



A SINGULAR PRESENÇA DO NARRADOR EM *DESONRA*,
J. M. COETZEE

THE SINGULAR NARRATOR PRESENCE IN *DISGRACE*,
J. M. COETZEE

Cecília Krug¹

Recebimento do texto: 17/08/2017

Data de aceite: 26/09/2017

RESUMO: Este artigo apresenta uma leitura do romance *Disgrace* (1999), de John Maxwell Coetzee, traduzido para o português como *Desonra* (2000). O tema proposto profere uma reflexão no que diz respeito à figura do narrador, que apresenta as relações das personagens, constituindo um singular jogo narrativo. Na composição desta narrativa observamos a força da voz do narrador que, pelo viés do protagonista, evidencia conflitos existenciais e o descompasso vivenciado pelas personagens no contexto África do Sul, pós-*apartheid*. Para realizar este estudo, buscamos fundamentar uma interpretação a partir dos conceitos teóricos sobre o narrador, de Walter Benjamin e Oscar Tacca, e ainda, para enriquecer as reflexões acerca do assunto, Mikhail Bakhtin e Antonio Candido. Julio Cortázar e Mario Vargas Llosa contribuíram para pensar o romance no tempo atual.

PALAVRAS-CHAVE: Romance; *Desonra*; Narrador; J. M. Coetzee.

ABSTRACT: This article presents a discussion on *Disgrace* novel (1999), by John Maxwell Coetzee, translated into Portuguese as *Desonra* (2000). The proposed theme offers a reflection about the narrator figure, who presents the characters' relationships, constituting this way a peculiar narrative game. In the composition of this novel we observe the strength of the narrator voice who, by the protagonist's perspective, evidences existential conflicts and the mismatch experienced by the characters in the context of South Africa, post-*apartheid*. In order to carry out this study, we base an interpretation from Walter Benjamin and Oscar Tacca's theoretical concepts related to the narrator, and to enrich the reflections about the subject, Mikhail Bakhtin and Antonio Candido. Besides that, Julio Cortázar and Mario Vargas Llosa contributed to think about the novel in our time.

KEYWORDS: Novel; *Disgrace*; Narrator; J. M. Coetzee.

¹ Discente na Universidade do Estado de Mato Grosso -UNEMAT- Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários – Nível de Mestrado.



Em face à complexidade e à diversidade do mundo real, pressupõe-se que as produções literárias ocupem lugar privilegiado na formação do ser humano. Nesse sentido, os textos literários são importantes na construção de seres mais críticos e libertos. Partindo dessa premissa, o romance possibilita uma reflexão acerca das questões humanas do tempo atual, mas, acima de tudo, permite que as pessoas desfrutem de histórias surpreendentes e ampliem seus horizontes imaginários para além da realidade. Nesse sentido, Mario Vargas Llosa conjectura:

A literatura é alimento dos espíritos indóceis e propagadora da inconformidade, um refúgio para quem tem muito ou muito pouco na vida [...]. Cavalgar junto ao esquelético Rocinante e a seu desregrado cavaleiro pelas terras da Mancha [...], é um modo astuto que inventamos para nos mitigar a nós mesmos pelas ofensas e imposições desta vida injusta que nos obriga a ser sempre os mesmos enquanto gostaríamos de ser muitos, tantos quantos fossem necessários para satisfazer os desejos incandescentes de que somos possuídos (LLOSA, 2009, p. 26).

O romance, nesse contexto, é um gênero que converge perspectivas e abre fronteiras, repensa sua forma e se reinventa, pode apresentar uma estética dos segredos e do fascínio, nas sociedades, as quais se fazem com complexidades mundanas inerentes às relações humanas, tanto sociais, políticas, econômicas e culturais. Acerca do assunto, reflete Julio Cortázar, em *Valise de Cronópio*:





[...] a presença inequívoca do romance em nosso tempo, se deve ao fato de ser ele o instrumento verbal necessário para a posse do homem como pessoa, do homem vivendo e sentindo-se viver. O romance é a mão que sustenta a esfera humana entre os dedos, move-a e faz girar, apalpando-a e mostrando-a (CORTÁZAR, 2006, p. 67).

Diante de tal reflexão, é possível pensar a fecundidade valorosa do romance, cujo surgimento se dá no século XVII na Espanha, e de acordo com Ian Watt, em *A ascensão do romance*, esse prospera a partir do século XVIII devido a vários fatores, dentre eles as filosofias inovadoras, as mudanças que passava o público leitor, o desenvolvimento do protestantismo e seu corolário econômico, o capitalismo, a secularização da sociedade. Enfim, pode-se dizer que ascende com a revolução burguesa, portanto, um gênero recente.

