

BYRON, STAVROGUINE,
LURIE: O CÔMICO E O SÉRIO
EM *DESONRA*¹

*BYRON, STAVROGUINE, LURIE:
COMIQUE ET GRAVITÉ DANS
DISGRÂCE*

J. P. Engélibert
Traduzido por Vera Maquêa
(UNEMAT)²

Para todos aqueles que desejam ver a África do Sul vir a ser um Estado democrático e pluralista, e mais particularmente para todos aqueles que acreditam ser importante colocar na balança os grandes princípios da democracia, em face do reconhecimento e da reparação disso que o Preâmbulo da constituição sul-africana chama de “injustiças do passado”, *Desonra* é um romance desesperador.

¹ In: ENGÉLIBERT, Jean Paul (org). **J. M. Coetzee et la littérature européenne : écrire contra la barbarie**. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007.

² Doutora em Letras, Professora do curso de Letras – UNEMAT/Cáceres e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários - PPGEL – UNEMAT/Tangará da Serra.

Com efeito, ao invés de procurar vincular, como o faz a constituição, o reconhecimento dessas injustiças num engajamento de igual importância para os “valores democráticos” e os “direitos humanos fundamentais”, *Desonra* parece agravar sua discordância: o final do romance mostra o professor David Lurie, um homem branco que defende visceralmente os ideais da vida privada e a liberdade individual, desprezado por todos e ostracizado pela sociedade sul-africana³. Jakes Gerwel, que foi diretor geral do gabinete do presidente no governo de Nelson Mandela e um dos inspiradores da nova constituição, respondeu a *Desonra* em dois artigos significativos. O primeiro, “É a verdadeira imagem da nossa nação⁴?”, faz o elogio de Coetzee como autor de uma crônica fiel do “deslocamento dos brancos em África”, mas se considera desesperado pelo romance no seu conjunto e em particular pela sua relação de “pretensões pós-coloniais quase bárbaras dos Africanos negros”, sua representação de “personagens mestiças” em “putas, sedutores, homens melancólicos e delinquentes vaidosos” e, fundamentalmente, o fato que ele “exclui a possibilidade de uma reconciliação civilizada”. Entretanto, apesar de todas essas reservas, como Gerwel diz no título de seu segundo artigo: “Mesmo assim, ele é melhor que a leveza de Roodt⁵. Dando sequência a sua reflexão, ele sugere que, ainda que ele pinte um quadro desesperador da nova África do Sul, *Desonra* é ao menos um romance sério, e deve então ser tomado como tal pelos seus leitores – com a diferença, “por exemplo, dos romances de Dan Roodt, de sutilidade estilizada”, que só é capaz de “leveza paródica”.

Estas duas curtas réplicas são esclarecedoras. Elas nos levam à questão mais profunda que *Desonra* coloca a seus leitores. De acordo com uma perspectiva totalmente tradicional, o segundo artigo de Gerwel atribui ao texto literário o mérito de sério e considera o fato de sua seriedade como um meio de exploração cultural; isto está ligado à leitura de *Desonra* feita no primeiro artigo em que o romance de Coetzee é visto como inaceitavelmente perturbador e desesperador. Esse liame me parece perfeitamente lógico. Se o

romance deve ser tomado seriamente enquanto uma forma literária, pela sua maneira específica de nos fornecer experiência dos dilemas éticos e políticos cruciais de nossa sociedade, o final solitário de Lurie vem logicamente se inscrever numa série de julgamentos extremamente pessimistas pela nova África do Sul e as esperanças expressas pela sua constituição. A questão mais interessante que *Desonra* coloca é então saber se é possível escapar a suas conclusões inaceitavelmente desesperançadas sem ao mesmo tempo comprometer sua seriedade e seu valor literário. Insisto sobre a lógica da reação de Gerwel pois eu gostaria de mostrar que se trata de uma questão à qual *Desonra* conduz deliberadamente e absolutamente de modo consciente seus melhores leitores. As conclusões aparentemente inelutáveis do texto só podem ser resgatadas neutralizando seu engajamento no mundo, tratando-o como um jogo literário sofisticado mas finalmente frívolo, de modo que se encontra, ao que parece, dentro da “leveza de Roodt”?

Eu gostaria de explorar esta questão por meio do problema do bayronismo de Lurie, o qual mostrarei que está ligado à leitura que Coetzee faz de Dostoievski. Ela pode parecer distante das questões que acabo de colocar e, além disso, ostensivamente “literária” para um texto como este que exige uma leitura política. Contudo, essas referências são pertinentes, mesmo que pareça muito cedo; quanto à ideia da extrema sofisticação literária e da acuidade da crítica política não sejam compatíveis, espero poder dissipá-la ao longo das páginas que seguem.

