

À espera dos fantasmas: *Foe et O mestre de Petersburgo* *~

Raphaëlle Guidée
Tradução do francês: Vera Maquêa*

No diálogo que a obra de J. M. Coetzee estabelece com a tradição canônica, *O mestre de Petersburgo* e *Foe* ocupam de maneira bem evidente um lugar privilegiado. E mesmo em razão desse diálogo explícito com os clássicos que os dois romances receberam uma acolhida relativamente pouco entusiasta no momento em que surgiram. Já criticado, notadamente por Nadine Gordimer¹, pelo caráter muito indireto de sua denúncia do regime do apartheid em *À espera dos bárbaros* (1980), Coetzee confirma com a reescrita de *Robinson Crusoé* (*Foe*, 1986) e *Os demônios* (*O mestre de Petersburgo*, 1995) os vestígios de uma posição oblíqua deliberada quanto aos conflitos literários e políticos de seu país. Deste ponto de vista, *O mestre de Petersburgo* representa uma forma de apelo excessivo ou de desilusão em relação à *Foe*. Pois *Foe* pode legitimamente ser lido como uma fábula reflexiva sobre a colonização que conotaria, a exemplo da alegoria de *À espera dos bárbaros* ou de processos de desterritorialização de *Michael K, sua vida, seu tempo*, a situação política da África do Sul dos anos 1980. É a leitura proposta, por exemplo, por David Attwell, grande especialista de Coetzee, a propósito de um romance que ele qualifica, significativamente, de “alegórico”:

Coetzee situa *Foe* no campo discursivo do pós-colonial, mas em termos especificamente sul-africanos. Fundado sobre uma revisão de *Robinson Crusoé*, o romance desenvolve uma caracterologia das relações de poder entre o centro metropolitano e os setores pioneiro e indígena da sociedade colonial².

Susan Van Zanten Gallagher, numa perspectiva explicitamente historicista, dá muito crédito a isso, segundo Attwell, tendo como apoio uma entrevista de Coetzee:

Coetzee declarava a Tony Morphet em 1987: “*Foe* se distancia da situação sul-africana, mas somente numa perspectiva temporal estreita. Não é distanciamento em relação ao tema do colonialismo ou em relação a questão do poder. O que vocês

*~ Tradução feita a partir do original francês “En attendant lês fantômes: *Foe et Maître de Péterbourg*”. In ENGÉLIBERT, Jean Paul (Org.). *J. M. Coetzee et la littérature européenne: écrire contre la barbarie*. Rennes-FR, Presses Universitaires, 2007. (p.123-34)

* UNEMAT/CAPE/FAPEMAT

¹ - Nadine Gordimer, “The Idea of Gardening, *The Life and Times of Michael K*, by J. M. Coetzee”, *The New York Review of Books*, 2 février 1984, p.3: “J. M. Coetzee (...) escolheu a alegoria para seus primeiros romances. Parece que ele fez esta escolha por uma sorte de desejo paradoxal de se ter ao abrigo dos fatos e de suas conseqüências cotidianas, sujas, trágicas, nas quais, como todo mundo na África do Sul, ele está metido até o pescoço. (...) ele parecia capaz de falar do horror que ele via inscrito sobre o sol somente se ele estivesse projetado – brilhantemente aliás – em outros tempos e outros lugares”.

² - David Attwell, *J. M. Coetzee. South Africa and the politics of Writing*, Bekerley, University of California Press, 1993, p.103-104.

chamam “a natureza e os processos da ficção” poderia igualmente ser entendida como a questão de *quem escreve?* Quem toma o poder com a caneta em punho?”. Escrito numa época onde os Negros sul-africanos não estavam autorizados a escrever suas próprias vidas – de um ponto de vista político, social e ficcional – *Foe* se dirige às realidades desse silêncio forçado revisando a história legendária de Robinson Crusoé, uma história particularmente pertinente para descrever a situação social sul-africana e a situação literária de Coetzee ele mesmo³.