Em 1999, na África do Sul, John Maxwell Coetzee, escritor sul-africano, publicou o romance *Disgrace*, traduzido no Brasil como *Desonra*, em 2000, por José Rubens Siqueira, publicado pela Companhia das Letras. Em *Desonra*, Coetzee articula com uma escrita límpida, os contrapontos, as metáforas, as alusões e também arranja uma coerência narrativa que nos chama atenção. Além do mais, as temáticas do mundo contemporâneo, como a solidão, o racismo, a velhice e a colonização são apresentadas na narrativa desse autor por diferentes paradigmas.

A marca crítica e estilística do autor justifica o *Booker Prize for Fiction* ganho por Coetzee, por duas vezes, a primeira em 1983 com *Life &*





Times of Michael K e, depois em 1999, com *Disgrace*, bem como a premiação no *Nobel Prize for Literature* em 2003. Outro aspecto visível em sua obra é que ele revisita a tradição e se consolida como artista, tendo em vista a sua valoração por parte da comunidade literária universal. Dentre críticos e estudiosos de Coetzee, destacam-se: David Attwell, *J. M. Coetzee and South Africa: Thoughts on the Social Life of Fiction* (2004); Andrew Van der Vlies, *J. M. Coetzee's Disgrace* (2010); Marília F. Bandeira, *O grande romance de J. M. Coetzee* (2009); Patrick Hayes, Byron, Stavroguine, Lurie: comique et gravité dans *Disgrâce*. In: ENGÉLIBERT, Jean-Paul (org.). *J. M. Coetzee et la littérature européenne: écrire contre la barbarie* (2007).

Neste artigo, centrar-me-ei nos estudos a respeito da figura do narrador em *Desonra*, este que preside a narrativa, apresenta as relações das personagens, constituindo um singular jogo narrativo. Sobre o assunto, Oscar Tacca, em *As vozes do romance* (1978), considera que o romance é uma linguagem através da qual se ecoam vozes distintas e essas vozes estão relacionadas pela figura do narrador, que arquiteta a narrativa, media e dá voz.

Desse modo, a figura do narrador e as perspectivas por ele moduladas na narrativa merecem um estudo mais aprofundado. Sobre esta dinâmica, Tacca (1978, p. 33) expõe: “[...] Voz narradora [...] nem sempre se torna fácil de determinar”. A estética do romance moderno requer atenção e cuidado ao interpretar, pois é sutil o movimento do narrador na narrativa.



Eis, portanto, a voz do narrador, que deixa indícios para o leitor atento interpretar possíveis significações que transcendem o texto escrito. Por esse ângulo, o narrador, em *Desonra*, movimenta-se no ritmo da experiência, dilui-se no arranjo das vozes e apresenta o mundo das relações das personagens, seus sentimentos e reflexões, constituindo esse obtuso jogo narrativo. Nesse sentido, segue o fragmento do romance em estudo que apresenta esta composição da narrativa:

A segunda vez que sai com ela, param na casa dele e transam. **É um erro**. Ela se retorce, dá-lhe unhas e borbulha de excitação, mas no fim simplesmente o repele. [...]

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

Ele devia desistir, sair de cena. [...] Uma limpeza geral para poder ao menos pôr-se a pensar no que um velho tem de pensar mesmo: preparar-se para a morte (COETZEE, 2000, p. 16 – **grifos nossos**).

Nessa passagem, observa-se a presença de uma voz, que pode ser a do narrador, o qual interpreta com palavras suas, ideais e sentimentos do protagonista, David Lurie, esse que se relaciona sexualmente com uma jovem, Dawn. Tal reflexão é feita em terceira pessoa, como no uso do pronome *ele* reportando-se a David ou *ela*, reportando-se a Dawn. A voz emite opiniões e juízos, como observado na citação acima, isto é, esta voz mescla-se nos discursos que ora ou outra aparecem na narrativa. O narrador utiliza-se da estratégia de exibir o estado das coisas por detrás das falas das



personagens, pelo discurso indireto, o que aponta para as questões íntimas da personagem, sem que entendamos bem quem está pensando, introduz uma perspectiva que ultrapassa a personagem.

Diante do exposto, pode-se afirmar que a figura do narrador e as vozes por ele delineadas constituem o tecer das reflexões e ideias. Nesse movimento do narrador, projeta-se um discurso ambíguo, no qual é cedido um espaço para o processo mental das personagens, isto é, essa técnica é utilizada para expressar as contradições íntimas dos pensamentos e ideias das personagens:

Ele devia parar por aí. Mas não para. No domingo de manhã vai dirigindo até o campus vazio e entra no escritório do departamento. Do armário de arquivos tira a ficha de Melanie Isaacs e copia seus dados pessoais [...]