O byronismo faz parte integrante da ideia que Lurie se faz de si mesmo. Ele recusa de se desfazer: Lucy tem consciência disso quando ela diz a ele, com “o que ele só chamaria um gentil sorrisinho” que ele “decidiu ficar mal (,) louco, ruim e perigoso de conviver⁶⁷”. Este aspecto byroniano e, para aqueles que tomam seriamente a significação social e histórica de *Desonra*, um dos traços mais perturbantes de Lurie: é difícil compreender porque Coetzee escolheu para representar no seu romance os valores democráticos essenciais que são a defesa da vida privada e liberdade individuais

uma personagem que toma como modelo a poesia dos anos 1820 e não uma outra figura, mais recente, mais nuançada, e, para ser franco, mais agradável, entre todas aquelas da herança cultural europeia. É bem o aspecto baironiano de Lurie, presente desde o início do romance, que ressoa no final perturbador do romance: comentando “Lara” no curso, Lurie explica que “Byron, no final das contas, nos leva a pensar que será impossível gostar de ‘sua personagem’, no sentido mais profundo, no mais humano do termo. Ele será condenado à solidão”.

Dostoievsky nunca está muito longe de Coetzee, e particularmente a personagem de Stavroguine, já apresentada em 1985 num artigo sobre a confissão no *Doubling the Point* e, claro, no *Mestre de São Petersburgo*. Como ele, Dostoievski também criou uma personagem deliberadamente byroniana. Nas palavras finais do livro de Joseph Frank *Dostoievsky: the miraculous years, 1865-1871*, publicado em 1995, Coetzee concluiu louvando Frank de ter sido “capaz de mostrar com uma clareza exemplar porque Dostoievsky escolheu criar Stavroguine no molde de Pouchkine, “esse dândi russo byroniano, sedutor e maldito”⁷. Stavroguine é, como Lurie, uma personagem desesperante, e o livro onde ele aparece, *Os demônios*, foi concebido com o objetivo de demolir as pretensões políticas e culturais das Luzes. Stavroguine foi criado pelo liberal Stépâne Trophimovitch no espírito das luzes nos anos de 1840. Um pouco como Lara ele mesmo, “sem nenhum freio para o reter, sem que ninguém chamasse sua atenção, quando ainda era tempo, estas mil vias que conduzem ao grande caminho do crime”⁸, desenraizado, agitado, ele adota uma ideia após outra, agarra-se a uma causa após outra à medida que vagueia sem objetivo através da Europa. O desfecho de *Os demônios* mostra a deflagração extraordinária que estas ideias perigosas e verdadeiramente demoníacas (como o indica a metáfora emblemática de todo o romance) provocam quando elas são importadas na Rússia. Stavroguine se suicida, “condenado à solidão”, como diria Lurie, pela falência de sua última tentativa de encontrar redenção no amor. Assim *Os demônios* apresentam o sopro

das ideias políticas do Iluminismo, do humanismo liberal ao utopismo revolucionário, como um conjunto verdadeiramente desesperador. Eles, completa Joseph Frank, “consideravelmente mancharam a reputação de Dostoievski aos olhos da inteligência radical”.

A comparação com *Desonra* se compreende então: ambos os livros têm um herói byroniano, terminam sem perspectiva de reconciliação entre si e a sociedade (o suicídio de Stavroguine sela ainda mais esta escolha evidentemente) e parece não trazer nenhum conforto àqueles que tomam a sério sua temática cultural. Mas suas ligações são na realidade muito mais profundas e permitem uma comparação bem mais precisa. Diante da comissão de inquérito do Cap, Lurie defende seu direito de guardar para si seus pensamentos íntimos. Stavroguine se comporta do mesmo modo diante de Tikhone, o confessor que ele escolheu: “ouçam bem, eu não gosto dos psicólogos e dos espíões, aqueles dentre eles, ao menos, que querem entrar na minha alma¹⁰”, disse-lhe. Os dois homens querem parecer apaixonados, mas de fatos todos os dois sabem bem se controlar. Stavroguine evoca mais adiante “o ardor” dos sentimentos que o “consumiam”, mas completa que mesmo “que eles alcançassem seu mais poderoso desenvolvimento, ele poderia sempre vencê-los e cessá-los¹¹.” Em sua confissão, o estupro de Matriocha, “seu coração se pos a bater muito forte. Então ele se pergunta se ele poderia renunciar, e soube imediatamente que ele era capaz”. Do mesmo modo, Lurie colocou a desordem do encontro sexual sob controle: a felicidade que ele sentiu com Soraya é uma “felicidade dentro da moderação, uma felicidade moderada”. Em suas relações com Melanie, ele está, como Stavroguine com Matriocha, em plena posse de suas faculdades: ele está em condições de ver que ele “deveria ficar aqui”, mas “sem fazer nada”. Antes disso, Lurie e Stavroguine mantiveram ligações menos apaixonadas: quando Stavroguine se muda para São Petersburgo, ele aluga três apartamentos, um no qual ele vive e dois para uma “intriga”. Lurie só tem dois – o seu e aquele que *Discreet Escorts* coloca à sua disposição – mas a comparação não é menos justa. Todos os dois são

