R. Bracht BRANHAM (Orgs.). São Paulo: Loyola, 2007. p. 59-94
- GRIMAL, P. *O amor em Roma*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_, P. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modenidade*. 11. ed. São Paulo: DP&A, 2006.
- HUBERT, H.; MAUSS, M. *Sacrifice: Its Nature and Function*. Chicago: The University of Chicago Press, 1964.
- HUGHES, D. *Human Sacrifice in Ancient Greece*. New York: Routledge, 2003.
- hooks, bel. *We real cool*. Routledge: 2004

- LÉVI-STRAUSS, C. *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- LÍVIO, T. Rapto das sabinas. In: *História de Roma*. São Paulo: Paumape, 1989. p. 31-33. (Vol. 1)
- LUCIANO. *Diálogo dos Mortos*. Brasília: Universidade Federal de Brasília, 1998. Introdução, versão do grego e notas de Américo da Costa Ramalho.
- LUTZ, D. *The dangerous lover: Gothic villains, Byronism, and the nineteenth century seduction narrative*. The Ohio State University. 2006
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- KROG, A. *Country of My Skull - Guilt, Sorrow, and the Limits of Forgiveness in the New South Africa*. Johannesburg: Random House South Africa, 2000.
- MACIEL, E. *Memórias do subdesenvolvimento (sobre Desonra, de J. M. Coetzee)*. In.: IPOTESI, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 73 - 87, jul./dez. 2010.
- MARTINS. E. F. *Da Helena grega à Helena Fluminense: Machado de Assis e a Tradição Clássica*. In.: O eixo e a roda, Belo Horizonte, v.25, n.2, p. 255-272, 2016 e
- MEMMI, A. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MOFFATT, M. *Harijan religion: consensus at the bottom of caste*. American Ethnologist, 6: 244-260, 1979.
- MORRIS, D. *The Washing of the Spears*. Capo Press: 1998.
- NDOLOVU. S. *The Soweto Uprisings: Counter Memories of June 1976*. Macmillan, 2017
- OLIVEIRA, F. T. *Reminiscências da cultura clássica em Ressurreição, de Machado de Assis*. 20 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras: Português-Inglês) – Departamento de Letras, Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, 2017.
- OWOMOYELA, O. *A History of Twentieth Century African Literatures*. University of Nebraska Press, Lincoln, NE, 1993.
- PARKER, G. "The Practice of Lobola in Contemporary South African Society." *Journal of Third World Studies*, vol. 32 no. 2, 2015, p. 175-190. Project MUSE muse.jhu.edu/article/646560.
- SAID, E. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SANTOS, L. C. S. H. *O Pós-Colonialismo nos Romances Waiting for the Barbarians e Disgrace de J. M. Coetzee*. In.: Revista Porto das Letras: Literatura Moderna e Contemporânea, Porto Nacional, v.1, n. 1, p. 36 – 50, 2015.

SCHÖNTEICH, M. & LOUW, A. *Crime Trends in South Africa 1985-1998*. 1999. Disponível em: <https://www.csvr.org.za/publications/1518-crime-trends-in-south-africa-1985-1998>

SHAKESPEARE. W. (The Annotated Shakespeare) *The Tempest*. Yale University Press, 2006

SENECA. *Seneca: Moral and Political Essays*. COOPER, J.M.; PROCOPÉ, J.F (eds.). Cambridge University Press: 1995.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*, Rio de Janeiro: Zahar, 1990. Trad. Mário Sérgio Kury.

\_\_\_\_\_. *Édipo Rei*. Porto Alegre: L&PM, 2010. Trad. Paulo Neves.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SZNODI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

VIRGIL, TROLLOPE, W., ANTON, C. *The Aeneid of Virgil*. London: W. Tegg, 1865. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c045476647&view=1up&seq=1>

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo, Editora Schwarcz, 1990.

WILLIAMS, Raymond. *On High and Popular Culture*. in.: *New Republic*. Disponível em: <https://newrepublic.com/article/79269/high-and-popular-culture>. Acesso em 31/10/2017

\_\_\_\_\_. Cultura e materialismo. São Paulo: Editora Unesp, 2011

\_\_\_\_\_. *Modern Tragedy*. Toronto: Broadview, 2006

## **Referências obtidas na internet**

*Significado de hubris*: E-dicionário de termos literários. Acesso em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/hybris/>

*Significado de Anathema*. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/anathema>

*South Africa unemployment: 1994 – 2015.* Disponível em:  
<https://businessstech.co.za/news/general/77737/south-africa-unemployment-1994-2015/>

*The Censor and the Censored, Linked by Literature.* Alan Cowall. Disponível em:  
<https://www.nytimes.com/2010/05/30/weekinreview/30cowell.html>

*Vida e obra de Orígenes.* Disponível em: <http://www.e-cristianismo.com.br/historia-do-cristianismo/biografias/vida-e-obra-de-origenes.html>

YEATS, W.B. *Leda and the Swan.* Disponível em:  
<https://www.poetryfoundation.org/poems/43292/leda-and-the-swan>