Disca o número. Uma voz de mulher atende.

“Melanie?”

“Vou chamar. Quem está falando?”

“Diga que é David Lurie.”

Melanie – *melody*: uma sonoridade banal. Não é bom nome para ela. Mudando a tônica. **Meláni: a escura**

“Alô?”

Naquela única palavra ele ouve toda a incerteza dela.

Jovem demais. Não vai saber lidar com ele; devia esquecer dela. Mas está nas garras de alguma coisa. A rosa da beleza: o poema atinge o alvo reto como uma flecha. **Ela não é dona de si mesma; ele não seja dono de si mesmo também** (COETZEE, 2000, p. 25, **grifos nossos**).



Elucidativamente, esta focalização da configuração do discurso na apresentação do pensamento do protagonista, pela mente da própria personagem, também expressa essa consciência narrativa em que a voz expõe juízos. Se faz importante observar alguns detalhes na enunciação dessa voz, como por exemplo, há uma referência ao nome da aluna, a qual é vítima do abuso sexual por parte do protagonista. O nome dela é *Melanie*, o nome é grafado em inglês e português da mesma maneira, tanto em *Disgrace* como em *Desonra*. No enunciado fica evidente a reflexão sobre o nome da aluna, afirma-se que não é um bom nome para ela, devido a sonoridade banal com *melody*, entretanto, no discurso se sugere a entonação para Melâni, assim fazendo-se uma alusão a pigmentação, *melanin* – *melanina*, referente a cor da pele da aluna, *a escura*.

Assim, articulado pelo narrador, o discurso se faz provocador, para pensar as questões estereotipadas da cor da pele, em alusão a dominação ocidental na África, os resquícios de violência e preconceito, pois, o protagonista é o professor de literatura, de cultura do ocidente e ela, *Melanie*, é a *aluna*, de *cultura local*, e *a escura*, da África. Nesse jogo de sentidos e alusões, ironicamente a filha do protagonista, *Lucy*, após ser violentada também, espera um bebê, e este terá em sua cor a *melanina*, tal qual o protagonista menciona sobre a aluna a qual ele violentou.

De fato, o narrador de *Desonra* constitui uma ferramenta fundamental na narrativa e passa a fazer parte desse mundo narrado. Nessa perspectiva, Antonio Candido (2011, p. 26) também elucida a voz do narrador: “[...] narrador fictício que passa a fazer parte do mundo narrado, identificando-se por vezes (ou sempre) como uma ou outra das personagens,



ou tornando-se onisciente [...] desdobra-se imaginariamente e torna-se manipulador da função narrativa [...]”.

Diante de tal reflexão, são pertinentes as proposições de Walter Benjamin (1994), em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, sobre o narrador e seu discurso a partir da leitura da obra de Nikolai Leskov, o qual representava o que ele afirmava acerca das duas famílias modernas de narradores, o sedentário que não saiu de seu país, mas conhece muitas histórias e tradições, e o viajante, o qual *vem de longe* e desta forma, traz experiências para contar.

Algo mais pode ser considerado: o narrador, na obra de Leskov, costuma dar conselhos, pois recorre ao acervo de uma vida inteira, não apenas à sua, mas às experiências alheias, partilhadas oralmente. Para Walter Benjamin, a verdadeira narrativa pressupõe uma dimensão utilitária, que no romance moderno apresenta-se escassa desta característica, pois os homens não sabem mais dar conselhos e não comunicam mais as suas experiências, isto é, o narrador contemporâneo não tem algo inusitado ou exemplar na sua experiência para contar “A arte de narrar está definindo, porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

De acordo com a premissa de Benjamin, o narrador não tinha nada de exemplar na sua experiência para contar e não representava mais o herói da epopeia, imbuído dos valores de sua sociedade que carregava a palavra empenhada como absoluta verdade e se caracterizava por grandes feitos e conquistas, ou seja, segundo Benjamin, o narrador estava em crise e colocava em perigo também a narrativa. Entretanto, é sabido que a narrativa



continua viva, tanto nas comunidades onde se apresenta a narrativa oral, quanto nas comunidades onde se apresenta a narrativa escrita, e o narrador adaptou-se aos nossos tempos, movimentando-se na narrativa embrenhado nos complexos contrapontos não mais movido somente pela própria experiência.