Escrito e publicado depois da revolução sul-africana que pôs fim ao regime do apartheid, *O mestre de Petersburgo*, cuja história coloca em cena um escritor confrontado pessoalmente com os problemas revolucionários que agitam a Rússia no final do século XIX, convida igualmente a fazer um jogo de correspondências. Muitos críticos insistem assim, justamente, sobre a aproximação possível entre a personagem de Dostoiévski, chamado no romance enquanto escritor célebre a tomar partido pela revolução, e Coetzee ele mesmo, constantemente interpelado sobre o papel político do escritor sul-africano. No entanto, esse centramento sobre problemas políticos e literários da África do Sul, aliás pertinente, é aqui duplamente contestável. Primeiro porque ele parece querer ignorar a originalidade de um romance cuja dificuldade reside precisamente na capacidade de mudar meticulosamente as expectativas e hábitos de leitura criados pelos romances precedentes. Em seguida, porque, em toda fidelidade ao conservadorismo dominante de *Os demônios*, em princípio publicado numa revista liberal de direita, e às posições postuladas por Dostoiévski no final de seu exílio europeu – notadamente nos seus comentários sobre os acontecimentos da Comuna de Paris – a revolução é julgada, em *O Mestre de Petersburgo*, pelo olho de um detentor da ordem e da tradição cristã. Este ponto de vista é ainda mais perturbador quando Coetzee se abstém do processo de contraponto narrativo que colocaria em perspectiva o discurso autoral de Daniel Foe. Antes de considerar Coetzee, contra toda razão, como um escritor reacionário, é preciso admitir que colocar em equivalência a situação revolucionária da Rússia em 1869 e a revolução sul-africana dos anos de 1990 não funciona, ou pelo menos não nesse nível de leitura. Se, como sublinha Jean-Paul Engélibert, a obra de Coetzee se constrói comentando-se a si mesma⁴, a leitura cruzada de *Foe* e de *O mestre de Petersburgo*, encorajada por um questionamento similar sobre as condições de enunciação de uma grande obra literária mas também pela retomada de elementos biográficos comuns a Dostoiévski et Defoe – as dívidas especialmente – levou então a uma revisão de questões de reescrita da mesma maneira como elas pareciam colocadas em *Foe*. Do mesmo modo que Coetzee recusa cada vez mais, nas suas entrevistas, encerrar sua obra nos limites do debate literário e político sul-africano, ele produz a prova provocante, nos seus romances, dos limites das leituras historicistas de sua obra.

Diante da negação de uma leitura política, o que restaria ao leitor de *Foe* e de *O mestre de Petersburgo*? A priori, uma mediação dupla, e pode ser contraditória, sobre a gênese da ficção. Os dois romances se organizam segundo um dispositivo reflexivo muito complexo, misturando alegremente fatos biográficos (datas, a paixão pelo jogo ou a epilepsia de Dostoiévski) ou histórias certificadas (o caso Netchaiev), elementos ficcionais retirados de obras de Defoe e Dostoiévski (Susan Barton, retirada de *Roxana*, Jack de *Coronel Jack*, Matrona de *Os demônios* etc.) e acontecimentos

³ - Susan Van Zanten Gallagher, *A Story of South Africa, J. M. Coetzee's Fiction in Context*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1991, p.168-69.

⁴ - Jean-Paul Engélibert insiste, no início de seu ensaio sobre Coetzee, no interesse de um estudo cronológico da obra para “observar como a obra pouco a pouco se faz comentário de si mesma” e “segue passo a passo o caminho pelo qual afirma sua coerência ao se reescrever” (*Aux avant-postes du progrès, essai sur l'oeuvre de J. M. Coetzee*, Limoges, Pulim, 2003. p.15-16).

puramente imaginários inventados por Coetzee (a morte do enteado de Dostoiévski, a mutilação da língua de Sexta-feira). Os romances de Coetzee se tecem em torno de um texto clássico primeiro que eles não param de designar como origem, ao mesmo tempo que exploram, na diegese, as condições de enunciação imaginárias deste hipertexto. Mas longe de colocar no centro dessas condições de enunciação o mecanismo intertextual, Coetzee remove toda tradição literária da gênese de *Robinson Crusoe* e de *Os demônios*. Em contradição completa com a vertigem da referência canônica sobre a qual se articula sua própria produção ficcional, a proposta dos dois romances de Coetzee parece então definir a escrita dos clássicos em relação ao que ela conserva do que é preciso chamar de realidade ou história.