empurrados, por um tédio subjacente: “eu me entediava de tal modo que poderia mesmo me suicidar¹²⁷” Afirmar Stavroguine. E parece bem que esta seja uma das razões pelas quais ele se liga à mocinha. Do mesmo modo, a “felicidade moderada” de Lurie com Soraya se dissolve depois que ele a viu com suas crianças no restaurante Captain Dorego, o professor está ocioso: “sem o interlúdio de quinta-feira, a semana é como um deserto onde nada quebra a monotonia”. Além disso, os dois byronianos dividem o mesmo gosto pela degradação. Stavroguine acredita que se meter numa situação vergonhosa, humilhante e ainda por cima ridícula sempre lhe deu a cada vez uma cólera sem limite e um prazer incrível. E é interessante de se notar que Lurie é, de todas as personagens de *Desonra*, o mais pronto a se humilhar: Ele diz a Bev Shaw não ter “simplesmente tédio”, mas ser “atirado pela desonra” e acrescenta se confessando a M. Isaacs que “ele mergulhou em um estado de desgraça do qual será difícil de se levantar” e que “isso não é uma punição (que ele recusou) recusada”.

Esse gosto do rebaixamento e da humilhação é crucial para explicar o que conclui Stavroguine ao violentar Matriocha e, claro, é pela “violação” de uma mulher que se percebe como inaceitavelmente muito jovem que Lurie e ele se aproximam mais. A idade de Matriocha é indeterminada: Stavroguine lhe dá, primeiro, em torno de quatorze anos acrescentando que ela tinha sempre ar de uma criança, mais adiante ele a vê como um pequeno ser de dez anos que tem o espírito ainda a se formar. Quanto a Mélanie, ela deve ter, pois ela é estudante, ao menos dezoito anos, mais para Lurie “ela tem cadeiras estreitas de uma menina de doze anos” ela “é apenas uma criança”. Lurie a coloca na cama no quarto de sua filha e “quase diz”: conte para o papai o que é que está acontecendo”. Stavroguine e Lurie são finalmente levados a confessar seus atos diante dos crentes. No capítulo “Chez Tikhone”, afastado dos Demônios, Stavroguine vai ao convento da Virgem de Spasso-Evfimi na saída da cidade para encontrar Tikhone. Ele é guiado por um monge que parece ter pouco respeito por Stavroguine (ele abre a porta “com uma mão autoritária”, dirige-se “familiarmente” ao

doméstico e faz entrar o visitante “sem mesmo esperar a resposta”¹³”. Mais tarde, sabemos que Tikhone é pouco apreciado dentro destes muros: “o bispo aposentado não soube impor no convento o respeito devido à sua posição”¹⁴”. Quanto a Lurie, confia-se a um crente na pessoa de M. Isaacs (“posso pronunciar o nome de Deus diante de vós?”), depois de se encontrar fora da cidade, numa instituição (“F. S. MARAIS, diz uma placa sobre um dos pilares da entrada; sobre uma outra, pode-se ler COLÉGIO DE ENSINO SECUNDÁRIO”), onde ele descobre uma personagem tão pouco respeitada e tão estranha quanto Tikhone. Aqui nós encontramos, à imagem do monge desenvolta que conduzia Stavroguine, “uma secretária, toda jovem e roliça, (que) faz as unhas [...]: “Sr. Isaacs! Ela chama. Tem alguém que quer ver o senhor”. Ela se volta [para Lurie]. “Entre, então” .Mais adiante uma observação do próprio Isaacs confirma o pouco respeito que ele inspira: “é muito fácil de me falar, muito fácil. Todos os alunos do colégio sabem bem. Com Isaacs consegue-se tudo facilmente – é isso que eles dizem”. Mesmo o “sorriso de lado” de Isaacs lembra o “sorriso estranho” que não está jamais distante dos lábios de Tikhone. Nem num caso, nem no outro, a confissão não desemboca sobre uma conclusão satisfatória.