O narrador é o mediador e transmissor das experiências em que a sua voz pode estar diluída em várias outras vozes. Nesse contexto, em *Desonra*, como Walter Benjamin afirma, o narrador não pode mais dar conselhos, pelo fato de que a experiência dele não é comunicável, não tem nada para ensinar, e nesse sentido, apresenta-se David, uma pessoa que não tem nada para compartilhar, seu comportamento é irônico e cínico, além disso, ele não tem ética e sua moral é bastante duvidosa, mostra-se um homem entediado, o avesso do que conjectura Walter Benjamin “Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade [...] poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (BENJAMIN, 1994, p. 221).

Eis, portanto, a construção desta narrativa em que o narrador tece a voz do herói, que se revela ao avesso do herói da epopeia nesse romance. O protagonista David Lurie não tem grandes feitos para compartilhar, não consegue mais dar conselhos e comunicar a sua experiência, apesar de que sua voz ressoa na narrativa, embora em decadência e vivendo as tensões do mundo contemporâneo. Assim, vê-se este protagonista mais humanizado, com tensões e fraquezas, aproximando-se do ser humano, com todas as suas especificidades e complexidades. O recurso narrativo afirma esta imagem avessa do herói, como se vê: “‘Minha filha, minha filha!’, diz, estendendo-





lhe os braços. Ela não vem, então ele afasta o cobertor, levanta-se e a toma nos seus braços. Ela fica dura como uma estaca em seu abraço, sem ceder nada” (COETZEE, 2000, p. 115).

Nessa arena, o narrador manipula o jogo narrativo, empreende uma análise dos descompassos vividos pelas personagens, como na passagem que segue, em que a consciência do protagonista, na reflexão do narrador, apresenta-se com dificuldades para adaptar-se às mudanças e compreender novos paradigmas. David Lurie vive descompassos nos relacionamentos, tanto no âmbito profissional como familiar e com as mulheres com quem tem relacionamentos, as quais já não seduz mais, e assim, prevalecem os sentimentos de frustração em suas relações:

Se olhava para uma mulher de um certo jeito, com certa intenção, ela retribuía o olhar, disso tinha certeza. Era assim que vivia; durante anos, décadas, essa foi a base de sua vida.

Um belo dia, tudo isso acabou. Sem aviso prévio, ele perdeu os poderes. Olhares que um dia correspondiam ao seu deslizavam como se passassem através dele. Da noite para o dia, virou um fantasma. Se queria uma mulher, tinha de aprender a conquista-la; muitas vezes, de uma forma ou outra, tinha de comprá-la (COETZEE, 2000, p. 14).

O narrador transforma e modifica os diálogos, empreendendo possibilidades de interpretação, por meio da arte de narrar, que permanece viva entre os homens. É nesta concepção sobre o narrador que se observa a





subversão da teoria de Benjamin, que conjectura a morte do narrador. O narrador permanece vivo nas diversas formas de narrativa, oral e escrita, diferentemente do que afirma Benjamin. Desse modo, a narrativa arquitetada pelo narrador é um convite para a construção das interpretações.

Em *Desonra*, a presença das outras personagens, ainda que suas vozes não sejam privilegiadas tanto quanto a do protagonista, mantêm os contrapontos: “Vivem em um mundo novo, ele, Lucy e Petrus. Petrus sabe disso, ele sabe disso, e Petrus sabe que ele sabe disso” (COETZEE, 2000, p.135). É oportuno salientar que, diante dessa característica do narrador, as diferentes perspectivas das personagens divergem, mas também podem convergir, e despertam reflexões a respeito das complexidades das relações humanas, como no fragmento em que, por meio do pensamento do protagonista, o narrador conduz a pensar acerca das tensões em que vivem as personagens, com relação à barbárie, à discriminação e ao ressentimento numa sociedade pós-*apartheid*.

Por esse ângulo, o narrador pode privilegiar a perspectiva de um personagem em detrimento de outras, entretanto, as perspectivas das outras personagens, ainda que tênues, encontram-se na trama, proporcionando uma gama de possibilidades de elaboração de significados e sentidos que empreendem as reflexões e os questionamentos.