É tentador ver nesta interrogação sobre a relação com a história ou a realidade histórica um questionamento puramente irônico: o que significam a fidelidade ao real ou sua traição quando a realidade é explicitamente tecida de ficção? Que valor conceder às condições históricas singulares de enunciação se suas condições históricas são suscetíveis de ser decifradas à luz de um dispositivo metaficcional que é, ele próprio, repetível? Mas o texto, apesar de tudo, não cessa de interrogar de maneira estranhamente convencional o que, na invenção de um romance, trai a realidade, ou ainda a *verdade* que se situaria antes do texto. “Se eu não posso me apresentar como autor e jurar que minha história é verdadeira, qual será seu valor?”, inquieta-se Susan Barton frente aos canibais e outras invenções romanescas de Daniel Defoe (*F*, 49). E assim também se ouve a pergunta de Dostoiévski: “Mas onde pode-se encontrar palavras verídicas, palavras que suscitariam em Pavel seu lento sorriso, um balançar de cabeça aprovador?” (*MP*, 122). Ou por colocar em relevo este motivo da traição do real ou da verdade, *Foe* e *O mestre de Petersburgo* recorrem à mesma figura, a do espectro. É com a ajuda desta figura que eu gostaria agora de interrogar a esquizofrenia aparente, ou, em termos mais positivos, o dialogismo do paradigma da invenção da ficção nas duas obras.

Em *Foe*, Susan Barton conta como ela empreendeu, em seguida ao seqüestro de sua filha, uma viagem à Bahia, no Brasil. É no retorno dessa viagem infrutífera que ela é lançada ao mar pelos marinheiros do barco e que ela encalha na ilha de Cruso. Um ano mais tarde, de volta à Inglaterra em companhia de Sexta-feira, Susan Barton encontra uma jovem que reivindica se chamar, ela também, Susan Barton e exige em vão que ela a reconheça como a filha que tinha perdido. A narradora termina por ver nela uma espécie particular de fantasma, desajeitadamente evocada por Daniel Foe:

Eu digo que esta menina que afirma ter o meu próprio nome, é um fantasma, um fantasma substancial, se é que tais seres existem, que me assombra por razões que desconheço, e que arrasta atrás de si outros fantasmas. Ela toma o lugar da filha que eu perdi na Bahia, digo a mim mesma, e você ma enviou para me consolar mas como você não controla a arte de evocar fantasmas, você traz um que não se parece em nada com a minha filha. (F. 158)

Roxana, último romance de Defoe, permite esclarecer esse estranho jogo de substituição: a heroína, que se chama Susan, é assombrada por uma jovem que diz ser sua filha, ela também chamada Susan, cujo final do romance faz pensar que ela foi assassinada por uma servente.

O mestre de Petersburgo começa igualmente com a perda de uma criança: Dostoiévski vai clandestinamente a Petersburgo depois da morte de seu enteado e empreende uma investigação melindrosa sobre as condições obscuras de sua morte, suicídio ou assassinato. Descosturado, difícil, sem intriga verdadeira, o livro se organiza em torno da espera do retorno de Pavel, que Dostoiévski não pára de chamar. Mas

seguindo uma lógica bastante semelhante à de *Foe*, é um usurpador que surge no lugar do fantasma esperado⁵:

Ele tenta lembrar o rosto de Pável. Mas o rosto que vem em seu lugar, e ele aparece mesmo com clareza impressionante, é aquele de um jovem com grandes preocupações, com uma barba escassa, os lábios finos e apertados: o rosto do jovem sentado atrás de Bakounine na tribuna do Congresso da Paz, há dois anos. Sua pele é cravada de cicatrizes que se desgrudam, se descolam, se desprendem, lívidas, no frio. “Vá embora! Grita ele, na esperança de dissipar a imagem. Mas ela se recusa a partir. “Pável!” murmura ele, tentando fazer com que seu filho apareça. Em vão. (MP, 53-54)