O interesse desta comparação, dada a importância de Dostoievski para Coetzee, é de mostrar um aspecto importante de Lurie e ainda não percebido. A grande diferença entre as duas personagens byronianas é que, em cada ponto da comparação que venho desenhando, Lurie aparece como uma figura menor, sempre, em relação a Stavroguine, um pouco ridículo e às vezes verdadeiramente idiota. Ele encarna um papel em que ele não tem mais idade. Um dos seus principais problemas no início do romance é que ele é muito velho, no mínimo dez anos a mais, para ser bayroniano (Byron, ele mesmo morreu aos 36 anos, Stavroguine se suicidou antes dos trinta). Ele não é mais insignificante que o primeiro pensamento que teve “um homem de sua idade” (o segundo pensamento é a “questão de sua vida sexual”). Enquanto todas as mulheres se oferecem ao jovem Stavroguine, a honra de Lurie não

cresceu por sua ligação com Mélanie. Como é o primeiro a se dar conta, ele deve se preservar do ridículo: “ele não diz: agora eu me viro com o que eu tenho”. Ele não diz: “agora eu me viro com as putas”¹⁵. Não somente ele é muito velho para ser um dândi byroniano mas, qualquer que seja o ângulo pelo qual o olhemos ele compõe uma figura de menor importância e de menor ambição: ele aluga menos quartos que Stavroguine para suas relações furtivas, e num deles, é uma puta que ele faz vir. Enquanto que em Stavroguine a tensão entre as paixões do corpo e o controle do espírito produz o terror, “a felicidade moderada” de Lurie é tudo, menos perturbadora – de fato a ideia é mesmo cômica. “Seus sentimentos, ele se dá conta, possuem certa complacência que vai mesmo até o elo de um marido possessivo por sua mulher. Não obstante ele não procura eliminar isso. Enquanto que o *tédio* de Stavroguine é continuamente religado a uma paixão abstrata, metafísica, a causa imediata da ociosidade de Lurie é que *mesmo sua puta* termina por se recusar a dormir com ele – e não porque eles se separariam em circunstâncias dramáticas, mas porque ele a viu por acaso no restaurante Captain Dorego: este último detalhe expressa bem o absurdo leviano que marca Lurie de inferioridade. Do mesmo modo, enquanto Stavroguine desafia realmente a moral e explora os últimos territórios da desumanidade pela crueza extrema da violação de uma criança, Mélanie Isaacs só é uma criança dentro da cabeça de Lurie; mais adiante, a trivialidade de seus desejos aparece melhor na sua visão súbita, cruamente pornográfica, das irmãs Isaacs: “as duas na mesma cama: embates dignos de um rei. Ele foi percorrido por um leve frisson, olha seu relógio.” Ou ainda, comparemos a cena de confissão nos dois romances: a distância entre o sério de “Na casa de Tikhone” e o ridículo da comédia de “Na casa de Isaacs” que salta aos olhos. Ainda mais que esta cena termina com a chamada de telefone de Isaacs a Lurie para lhe desejar “boa sorte para o futuro” e sobretudo, depois de “uma pausa”, para verificar que o professor não espera sua intervenção em seu favor diante da universidade. Ainda que Tikhone parecia capaz de penetrar o mais fundo possível na alma complexa de Stavroguine, Isaacs é incapaz

de uma intuição mesmo elementar. Ainda que a passagem de *Os demônios* que relata o estupro de Matriocha mais o papel de Stavroguine no seu suicídio seja um dos mais desconcertantes de toda a obra de Dostoievski, as duas mulheres que contam mais na vida de Lurie evocam seu estado de desgraça em termos deliberadamente cômicos. Comparemos a versão feita de Lurie à perplexidade de Lucy:

- Isso me lembra muito a China de Mao: retratação, autocrítica, desculpas públicas. Eu sou jogo velho, preferiria simplesmente passar diante do pelotão de execução e acabar com tudo.

- O pelotão de execução, nada mais que isso? Por ter deitado com uma estudante? É um pouco exagerado, David, você não acha? Isso deve acontecer o tempo todo, esse tipo de coisa. Era corrente no tempo em que eu era estudante. Se cada caso virasse um processo, a profissão de professor seria dizimada.

