

UM MULTIPLICADOR DE VOZES: A *IDADE DO FERRO* (1992) E *DESONRA* (2000) DE JM COETZEE

A VOICES OF MULTIPLIER: A *IDADE DO FERRO* (1992) AND *DESONRA* (2000) OF JM COETZEE

Ruane Maciel K. Alves¹
Ximena Antonia Díaz Merino²

RESUMO: Esta pesquisa realiza um estudo comparado das obras *A Idade do Ferro* (1992) e *Desonra* (2000), do escritor sul-africano John Maxwell Coetzee. O tema proposto visa uma análise comparativa entre os dois romances destacando as imagens de identidade, alteridade e na investigação sobre o papel do narrador na construção dessas imagens e conceitos. Respaldo-se, na temática do apartheid tratada em ambas as obras, além de outros elementos que encontram ressonância na estrutura interna das duas narrativas a exemplo da focalização narrativa ancorada em elementos de uma memória cultural que traz à tona questões de alteridade e pós-colonialismo. Na obra *A Idade do Ferro* (1992), a questão da alteridade aparece no cotidiano da personagem principal, Elizabeth Costello, que inicia um questionamento e reflexão a partir do contato com o Outro que revela a sua “cegueira” frente ao regime, como também sua fragilidade em comparação aos negros fortes como ferro. O romance *Desonra* (2000), revela a condição do homem branco na nova sociedade pós-apartheid, que transformou a antiga superioridade branca em minoria e o sujeitou à condição de excluído, na qual necessita se adequar à nova sociedade da África do Sul marcada pelo passado segregacionista, percebendo-se, agora, como um ser deslocado, vendo a “desgraça” ao seu redor, enquanto as outras personagens se relocam. A análise toma como pressupostos teóricos os conceitos de identidade, alteridade, resistência e pós-colonialismo expostos por Franz Fanon (1979), Alfredo Bosi (2002), Stuart Hall (2003), Homi Bhabha (2003), Thomas Bonnici (2009), entre outros. Para o estudo sobre o narrador, foram tomados os pressupostos de Mikhail Bakhtin (1993) mais precisamente a concepção de plurilinguismo no romance, dialogismo e polifonia.

PALAVRAS-CHAVE: pós-colonialismo; literatura; África do Sul; polifonia; alteridade.

ABSTRACT: This research makes a comparative study of the works *A Idade do Ferro* (1992) and *Desonra* (2000), the South African writer John Maxwell Coetzee. The proposed theme is aimed at a comparative analysis between the two novels highlighting the identity of images, otherness and research on the narrator's role in the construction of these images and concepts. Backing up in apartheid theme treated in both works, and other elements that find resonance in the internal structure of the two narratives such as the anchored narrative focusing on elements of a cultural memory that brings up issues of otherness and postcolonialism. In the book *A Idade do Ferro* (1992), the issue of otherness appears in the main character's daily life, Elizabeth Costello initiating an inquiry and reflection from contact with the Other who reveals his "blindness" against the regime, but also its weakness compared to the strong black as iron. The novel *Desonra* (2000), reveals the white man's condition in the new post-apartheid society, which transformed the old white superiority in minority and subjected to the excluded condition, which needs to adapt to the new society of South Africa marked by segregationist past, perceiving now as a being moved, seeing the "disgrace" around, while the other characters relocate. The analysis takes as a theoretical framework the concepts of identity, otherness, resistance and postcolonialism exposed by Franz Fanon (1979), Alfredo Bosi (2002), Stuart Hall (2003), Homi Bhabha (2003), Thomas Bonnici (2009) among others. For the study of the narrator, the assumptions of Mikhail Bakhtin were taken (1993) to more precisely design of multilingualism in the novel, dialogism and polyphony.

¹ Mestrando no curso de pós-graduação em Letras – Linguagem e Sociedade da UNIOESTE.

² Professora orientadora do curso de Letras da UNIOESTE.

KEYWORDS: post-colonialism; literature; south africa; polyphony; otherness.

Cedo ou tarde, porém, o intelectual colonizado compreende que não se dá testemunho da nação a partir da cultura, mas que se pode evidenciá-la no combate que o povo conduz contra as forças de ocupação. (FANON, 1979, p.185)

Os vários conceitos prefixados com “pós”, segundo Homi Bhabha (2003), resultam de uma existência marcada pela sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do “presente”, o que não representa um novo horizonte ou abandono ao passado, mas um sentimento de desorientação: “[...] que o termo francês *au-delà* capta tão bem – aqui e lá, de todos os lados, *fort-da*, para lá e para cá, para frente e para trás” (BHABHA, 2003, p.19). O autor sugere que estes “entre - lugares” seriam o terreno de formação de novas identidades e ideias de sociedade na articulação das diferenças culturais. O uso do prefixo “pós”, entretanto, não é usado no sentido de indicar uma sequência ou uma definição a partir de uma lógica binária que separa brancos/negros, centro/periferia, passado/presente, presente/futuro; mas na possibilidade de construção das identidades neste movimento de deslocamento para o “além” com o poder de retornar, rever e reconstruir.