Dostoiévski não teve muito mais chance que seu antecedente Defoe na arte de evocar fantasmas, mas o jogo de substituição ganha neste romance um valor mais cruel ainda. Pois é antes Netchaiev, o chefe do grupo clandestino ao qual Pavel pertencia, e seu presumido assassino, que aparece em seu lugar. Em seguida, como se esta primeira metamorfose não fosse suficiente, Dostoiévski utiliza o fantasma de Pavel, o jovem estudante ingênuo, sem dúvida medíocre, vítima de seus próprios amigos, para criar a figura central da infâmia na sua obra: Stavroguine. Lembremo-nos que a personagem, em *Os demônios*, conta numa confissão que ele gostaria de publicar como ele estuprou uma menina de 11 anos e em seguida, conscientemente, deixou-a se enforcar. À luz deste intertexto, nada de surpreendente que a ideia de traição assombre literalmente todo o último capítulo de *O mestre de Petersburgo*, no qual Dostoiévski começa a escritura de seu romance:

Ele tira a caderneta da mochila, dispõe seu material. Não se trata de ouvir a criança perdida cuja voz sobe o frio obscuro, não se trata mais de ser fiel a Pavel quando todos o abandonaram. Não é mais uma questão de fidelidade. Ao contrário, é uma questão de traição – traição do amor em primeiro lugar, e também de Pavel, da mãe, da criança, de todo mundo. *Perversão*: todas as coisas, todos os seres seriam convertidos a um outro uso, fixados nele, e cairiam com ele. (MP, 234)

E mais ainda:

É nesse espírito que ele fica sentado à mesa de Pavel, os olhos fixos sobre a fantasia instalada à sua frente, cuja atenção não é menos implacável que a sua e que ele mesmo colocou no mundo.

Não Netchaiev – ele agora sabe. Maior que Netchaiev. E também não mais que Pavel. Ou pode ser que Pavel teria existido um dia, bem saído da adolescência para vir a ser o belo tipo de rosto frio que nenhum amor pode tocar, nem mesmo a adoração de uma mocinha *que faria qualquer coisa por ele*.

É uma versão que o desconcerta. Não é a verdade, pelo menos por enquanto. Mas essa visão de um Pavel transformado, e a infância e o amor, que teria crescido, não à maneira humana, mas à maneira dos insetos que mudam de forma inteiramente a cada etapa de sua evolução – esse Pavel dá arrepios. (...)

Essa presença tão cinzenta, sem expressão – é isso que ele deve gerar, ao que ele deve dar sangue, carne, vida?” (MP, 238-239)

A escrita de *Os demônios*, que parece desatar o trabalho do luto de Dostoiévski, não leva à ressurreição esperada de Pavel, nem repara em nada a injustiça de sua morte: ao contrário, Dostoiévski cria um espectro monstruoso, fantasma “sem expressão”, ao

⁵ - Ver sobre este assunto a análise particularmente convincente do *O Mestre de Petersburgo* proposta por Derek Attridge à luz da teoria derridiana do espectro (*Expecting the Unexpected*”, in *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading*, Chicago University Press, 2004).

qual a ficção dá carne e vida, em lugar do desaparecido. Derek Attridge assinala, num artigo sobre *O mestre de Petersburgo*, o “mal-estar” produzido por esse estranho desfecho que parece opor o processo de criatividade ao domínio ético “como se esse processo não tivesse nenhuma relação com a ética ou com a responsabilidade humana – somente uma responsabilidade para com a nova coisa que está nascendo⁶”. E como distrair o leitor, a “coisa nova” em questão, *Os demônios* voltam no texto de Coetzee sob uma forma também pervertida. Apresentados como esboços preparatórios do romance, os fragmentos intitulados “O apartamento”, e “A criança” não podem ser lidos como citações, mesmo paródicos, de *Os demônios*: a utilização da escrita em terceira pessoa no presente ficcional nestes fragmentos, tão característico do estilo de Coetzee, os designa ao contrário como pastiche de Coetzee - ele mesmo. A traição sobre a qual o texto se acaba é então dupla: traição do espectro de Pavel cujo Dostoiévski consente/concorda a se servir para imaginar as personagens de seu romance (tanto os executores quanto as vítimas, tanto Stavroguine quanto Chatov), mas também traição da obra de Dostoiévski, cujo texto retorna de uma forma alterada, submetida à utilização própria de Coetzee. Ao oposto da tradição do *túmulo bíblico* ou da escrita como homenagem, Coetzee coloca então em lugar um cena de escrita como *perversão*.