Ele encolhe os ombros.

Ou com Rosalind no final do romance:

- que princípio era esse que você estava defendendo?

- a liberdade de expressão. A liberdade de se calar.

- Um grande princípio. Mas, David, você sempre foi muito bom para inventar histórias. Contar histórias para enganar aos outros e para enganar a si mesmo. Tem certeza que você de que não se tratava só de um caso de alguém pego com as calças na mão?

Ele toma cuidado para não morder a isca. (p.217)

Lurie detesta a ideia de que ele bem poderia, depois de tudo, não ser levado a sério. E a maneira repetida no texto, as personagens as mais próximas dele o confrontam com a possibilidade humilhante de ser apenas uma personagem de comédia. Stavroguine nunca se expôs a esse tipo de ataque degradante contra sua seriedade, salvo uma vez, é interessante lembrar, na cena cortada com Tikhone. Aqui,

Tikhone tem a audácia de sugerir que o abismo que se abria sob Stavroguine se ele publicasse sua confissão não seria pelo efeito do ódio dos outros, mas de seu riso. Imediatamente, Stavroguine perde todo o controle de si:

Ele cambaleia, a ansiedade se reflete sobre seu rosto. “eu o pressinto. Então eu vos pareço como uma personagem cômica durante o tempo que vocês leem meu ‘document?’¹⁶.

Mas se Tikhone menciona esta possibilidade que o crime de Stavroguine não atinge de fato o nível do trágico, mas simplesmente aquele do cômico – como nós acabamos de ver, uma possibilidade corrente evocada em *Desonra*, para o grande desprazer de Lurie – ao final das contas esta sugestão não é limitada em *Os demônios*. Esta ideia de Tikhone não é partilhada por nenhuma outra personagem (ela não é mesmo incluída na versão publicada do romance) e Stavroguine conserva o prestígio de uma figura terrível. Como Joseph Frank demonstra, ele é investido de “um status cultural simbólico”, profundo, aquele do “tipo byroniano” que representa para Dostoievski “a primeira manifestação dos efeitos desintegradores da influência ocidental sobre a psiquê cultural russa¹⁷” e que encarna finalmente nada menos que seu colapso total: “no espírito de Dostoievski, a impressionante silhueta de Stavroguine permanece imóvel no coração das chamas infernais que vem acender na capital da civilização ocidental. [...] Pois a “beleza” de Stavroguine é essa do demônio, é a beleza de Lúcifer no Caim de Byron.¹⁸” Stavroguine espalha a devastação, com seu suicídio o livro termina sobre uma nota profundamente trágica.

Em comparação, Lurie parece mais ao Stavroguine imaginado por Tikhone que àquele que Dostoievski finalmente criou. Voltemos às notas de Coetzee sobre a biografia de Joseph Frank. De acordo com Frank, ao sujeito de influência byroniana sobre a concepção de Stavroguine, Coetzee não o é mais quando ele lamenta que o biografia

“não se mostra suficiente crítica em relação à afirmação de Dostoievski segundo a qual os modelos de dândi dos anos de 1870 continuam a testemunhar movimentos subterrâneos da alma nacional. As instituições históricas de Dostoievski eram geralmente justas, mas aqui a história não parece lhe ter dado razão¹⁹. Dito de outro modo, Dostoievski teria se enganado sobre a importância e o status de Stavroguine. Junte-se a isso o fato de que Lurie é uma personagem cada vez menos sério, mais marginal e seguidamente mais bufão que seu modelo, isso merece ser retido – ainda mais que Frank relata a composição de *Os demônios* e anota o momento em que Stavroguine nas cadernetas de Dostoievski e seu efeito sobre a concepção inicial do romance. Dostoievski trabalhava desde 1869 num projeto que ele chamava “a vida do grande pecador”, consagrada à luta pela fé de uma personagem conhecida simplesmente como “O príncipe”. A primeira metade contaria a infância e a adolescência de um grande pecador: uma confissão os teria perseguido, em seguida entraria em um monastério onde a personagem teria encontrado um monge chamado Tikhone. Segundo Frank, o livro repousava sobre “o choque entre os efeitos desintegradores da razão ocidental e a antiga fé russa que estava vindo a ser o grande tema de sua vida”²⁰. Portanto, entre dezembro de 1869 e fevereiro de 1870, Dostoievski muda seus planos: conhecendo o caso Netchaïev que acaba de chegar a São Petersburgo, ele se põe a escrever um “roman-pamflet²¹”, abandonando a temática espiritual em proveito de uma sátira tendo por tema o escândalo do Instituto de agronomia e tratando assim do “mais importante dos problemas contemporâneos”²². Esse novo trabalho deveria ser, depois de *Pais e filhos*, de Tourguéniev, uma nova pintura do conflito de gerações na Rússia e esperava denunciar explicitamente “a geração niilista e seus precursores liberais-idealistas”²³. Mas em março de 1870, Dostoievski volta ao “Príncipe” de *A vida de um grande pecador*. Se, na versão inicial, sua narrativa terminava bem, ele toma então as características que restaram daquelas da história de Stavroguine, como o suicídio final, o prazer