Nesse ínterim, faz-se importante assinalar que as diferentes vozes que coexistem na narrativa são apresentadas por Mikhail Bakhtin em *Questões de Literatura e de Estética* (2010), como parte determinante da estética do romance. Os discursos das personagens David, Lucy e Petrus apresentam uma coerência orquestrada pelo narrador, o qual estabelece uma



relação que incita, como já dito, o leitor a interpretar, e assim, intercalam e revelam valores sociais, históricos, culturais e ideológicos. Para refletir sobre esta ideia, lê-se a conjectura de Bakhtin, que explica:

Nós vimos que o plurilinguismo social, a consciência da diversidade das linguagens do mundo e da sociedade que orquestram o tema do romance, entram no romance seja como estilizações impessoais, mas prenhes de imagens, que falam as linguagens dos gêneros, das profissões e outras linguagens sociais, seja como imagens personificadas do autor convencional, dos narradores ou, finalmente, dos personagens (BAKHTIN, 1998, p. 134).

Por meio do narrador, as personagens caracterizam-se na síntese de valores, e as mesmas não estão na narrativa por ingenuidade, mas, a fim de constituir o rico universo narrativo, ainda que prevaleça a perspectiva de um personagem em detrimento das perspectivas das outras.

Consoante a isso, observa-se as características das personagens, arquitetadas pelo narrador, as quais se apresentam distintas nesse arranjo narrativo: David Lurie irônico e inflexível, professor de formação humanista ocidental, vive no meio urbano e representa o ocidente nesta composição narrativa; sua filha Lucy, mais comedida e flexível que se adaptou à vida rural na África, se mostra como a filha da Europa, mas, já não é europeia e nem africana; já Petrus é visto como o negro que prestava serviço, agora na nova sociedade da África do sul pós-*apartheid*, é o patrão e o vizinho e participa das decisões, é o africano de hoje pós-*apartheid*. Acessa-se, por meio desse arranjo das personagens na narrativa, um ponto





particular do mundo, com várias possibilidades de enunciação desse mundo, pelas vozes que vêm cercadas da voz ideológica, social, política e cultural.

O maestro dessa orquestra de vozes é o narrador, ou seja, é ele quem preside a narrativa e amplia as possibilidades de sentidos. Em *Desonra*, o narrador arranja os contrapontos que estão imbuídos com a voz local. Nesse sentido, o narrador apresenta um movimento narrativo que transcende a questão sociocultural como pano de fundo da narrativa. Por conseguinte, apresenta também os dilemas existenciais do sujeito que não compreende sua vida e os conflitos pós-*apartheid*.

Segue um significativo fragmento do romance, em que ocorre na narrativa uma violência contra filha e pai, que estão na fazenda onde mora Lucy. David é trancado no banheiro, enquanto os violentadores saqueiam a casa e fazem atrocidades de toda ordem:

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

Constata-se nas três primeiras palavras do fragmento acima o desenvolvimento de uma narrativa em terceira pessoa, evidenciando-se a perspectiva irônica desse narrador e do próprio protagonista. Na perspectiva





do protagonista, delineado pelo narrador, podemos acessar conceitos e ideias de David, em que as palavras remetem a ironia. Por exemplo, no fragmento anterior, o termo *selvagens* refere-se às pessoas que são da África do Sul, em contraponto, as pessoas de descendência ocidental, as quais ele considera que são as *civilizadas*. Outro aspecto da ironia está também presente nas palavras: *trabalho missionário*, David não acredita em transformações, num mundo melhor com respeito e dignidade, moral e ética, não empreende um trabalho missionário.

Nessa perspectiva, evidenciam-se a ironia e sarcasmo do protagonista. Os conflitos vividos na narrativa se orquestram, por meio da abordagem do narrador, que movimenta os pensamentos e ideias do protagonista, levando o leitor a pensar.

Para o protagonista, sua condição e de sua ex-esposa é de *urbanos*, *intelectuais* e suas perspectivas geram descompassos e conflitos com relação as de sua filha, Lucy, que vive de forma diferente de seu pai, com outros valores: “[...] talvez não tenham sido eles que a produziram: talvez a história tenha um papel maior” (COETZEE, 2000, 73). David observa que sua filha é fruto de um novo tempo em que novos conceitos e novas regras regem aquele mundo. Em outra passagem na narrativa, revigora-se esta ideia do narrador, implicado no tecido social, como no fragmento: “Há muito deixou de se surpreender com o grau de ignorância dos alunos. Pós-cristãos, pós-históricos, pós-alfabetizados, eles podiam ter surgido de ovos ontem mesmo” (COETZEE, 2000, p. 40). A perspectiva do protagonista é apresentada como a de um ser que ignora reformular seus conceitos ou



adaptar-se às novas regras de convivência, e vive nos descompassos e nas tensões de toda ordem.