Traição da realidade de um fantasma pela escrita de uma ficção em *O mestre de Petersburgo*, substituição de um espectro intertextual à moça “real” de Susan Barton... tudo se passa como se, dentro dos dois romances, Coetzee propusesse articular sistematicamente invenção literária e evocação de fantasmas, reescrita e retorno. Mas essa articulação é tanto mais complexa que Coetzee convoca – e, numa certa medida, revoga – duas tradições distintas do espectro. Em *O mestre de Petersburgo*, são os fantasmas de tragédias shakespearianas, além de tragédias antigas, que reaparecem com Pavel assassinado por seus companheiros de luta, os mortos da morte violenta que procuram reparação e justiça: e é o horizonte de expectativa próprio a essa tradição ética do espectro que Coetzee decepciona, frustra, rejeitando toda aparição verdadeira, toda pacificação, toda injustiça feita. Contra uma certa vocação de escrita como ressurreição de fantasma, Coetzee realiza uma vasta empresa de desmistificação dos poderes da ficção. As múltiplas referências à Orphée, em *O mestre de Petersburgo* são um bom exemplo do uso *às avessas* da tradição:

Nem flauta, nem lira, só essa palavra (Pavel), sem parar de repetir. (11)

A poesia poderia lhe devolver seu filho. Tem uma ideia do poema que seria conveniente, uma ideia de sua melodia. Mas ele não é poeta, ele se parece mais com um cachorro que perdeu um osso, esfregando sem parar, aqui e ali. (22)

A regra: um olhar e um só; não olhar para trás de si. Mas eu olho atrás de mim. (59)

Dans *Foe*, por outro lado, é uma outra tradição de fantasma que é chamada e desviada por Coetzee, essa que faz do espectro uma figura privilegiada de ilusão, e em último caso, dos labirintos autotelistas da ficção narrativa. Em testemunho essa troca entre Susan Bardon e Daniel Defoe, marca a vertigem da dúvida ontológica e o desaparecimento da referência:

Ao iniciar eu pensava contar a vocês a história da ilha e, isso feito, voltar a minha vida anterior. Mas é aqui que minha vida inteira vem da história e que não me resta nada que me pertença. Eu pensava que eu era eu mesmo e que essa menina era uma criatura de um outro mundo pronunciando palavras que vocês haviam fabricado para

⁶ - Derek ATTRIDGE, « Avant l’arrivant. Le maître de Pétersbourg et quelques ouvrages récents de Jacques Derrida » in *Passion de la littérature: Avec Jacques Derrida*, Michel LISSE (dir.) Paris, Galilée, 1996.

ela. Mas eu sou agora invadido pela dúvida. Só me resta a dúvida. Eu sou a própria dúvida. Quem me pronuncia? Sou eu mesmo um fantasma? A que mundo eu pertença? E vocês: quem são vocês? (F, 159)

A dúvida radical que surge aqui é bem aquela de um ser que caiu na armadilha da ficção que se descobre por sua vez fantasma, ou, o que volta precisamente à mesma personagem: “Quem me pronuncia?” pergunta Susan Barton, ou seja, de qual autor eu sou personagem/fantasma? Et *Foe*, longe de dissipar essa dúvida, a reforça com a hipótese de um mágico que lembra bem estranhamente a figura de um autor de ficções:

Minha doce Susan, sobre saber quem entre nós é um fantasma e quem não é, não tenho nada a dizer: é uma questão que nós só podemos contemplar em silêncio, como um pássaro olha uma serpente, esperando que ela não nos devorará. Mas se você não conseguir se livrar de suas dúvidas, eu tenho alguma coisa para te dizer que te confortará talvez. Olhemos de frente nosso maior medo: o medo de ter sido, todos quantos nós somos, chamados deste mundo por uma ordem de existência diferente (que nós agora esquecemos) por um mágico desconhecido, à maneira que eu tenho, segundo você, evocado sua filha e sua companheira (o que não fiz). Eu coloco então esta questão: nós perdemos portanto nossa liberdade? (F, 160-1)