perverso tomado na humilhação e o estupro de uma menina (que tem doze anos, como a Mélanie fantasiada por Lurie). Em julho, num novo impulso criativo, Dostoievski se apercebe que seus dois projetos, aparentemente distintos, se sobrepunham na sua imaginação: ele abandona o trabalho já realizado, proclama que uma “verdadeira inspiração o tinha visitado” e escreve ao seu editor Mikhaïl Katkov:

Meu senhor Verkhovensky pode não parecer nada com Netchaïev, mas parece que meu espírito acordado criou pela imaginação a pessoa, o tipo, que corresponde a seu crime. Ele tem um interesse certo a descrever tal homem, mas ele simplesmente, ele não me teria atraído. A meu ver, estes monstros infelizes não são dignos da literatura. Para minha própria surpresa, esta personagem me aparecia agora como uma personagem de comédia e então, bem que este negócio (a morte) constitui um dos acontecimentos principais do romance, ela é somente acessório, ela oferece um pano de fundo às ações de uma outra personagem que poderia verdadeiramente ser designada como personagem principal. [...] esta outra personagem (Nicolas Stavroguine) é também uma personagem sinistra, um criminoso. Mas ele me aparece como uma personagem trágica, mesmo se muito se perguntou depois de sua leitura: “o que é que é isso?”²⁴.

Como testemunha da estranheiridade da criação artística, esta carta é um documento extraordinário, ela dá conta da surpresa do próprio Dostoievski diante da transformação de Netchaïev em personagem de comédia e diante da mudança do romance pela entrada em cena de Stavroguine, a intriga inicial se afasta para o segundo plano de sua história: a sátira, misteriosamente transformada em processos de arte, vem a ser uma tragédia.

E portanto, este é bem o momento em que Dostoievski estava trabalhando em *Os demônios*, este momento em que “O príncipe” de *A vida do grande pecador* vem a ser o tenebroso e trágico Stavroguine e entre o “roman-pamflet”, satírico para se fazer o centro do sério,

que Coetzee pensa errado. Enquanto ela revela o processo da criação literária, a carta de Dostoievski a Katkov deve ser aproximada às reflexões de David Lurie sobre a evolução de seu próprio trabalho, *Byron na Itália*. Lurie tinha no início imaginado um *ménage à trois* apaixonado entre a jovem Teresa, seu marido e Byron, sobre o fundo de uma música voluptuosa que ele tomaria emprestado provavelmente a Strauss. Portanto, o retorno à sua casa devastada próximo ao final de *Desonra*, ele considera: tentando “um outro ângulo de aproximação”, ele “abandona as páginas de notas que escurecidas”, esquece o marido e “tenta imaginar Teresa na idade madura”. A voz de Byron vem, fraca e hesitante, dos infernos. Num ensaio ulterior, “fica claro que os cantos roubados não fazem mais caso”, que suas personagens exigem “uma música composta para elas”. E como Lurie se põe a partituras, “ele fica surpreso de ver que, aos poucos, a música vem chegando a ele”. Particularmente surpreendente é a maneira como ela vem. O som do piano é “muito cheio, muito físico, muito rico”, então Lurie sobe até o sótão e “de uma caixa onde foram guardados seus velhos livros e os brinquedos de Lucy, ele tira um instrumento bizarro, um pequeno banjo de sete cordas, que ele tinha comprado nas ruas de Kwa-Mashu quando ela era criança”. Agora, “para sua surpresa” (“para minha própria surpresa”, escrevia Dostoievski), o “som azedo deste brinquedo idiota [...] vem a ser inseparável de Teresa”, ao ponto que ela deverá brincar com ele em cena. A passagem que segue deve ser citada por inteiro:

E ele, de seu escritório que dá para um jardim invadido de ervas daninhas maravilha-se com isso que o pequeno banjo o ensina. Há seis meses, tinha pensado que não encontraria seu lugar, em Byron na Itália, como uma presença fantasmática entre Teresa e Byron: entre o desejo de prolongar o ser de um corpo apaixonado, e o acordar apesar de um longo sono do esquecimento. Mas ele se enganava. Isso não é o erótico que ele chama no fim das contas, nem o elegíaco, mas o cômico. Não é nessa ópera nem como Teresa, nem como Byron, nem mesmo como o amálgama de um e de outro: é da música mesma, no seu som sem

ressonância, belisco, finalmente, cordas do banjo, a voz que procura subir rasgando esse instrumento ridículo, mas que não cessa de se reconduzir, como um peixe no extremo de uma linha.