Nesse contexto, o professor culto se sente frustrado, não tem mais entusiasmo pela profissão e os alunos não o respeitam mais. Não quer se adequar as normas sociais e respeitá-las, tendo em vista que ele contrariou as regras da instituição na qual trabalhava, cometeu abuso sexual e foi demitido. No final da narrativa, ele trabalha como auxiliar numa clínica veterinária e se sente afeiçoado por um cachorro em estado terminal, decide levá-lo a sala de operações e desiste de salvá-lo: “Vai desistir dele?’ ‘É. Vou desistir”” (COETZEE, 2000, p.249).

David observa que a desistência é a única alternativa, tanto para sua vida quanto para aquele cachorro abandonado, pois se sente frustrado e perdido, está tudo acabado para ele, não quer essa situação por mais tempo. Assim, desiste também de lutar pela vida, aceita a punição, assim como fez em relação aquele cachorro: “Caí em um estado de desgraça do qual não será fácil me levantar [...] tentando aceitar a desgraça como meu estado de ser” (COETZEE, 2000, p.195).

O narrador edifica, de forma coerente, uma estética que não ignora a desgraça das relações vivenciadas pelas personagens. Paira nas entrelinhas a decadência do protagonista, pois seu caráter dúbio, no início da narrativa, o levou a demissão e a perda do cargo de professor e, mais adiante, a mesma maneira de pensar o leva a frustrações nos relacionamentos afetivos com mulheres e com a filha. No final da narrativa, fica evidente a desistência da vida: “[...] desânimo, indiferença, mas também falta de peso, como se ele



tivesse sido devorado por dentro e do seu coração [...]” (COETZEE, 2000, p. 177).

Há na narrativa complexidades nas diversas relações tecidas pelo narrador entre classes, homens e mulheres, negros e brancos, com a longa história de exploração e o presente de ressentimento explosivo. Este elemento estético está presente da narrativa e mostra como as coisas se repetem, isto é, mesmo que o regime político de segregação racial *apartheid* tenha chegado ao fim, este recurso literário mostra uma reflexão do quanto estas personagens ainda sofrem os efeitos de um sistema desigual e preconceituoso, no qual os impactos perdurarão por um longo tempo, até que suas sequelas se dissipem. Nas perspectivas articuladas pelo narrador há uma reflexão desses conflitos:

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

Dessa forma, a narrativa apresenta um narrador onisciente, como é apresentado no trecho que segue, num fluxo de consciência em que o protagonista é um ser desajustado:



Um pai sem a sensação de ter um filho: é assim que tudo vai terminar, é assim que sua linhagem vai se encerrar, como água escorrendo para dentro da terra? Quem desejaria isso! Um dia como outro qualquer, céu claro, sol ameno, e, no entanto, de repente, tudo mudou, mudou completamente! (COETZEE, 2000, p.224).

Assim, a narrativa se constrói a partir da perspectiva de David, sistematizada pelo narrador, que, de forma mais recorrente, apresenta o que sente, pensa e imagina o protagonista, deixando em segundo plano o que as outras personagens sentem ou pensam. Há uma economia nas descrições das reflexões das outras personagens pelo narrador, como por exemplo Lucy, que é descrita pelo protagonista David Lurie: “Ela não responde. Prefere esconder a cara, e ele sabe porquê. Porque está em desgraça. Porque sente vergonha” (COETZEE, 2000, p.133).

Pode-se inferir que esta técnica traz uma voz silenciosa vivida pelas outras personagens na narrativa, como na questão da liberdade de expressão, da dor e do sofrimento a que eram expostas. A maneira singular dessa narrativa, escolhida pelo artista, é ficcionalizada e apresentada pelo narrador, como no trecho que segue, em que a filha não consegue estabelecer um diálogo com o pai: “Lucy respira fundo. Parece prestes a responder ao sermão, mas cala-se. Chegam a casa em silêncio” (COETZEE, 2000, p. 87).

Ainda neste quesito, no que concerne às personagens femininas, pode-se dizer que compõem as relações fragilizadas do protagonista. Por exemplo, a aluna Melanie, que é assediada e tem um caso sexual com o professor David, se vê em situação de constrangimento perante a esse fato



e, pela voz do narrador, ela observa o protagonista, havendo de certa maneira uma relação do seu discurso e de seus sentimentos: “Ela fica olhando para ele perplexa, chocada mesmo [...] A voz dela, quando sai, e tão baixa que ele mal escuta [...] ela não se digna a responder” (COETZEE, 2000, p. 43).