Essa demonstração de autotelismo, na qual Jean-Paul Engélibert reconhece uma referência a Borges (notadamente a “Ruínas circulares”⁷), mas que lembra igualmente os questionamentos vertiginosos de Cortazar (“Continuidade dos parques”, “Axolotl”) ou de Bioy Casares (*A invenção de Morel*), pode parecer paradoxal na pena de Coetzee. Pois o que é um jogo dentro da possibilidade de um reino generalizado da ficção, é de fato o desaparecimento da vocação histórica do romance, quer dizer, ao invés do contexto histórico específico que lhe dá origem e de sua capacidade de falar de história nos seus próprios termos, prefere admitir a possibilidade mesma da história contra o espaço anacrônico da biblioteca. Se eu não posso distinguir entre uma história e o que realmente aconteceu, entre um fantasma e um ser humano, que é então do sofrimento, da violência, da separação da vítima e do carrasco? Ainda uma vez o jogo intertextual funciona como um desafio à vocação ética da literatura, cuja importância se conhece no debate intelectual sul-africano.

Mas tudo como Coetzee convoca a tradição ética do espectro para melhor lhe dar brilho, o apelo da tradição de fantasmas da ficção funciona como lugar de um debate sobre a pertinência do paradigma. Pois na realidade, Coetzee estabelece um dispositivo que reintroduz a possibilidade de ética no paradigma mesmo da ficção auto-referencial. Primeiro porque, ao modo de *A idade do ferro*, pode colocar em cena, no diálogo de Elizabeth Curren e de M. Thabane, um conflito entre duas concepções de ética, *Foe* é construído sobre um conflito patente entre duas concepções da ficção. Se Daniel Defoe descreve a escrita como uma “ocupação divagante”, parecida à “magia” (F, 161⁸), que se inspira de miragens formadas pelas nuvens que passam em frente a mesa do escritor, Susan Barton, ao contrário, defende até o fim a necessidade de um arquivo da ficção, de um pré-texto real, ou mais que isso, substancial, ao texto do autor: “Quanto a dizer se a escrita pode se fazer a partir de nada, digo que não tenho essa competência. Talvez seja assim para os autores; mas não para mim.” (F, 171). É contra a ideia de um texto que se construiria a partir do nada (ou, o que é a mesma coisa, à partir de si mesmo) que Susan Barton defende uma substancialidade que ultrapassa consideravelmente as questões da

⁷ - Jean-Paul ENGÉLIBERT, op. Cit., p. 77-8.

⁸ - em inglês: *conjuring*. A tradução francesa, aqui, não faz verdadeiramente justiça ao sentido da palavra, uma vez mais, entre criação literária e fantasma: *conjuring* significa evocar ou fazer aparecer por magia qualquer coisa, objeto ou fantasma.

figura espectral. Se nós somos todos fantasmas, se “nós permanecemos todos no mesmo mundo” (F, p.182), o mundo do texto, nós somos “fantasmas substanciais”, seres que podem sofrer e fazer sofrer, dotados de um corpo que reinscreve o sujeito fictício na história.

Conhecemos a importância da temática do corpo em Coetzee: corpo repousante de Magda, corpo morrendo de Elizabeth Curren, corpo faminto de Michaël K, corpo envelhecendo de David Lurie, Dostoiévski, Elizabeth Costello, corpo mutilado de Sexta-feira... Os fantasmas não escapam à regra, e a substancialidade reivindicada por Susan Barton a expõe ao sofrimento, como Foe ao fazer a demonstração cômica mordendo-a violentamente (F, 166). Mas no reino dos fantasmas, o que vem a ser Sexta-feira? No romance, o corpo de Sexta-feira é o que resiste à identificação espectral, o que o protege da ficção do fantasma: “Poderíamos dizer que ele desaparecia ao cair da noite”, diz Susan Barton, “foi seu cheiro, que eu tomei uma vez por um cheiro de fogo em madeira, mas no qual eu reconhecia agora seu próprio cheiro, sonolento e agradável” (F, 172). Mas é também seu corpo e a mutilação de seu corpo que o definem como absolutamente outro: Sexta-feira é um fantasma enquanto pertence a *uma outra ordem*, aquela do *não-humano*, às vezes porque ele é escravo, e porque ele não tem linguagem (e não privado de linguagem: Sexta-feira nunca teve língua). É esta alteridade radical, o silêncio desumano que faz dele matéria privilegiada para a ficção, mas também um ponto onde o limite ético da ficção se expõe:

Não possuindo o controle dos mortos, Sexta-feira não pode se defender de ser remodelado dia após dia de acordo com o desejo dos outros. Eu o chamo canibal, ele torna-se canibal; eu o chamo lavadeira, ele torna-se lavadeira. Onde está a verdade de Sexta-feira? (F, 144-5)

A história da língua de Sexta-feira é uma história que não pode ser contada, ou que eu não posso contar. Quer dizer que não se pode contar bem histórias sobre a língua de Sexta-feira, mas que a história verdadeira está enterrada no coração de Sexta-feira, que é mudo. A história verdadeira não será conhecida enquanto não tivermos encontrado um meio engenhoso (*by art*) de dar uma voz à Sexta-feira. (F, 140)

“Quem me pronuncia?” perguntava Susan Barton. É por intermédio de Sexta-feira que sentimos o valor profundamente político desta questão. Sexta-feira, porque ele não possui língua, é mais falado que qualquer outro, submetido a quem o pronuncia, fantasma ou personagem daquele que se faz autor. Para acessar sua verdadeira história, que não pode, por definição, ser contada, é necessário encontrar um “meio engenhoso” de lhe dar uma voz. Coetzee nunca diz qual é este “meio engenhoso” (“*art*”, no texto em inglês), e ainda não revela a “história verdadeira” de Sexta-feira. Mas uma das aporias centrais da obra romanesca de Coetzee é colocada. Esta aporia encontra aquela explorada por Agamben em *O que resta de Auschwitz* a propósito do fenômeno que constitui, para a filosofia italiana, a marca específica dos campos: o submisso. O submisso é o detento dos campos de concentração que desiste de lutar e que seus camaradas abandonam. Primo Levi, citado por Agamben, escreve sobre aqueles que não possuem nem “história”, nem “rosto”, nem “pensamento”, nem instrução nem memória a transmitir, e que são eles, no entanto, “os submissos, os submersos, os testemunhas completos (...) cuja deposição teria tido uma significação geral⁹”. Como testemunhar sobre o submisso, quer dizer sobre o não-humano? Como dizê-lo sem reforçar a violência que o define como absolutamente outro? Como dar-lhe voz respeitando o

⁹ - Giorgio, AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*, traduzido do italiano por Pierre Alferi, Paris, Rivage, Coll. “Poches”, 2003, p.36. (NT: Este livro foi publicado no Brasil em 2008, com tradução de Selvino Assmann).

silêncio que é sua própria voz? Escreve Agamben, para “quem se encarrega de testemunhar por eles sabe que deverá testemunhar a impossibilidade de testemunhar¹⁰”. E quem se encarrega de comentar o testemunho deve “interrogar esta lacuna – ou muito mais que isso, tentar entendê-la¹¹”. A pergunta que Susan Barton faz a propósito de Sexta-feira, sem no entanto confundir o escravo e o submisso, junta-se à legitimidade do testemunho, e é finalmente em termos muito próximos – ilegitimidade, ao menos dessa impossibilidade – que é definida a posição do sobrevivente comparada ao submisso e aquela dos herdeiros dos colonos que é Coetzee em relação às vítimas da colonização.