É isso então a arte, pensa ele, é assim que funciona! Como é estranho! Como é apaixonante! (p. 212-213)

Como a comparação entre Lurie e Stavraguine sugeria, *Desonra* inverte a ideia de Dostoiévsky – e o momento dessa reversão é aquele da revelação da arte. Então, *Os demônios* era um “romance-pamphlet” que veio a ser sério e trágico através da intrusão de uma personagem byroniana, *Byron na Itália* vai do sério ao cômico.

É preciso agora voltar à questão colocada no início deste artigo. As transformações ocorridas em *Byron na Itália* sugerem, eu penso, que jogando Lurie rumo à comédia que *Desonra* enfrenta a lógica inaceitavelmente desesperada que produz quando ele é lido segundo os modos de avaliação habitualmente aplicados ao romance realista e que contribuem para explicar seu lugar na cultura e o preço acordado às suas preocupações éticas. *Desonra* recorre ao cômico, não a uma “leveza” que renunciaria a se fazer tomar a sério. Essa é uma outra maneira de pretender ao sério. Por um paradoxo erasmiano, é quando o texto é afetado pelo cômico o mais estranho é que ele é mais sério. O verbo que descreve a relação de Lurie com o seu banjo é crucial: “ele não é dessa ópera nem como Teresa, nem como Byron, nem mesmo como um amálgama dos dois: ele é tomado (held) pela música mesma, no seu som sem ressonância, sem belisco, finalmente, da corda do banjo”. A intrusão seguinte e inesperada do cômico não remove de Lurie nem sua importância nem sua razão de ser: é o inverso que é verdadeiro. Com efeito, que ele próprio seja tomado (held) significa que o cômico o retém, tanto quanto ele próprio o reconhece, como “a voz que procura subir arrebatando este instrumento ridículo, mas que não para de ser levado, como um peixe na ponta da linha”. Mas “tomado” significa também preservado, protegido ou ao menos conservado: o cômico é o que o mantém em jogo em *Byron*

na *Itália*, com um status seguramente diferente daquele que ele desejava.

Agora, se nos deixarmos *Byron na Itália* de lado, o que é que significa para *Desonra*? Uma sugestão seria suficiente. Lembre-se que no final do romance, Lurie sonda a possibilidade de “incluir um cachorro na obra” (246). Antes no romance, ele tinha tentado defender os princípios que o haviam conduzido na sua relação com Mélanie: “minha defesa repousa sobre os direitos do desejo”, ele afirma à sua filha, antes de entender a que ponto essa declaração pode ser malvista e ridícula para sua filha e mesmo, depois de pensar, para ele:

Ele se vê no apartamento de sua filha, no seu quarto, com a chuva que caía abundantemente lá fora e o radiador no canto que desprendia um odor de petróleo, ajoelhando por cima dela, despindo-se de suas roupas, enquanto ela deixa tombar seus braços como uma morta. Eu estava a serviço de Eros: aí está o que quero dizer, mas ele tem a ousadia de dizer isso? Era um deus que agia através de mim. Que vaidade! No entanto, não é uma mentira, de modo algum. Em toda essa maldita história, havia qualquer coisa de generoso que procurava florir. (105)

Como ele se dá conta de que sua defesa não passe de palavras que ele gostaria de empregar, ele “tenta retomar” e lembra a Lucy a história de um cachorro, do tempo em que eles moravam em... Kenilworth (kennel: niche). O cachorro era um macho. “Desde que havia uma cachorra na vizinhança, ele se excitava, não se podia mais segurá-lo, e seus donos, com uma regularidade digna de Pavlov, batiam nele. O cenário continuou até o dia em que o pobre cão não sabia mais como se comportar. Desde que ele sentia o cheiro de uma cadela, ele se punha a correr em voltas no jardim, a orelha baixa, o rabo entre as pernas, ele gemia e tentava se esconder.” (206) Lucy “não vê”, o que seu pai quer demonstrar. E David ele mesmo se pergunta: “Na verdade, o que é que ele quer demonstrar?” Lucy sugere que essa história só é um modo de tornar aceitável a

velha noção de “direito do desejo”: Então, é preciso permitir aos machos de obedecer seus instintos sem os conter. É essa a moral?” Mas essa não é a moral. Para defender sua história, David deve voltar e desenvolvê-la, até o momento em que ela se encontra estranhamente na esquina do cômico e do sério:

[...] no fundo, eu creio que seria pode ser preferível que o tivesse matado. Teria sido preferível isso àquilo que lhe ofereciam: de uma parte renegar sua natureza, de outra parte passar o restante de seus dias a dar voltas no jardim, a suspirar e a farejar o gato, e a fazer toucinho. (106-107).

Não tem nada de espírito byroniano – o espírito com que Lurie lida tão bem – nessa comédia: só há um tipo de cômico bufão. O objeto da demonstração não é uma significação moral em si, é que a defesa da autonomia do desejo (ou, em termos mais jurídicos, a liberdade de procurar a satisfação pessoal sem temer as conotações culturais e políticas de seus atos) devem ser reformuladas na história do cachorro. Ela encontra um status menos sério, um status cômico, mas aquele lhe oferece uma chance de sobreviver.

A defesa de David pode ser assim compreendida: “é preciso permitir aos machos de obedecer seus instintos sem os conter”; ela está então desesperada. Mas tomada dentro da comédia do cão, o valor que subentende a relação com Mélanie, esse valor quase invisível que faz com que não seja “absolutamente” uma mentira é tomada “no seu som sem ressonância, belisco, finamente, cordas do banjo”. A ideia séria da liberdade do indivíduo, “a voz que procura subir rasgando esse instrumento ridículo”, é insustentável fora da comédia: ela não pode mais pretender o status que era o seu no romance realista clássico. Bem mais, para sobreviver, ele tem necessidade de estar ligada ao espetáculo patético do cão e “reconduzida (se é possível misturar essas metáforas), como um peixe no extremo de uma linha”.

Notas

³ Ver o site da constituição: <http://www.polity.org.za/polity/govdocs/constitution/saconst.html>. Ver também em francês Amnistier l'apartheid. Travaux de la Commission Vérité et réconciliation. Sob a direção de Desmond TUTU, prêmio Nobel da Paz. Edição dirigida por Philippe-Joseph SALAZAR, Paris, Seuil, coll. "L'ordre philosophique", 2004, bem como Vérité réconciliation réparation, sob a direção de Barbara CASSIN, Olivier coll. « Le genre humain », 2004.

⁴ "Is this the right image o our nation?" Rapport, Johannesburg, 13 de fevereiro de 2000.

⁵ "It is nonetheless better than Roodt's lightness of spirit" Rapport, Johannesburg, 9 de abril de 2000. Em Roodt, romancista africaner, é precisamente o autor de Moltrein (Praag Uitgewars, 2002), romance que trata da vida dos Afrikaaners na África do Sul após o apartheid; ele publicou também recentemente, um panfleto, Scourge of the ANC (le Fléau de l'ANC, Praag Uitgewars, 2005), bastante crítico aos olhos do partido do poder.

⁶ . *Desonra*, p. 92

⁷ . *SS*, 147.

⁸ . BYRON, **Lara**, chant I, traduction de M. Laurencin, Paris, éditions des Autres, 1979, p.118.

⁹ . JOSEPH FRANK, *Dostoévsky: The miraculous years, 1865-1871*, London, Robson Books, 1995, p. 499.

¹⁰ . F. M. DOSTOÏEVSKI, *Les démons*, traduction B. De SCHLOEZER, Paris, Gallimard, coll. « folio », n.2781, p.716.

¹¹ . Ibidem, p.720.

¹² . *Les démons*, op. cit. , p. 721.

¹³ .Ibidem, p.708.

¹⁴ . Ibid., p.709.

¹⁵ . Ibid., p.710

¹⁶ . *Les démons*, p. 741.

¹⁷ . J. FRANK, *op. Cit.*, p.469.

¹⁸ . Ibidem, p.471.

¹⁹ . *SS*, 147-148.

²⁰ . J. FRANK, op. cit., p.377.

²¹ . Pequeno escrito que ataca violentamente alguém (NDT)

²² . J. FRANK, op. cit., p.379.

²³ . Ibidem., p.409

²⁴ . Ibidem, p. 411.