Nessa arquitetura, percebe-se a minuciosa arte de narrar, em que a perspectiva do narrador ultrapassa a perspectiva das personagens. O mesmo utiliza-se da estratégia de descrever o estado das coisas por detrás das falas, o que implica nas contradições e intimidades das personagens que, de certa forma, determinam a perspectiva do romance, ou seja, o tom e os discursos são transitados pelo narrador, o qual dá e orchestra as vozes e, a esse movimento na narrativa, constata-se:

[...] um narrador não consiste tanto no que conta (os temas vão e veem) mas em como conta. [...] Dessa livre opção do narrador, da solução desse teorema essencial, surge aquilo que, no romance, se chama perspectiva. [...] Essa decisão prévia, põe claramente em relevo o caráter fictício do narrador (TACCA, 1978, p. 67).

Desde a escrita de Cervantes com *Dom Quixote*, e sucessivamente nas narrativas de James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka, Liev Tolstói, como também nas narrativas brasileiras de Machado de Assis, Clarisse Lispector, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, cada um a seu tempo, com suas singularidades, foram dosando as técnicas, modificando e



intensificando os recursos estilísticos e assim permitiram a renovação do gênero romanesco e, neste ínterim, o romance ainda não revelou todas as suas possibilidades. Elucidando esta ideia:

[...] o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob os nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas (BAKHTIN, 1998, p. 397).

Este fragmento permite a ideia de que, o romance está se fazendo, construindo-se e que, como diz Bakhtin, não podemos prever onde chegará. A capacidade do gênero de articular-se com outros gêneros, de absorvê-los o torna uma obra em constante movimento e transformação. Observa-se a procura constante de respostas do que somos e a diversidade das relações humanas nesse mundo, apesar de cada narrativa evidenciar um universo diferente e suas especificidades, sendo, entretanto, nas diferenças que se amplia e se enriquece o romance no tempo presente, conforme esclarece a citação:

[...] os seres vivos se reconhecem e dialogam, independente de quão distintas sejam suas ocupações e seus desígnios vitais, as geografias, as circunstâncias em que se encontram e as conjunturas históricas que lhe determinam o horizonte. [...] Nada, mais do que os bons





romances, ensina a ver nas diferenças étnicas e culturais a riqueza do patrimônio humano e a valorizá-las como uma manifestação de sua múltipla criatividade. [...] é a da experiência vivida através das obras de ficção, o que somos e como somos, em nossa integridade humana, com os nossos atos e nossos sonhos e os nossos fantasmas, a nós e na urdidura das relações que nos ligam aos outros [...] é feita a condição humana (LLOSA, 2009, p. 21-22).

Em *Desonra*, a coerência narrativa se faz de forma particular nessa dinâmica dos questionamentos do que somos e da enunciação dos sujeitos que representam em parte as diversidades inerentes ao ser humano em nosso tempo. Constata-se que Coetzee estabelece relação com a tradição, haja vista que a cada romance propõe uma perspectiva e um projeto de experiências diferentes, evidenciando universos distintos.

Em relação a configuração da estética e diálogos com a tradição, faz-se pertinente observar que em *Dom Quixote*, de Cervantes, tem-se início a consciência da ação do “eu”. Em *Anna Kariênina*, de Tolstói, apresenta-se a personagem que faz uma escolha e responde por isso, aflora-se a mentira e as farsas de uma sociedade, o momento sólido do romance realista. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, também se dialoga com a tradição, no entanto, narra na inversão da estética, a vida se torna morte e a morte é a vida, para ser narrada. Diante desta reflexão, é importante destacar que cada artista contribui, a seu modo e a seu tempo, para a transformação do romance, e assim, enriquecendo este arcabouço narrativo que a cada dia mostra-se mais rico e complexo.



O narrador e as perspectivas por ele engendradas também se adaptaram e se modificaram. Pode-se inferir que as vozes, em *Desonra*, não têm tanta profundidade como em James Joyce e Virginia Woolf e são também distintas quanto às questões sociais e culturais em que vivem as personagens de Graciliano Ramos. Entretanto, em *Desonra*, as perspectivas e vozes apresentam os lastros sociais desconstruídos de uma sociedade atravessada pela barbárie, em que as palavras e diálogos que se fazem no romance, modulados pelo narrador, não são suficientes para exprimir a complexidade dos dramas humanos.

Desse modo, as ações narradas são irredutíveis a explicações fáceis, são densas e revelam as variedades das estruturas do romance em que nos múltiplos e complexos contrapontos refletem a conflituosa condição existencial. As questões existenciais e a crise da impotência do ser humano são as mesmas e cada narrativa acessa estas questões de um modo singular. Nestes termos, Coetzee (2000, p. 231):

“É, eu concordo, é humilhante. Mas talvez seja um bom ponto para começar de novo. Talvez seja isso que eu tenha de aprender a aceitar. Começar do nada. Com nada. Não com nada, mas... Com nada. Sem cartas, sem armas, sem propriedade, sem direitos, sem dignidade.”