Se o paradigma ficcional reencontra aqui uma ética do fantasma, nós vemos bem, contudo, que o ética da qual se trata aqui não tem nada de tradicional na medida em que ela se articula não à denúncia do fantasma mas muito mais ao seu silêncio. Isso ao que o escritor deve ser fiel, isso ao que se deve dar voz, é bem ao silêncio de Sexta-feira, ao silêncio de Pavel, ao silêncio de Michael K. Dostoiévski, escrevendo *Os demônios*, não trai a exigência de justiça formulada pelo fantasma de Pavel, mas precisamente o seu silêncio. E é a mesma traição que se desenha no horizonte de *Foe*, quando o autor de *Robinson Crusoe* decide fazer falar Sexta-feira. Inventar silêncios para que os silêncios sejam traídos, é colocar em evidência a violência latente dentro do ato autoral que empresta voz ao fantasma. Mas esta violência, se ela é enunciada como tal, é necessária: a verdade de Sexta-feira, como a verdade de Pavel, é impossível de testemunhar, e no entanto é necessário testemunhar, e testemunhar isso fazendo da impossibilidade de o fazer. Toda a dificuldade da obra de Coetzee é a de articular a necessidade da traição dos fantasmas e a necessidade inversa que consiste em exibir e em mostrar a traição como tal.

Converter em outra coisa o silêncio daquele que não pode falar, daquele que não é mais um homem (e nós sentimos ainda quanto essa perda de humanidade define tanto o escravo quanto o fantasma, tanto Sexta-feira quanto Pavel), tal é a necessária “perversão¹²” à obra na invenção da ficção. A reflexividade das obras, nesse sentido, abre-se a uma outra leitura política de *Foe* e de *O mestre de Petersburgo*, não pela pesquisa de equivalência ou de metáforas mas pela explicitação das condições nas quais a literatura pode pretender, no momento mesmo que ela mostra o nascimento da ficcionalização e coloca a distância uma certa ética da escrita, reencontrar a violência extrema da história. Existe aliás um outro termo, talvez mais positivo, que poderia designar o gesto próprio de Coetzee, que é também para Agamben o gesto próprio de toda literatura: “profanação”, no sentido de tornar profano, devolver ao uso dos homens o que foi separado deles¹³. O que foi separado é a morte, o não-humano, mas é também em muitos aspectos, o clássico: a profanação dá o clássico ao mundo e lhe devolve a possibilidade de falar do mundo, de se experimentar novamente em face dele.

A ficção de Coetzee descarta uma visão do fantasma como ser formado a partir do nada, quer dizer, como ser inocente, inventado sem traição prévia, sem usurpação, e defende uma outra que faz de todo fantasma usurpador de um outro fantasma, de toda invenção uma traição, de toda palavra uma palavra culpada. O mais belo discurso de Jérusalem designava a literatura sul-africana como uma literatura alienada, “que não é totalmente humana, mais preocupada que ela não deveria ser naturalmente pela questão

¹⁰ - *Ibidem*.

¹¹ - *Ibid.*, p. 11.

¹² - “Perversão”: todas as coisas, todos os seres seriam convertidos a um outro uso, fixados nele, e cairiam com ele”. *MP*, 253.

¹³ - Giorgio Agamben, *Profanations*, traduzido do italiano por Martin Rueff, Paris, Bibliothèque Rivages, 2005: “Enquanto que consagrar (sacrare) designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava au contrário sua restituição ao livre uso dos homens” (p.91).

de poder e de distorção do poder”. A flexibilidade e a hiperficcionalidade à obra em *Foe* e *O mestre de Petersburgo* não coloca outra questão que a do poder e da política da escrita; elas tornam-se um modo de considerar a violência real, extrema, exercida pela história. Ao encontro de uma ética do testemunho que recorre à ficção na escrita da violência histórica, Coetzee propõe, como em contextos diferentes Imre Kertész ou W. G. Sebald, ficções que são às vezes reflexivas e históricas, e que propõem também, através de espelhos da própria ficção, uma espécie possível de ficção. Espécie original, diga-se, que passa pela exibição de um material substancial a partir do qual a obra de ficção se constitui (material literário e real): a obra contém sua própria fabricação, seu próprio arquivo. Solução aprovada, numa verdade possível da ficção, num retorno da referência que apreende a espiral ficcional, e na afirmação de uma ética que considera a dúvida ontológica da ficção.