“Feito um cachorro.”

“É, feito um cachorro.”

Em um discurso articulado, *Desonra* expõe os complexos contrapontos vivenciados pelas personagens, as quais despertam reflexões





acerca da condição humana. Assim, por meio do narrador, as relações humanas na narrativa possibilitam os questionamentos e direcionam a reflexão do leitor, que transcende para além do enunciado.

A narrativa conduz-nos a uma viagem, por meio de palavras e seus sentidos, que se ampliam nos horizontes imaginários de cada um de nós, leitores e, a cada leitura de um novo romance, um novo mundo se ascende. Isso nos faz sentir, ainda que por uma fração de tempo, “mais ricos, mais complexos, mais felizes, mais lúcidos do que na rotina forçada da nossa vida real” (LLOSA, 2009, p. 26).

É assim que se apresenta o romance do nosso tempo, como uma estética que quer aprisionar a realidade, mas, ao lançar-se no horizonte imaginário, amplia-se para além do real, ou seja, Coetzee, por meio da ficção, conduz-nos as reflexões e interpretações, as quais manifestam-se numa linguagem ímpar nos diálogos com a tradição e nos laços atrelados entre a literatura e a história de seu tempo. Desse modo, Coetzee pela linguagem e pela fantasia, fornece material necessário para que o romance permaneça vivo, este que, por meio da leitura, faz-se existir, constituindo-se no meio social como uma partilha de experiências diversas, em que não só entretém, mas também proporciona conhecimento.

Em *Desonra*, a linha que separa o imaginário do real é tênue, há um fio condutor que acompanha a narrativa pelo viés do protagonista, engendrando-se uma visão ideológica acerca da complexidade da existência humana, inferindo-se nesse sentido a figura do narrador do tempo atual, que é conhecedor até dos pensamentos das personagens. Assim, permite-se



emergir na narrativa as questões éticas e políticas de modo a torná-la singular.

Esta acepção suscita indagações acerca do comportamento do protagonista, esse que tem um caráter dúbio e refutável, mostra-se cínico e irônico nas relações, renega regras de convivência social daquela sociedade, pois seus princípios de vida não funcionam na África do Sul, os velhos conceitos trazidos pelo protagonista divergem e não colaboram para as relações mais humanizadas. Os princípios morais e éticos do protagonista, os quais são moldados pelo narrador, permitem a possibilidade de colocar a subjetividade e a expressão que ultrapassa o narrado.

O narrador não tenciona somente expor a vida e os conflitos das personagens em uma sociedade em particular, mas fomentar as reflexões e as discussões acerca da própria existência humana, em que o leitor se reconhece na história e o escritor, na ânsia de intervir, usa seu instrumento de trabalho, a escrita, a fim de aproximar e lançar possibilidades de pensar e compreender as relações humanas. Em *Desonra* desenha-se a imagem de vida que assusta, pois não é o outro que vemos, mas sim, um reflexo de si mesmo. Coetzee evidencia, por meio desse narrador do tempo atual, muito do que vivemos e presenciamos ao longo de séculos e, na medida que a ficção assente, faz-se presente o sentir-se e o emocionar-se com as questões humanas de difícil compreensão no horizonte imaginário da ficção.



Referências

- BANDEIRA, Marília F. O grande romance de J. M. Coetzee. AMÁLGAMA. 2009. Disponível em <<http://www.revistaamalgama.com.br/08/2009/o-grande-romance-de-j-m-coetzee/>>. Acesso em: 04 fevereiro, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Junior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. 4. ed. São Paulo: UNESP HUCITEC, 1998.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- CANDIDO, Antonio et al. **Personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- COETZEE, J. M. **Desonra**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr.; João Alexandre Barbosa; Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HAYES, Patrick. Byron, Stavroguine, Lurie: comique et gravité dans Disgrâce. In: ENGÉLIBERT, Jean Paul (org.). J. M. Coetzee et la littérature européenne: écrire contra la barbarie. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007. Traduzido por Vera Maquêa. REVISTA ALERE, Tangará da Serra, n. 2, p. 395-411, 2014.



LLOSA, Mario Vargas. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 19-32.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1978.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

VAN DER VLIES, Andrew. **J. M. Coetzee's Disgrace**. London/NY: Continuum International Publishing Group, 2010.