O termo pós-colonial, segundo Stuart Hall (2003), refere-se ao processo geral de descolonização que marcou as sociedades colonizadas e colonizadoras de formas distintas, mas em igual intensidade. Ao produzir a subversão de binarismos como colonizador/colonizado e internalizar a reflexão para a própria sociedade descolonizada, sem desconsiderar a função exercida por esses critérios durante o sistema colonial, que estabeleceram uma ideia de “Ocidente e o resto”. Segundo o teórico, o pós-colonialismo além de representar este momento posterior da descolonização, oferece outra narrativa alternativa que desvela as conjunturas e conceitos utilizados nas narrativas clássicas modernas. A visão pós-colonial percebe a colonização não apenas como sub-enredo de um tema maior,

[...] a colonização assume o lugar e a importância de um amplo evento de ruptura histórico-mundial. O pós-colonialismo se refere a ‘colonização’ como [...] o processo inteiro de expansão, exploração, conquista, colonização e hegemonia imperial que constitui a ‘face mais evidente’, o exterior constitutivo, da modernidade capitalista europeia e, depois, ocidental, após 1942. (HALL, 2003, p.113).

Desloca, assim, a história da modernidade capitalista da Europa para as periferias distribuídas no mundo. Interrompe a grande narrativa historiográfica da historiografia liberal, que

subordinava a história a partir dos parâmetros europeus. Adquire, desta forma, um caráter global, não no simples sentido universalizante, mas deslocado e diferenciado, o que demonstra não apenas as relações verticais entre colonizador e colonizado, mas transversais ou que cruzam fronteiras nacionais e os relacionamentos global/local.

Estas novas percepções das relações perturbam noções de dominação e resistência das antigas narrativas e “des-locam” a diferença sem a tentativa de uma superação. Hall aponta que a própria redefinição da identidade cultural é realizada a partir do outro, que deixa de ser fixo e se torna uma “exterioridade constitutiva” simbolicamente marcada de forma diferencial dentro do discurso. “É privilegiando essa dimensão ausente ou desvalorizada da narrativa oficial da “colonização” que o discurso “pós-colonial” se torna conceitualmente distinto” (HALL, 2003, p.117).

O romance *A Idade do Ferro* conta com um narrador autodiegético subjetivo, coincidente com a personagem principal, Elizabeth Curren, mulher, idosa, branca e de classe média na sociedade sul-africana dos últimos anos da instituição do regime de segregação *apartheid*. O romance trata-se de uma carta escrita por Elizabeth para a sua filha que mora nos Estados Unidos da América, como forma de se distanciar das atrocidades do país natal. Percebe-se na narrativa uma pluralidade de vozes através da voz da narradora, que representa ora um olhar pessoal, ora coletivo dos diferentes grupos que formam a sociedade pós-colonial da África do Sul. Elizabeth Curren que exprime ideias de uma classe anteriormente “dominadora”, a do colonizador, incorpora outras vozes ao entrar em contato com a alteridade, em primeiro momento com a própria imagem do país e dos governantes, com o andarilho que abriga em sua casa e, posteriormente, com sua empregada negra Florence, o filho dela, Bheki, o amigo dele, John, e com o Sr. Thabane. Os dois jovens atuam na frente contra o regime e representam a nova geração sul-africana “sem pais ou mães”, que buscam na luta armada vencer o sistema.

O narrador do romance *Desonra*, por sua vez, apresenta-se como um narrador heterodiegético onisciente e subjetivo, estabelecendo “juízos de valor” às ações das personagens, o que marca a sua polifonia, que demonstra uma plurissignificação metaficcional, ao revelar as várias faces e histórias e as diferentes e conflitantes identidades resultantes dos processos de colonização, modernidade, globalização, pós-modernidade, descolonização e pós-colonialismo da sociedade sul-africana. Percebe-se nas formulações expostas pelo narrador a tentativa de desconstrução, ao apresentar as contradições do sistema colonial e a tentativa frustrada do país rumo à construção de uma sociedade na qual os diferentes convivem como iguais e ignoram um

passado de segregação e violência, já abordado no livro anterior, que teria gerado “filhos da idade do ferro”, que voltarão para tomar aquilo que lhes foi tomado.

O sistema colonial é apresentado no livro também como engrenagem do sistema capitalista, desta forma, a retomada da terra é simbolizada como realidade da África do Sul pós-*apartheid* e os descendentes dos colonizadores europeus possuem apenas uma saída, sofrer esta reviravolta, observando a “desgraça” em todos os campos das suas vidas, para então poder alcançar uma espécie de redenção. As falas das personagens constituem grande parte da narrativa dos romances, desta forma, o narrador se insere na narrativa em poucos momentos, ao expor determinadas subjetividades dos personagens conforme necessário. A personagem David é apresentada pelo narrador como imagem desse colonizador branco ainda preso a antigos ideais de superioridade e pureza racial, que se vê deslocado e sofre por não mais pertencer a este esquema. Expressa através do narrador, um fluxo de consciência:

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).

Enquanto sua filha Lucy, também branca, assume a função de “redenção” ao aceitar que precisa recomeçar com nada naquela terra que não lhe pertence para assim ensaiar uma nova vida. Lucy, assim como o seu filho, encena a configuração de uma nova sociedade e esquemas culturais e identitários da nova sociedade pós-colonial. No início do romance, Lucy é pouco abordada de forma subjetiva pelo narrador, seus pensamentos e juízos são expressos por meio dos pensamentos de David: “Ela não responde. Prefere esconder a cara, e ele sabe porquê. Porque está em desgraça. Porque sente vergonha” (COETZEE, 2000, p.133). Conforme Lucy assume sua postura como estranha àquele espaço e resolve assumir uma nova identidade, suas ideias transparecem mais na voz do narrador.

Em choque com este sistema violento do *apartheid*, que “desconhecia”, Elizabeth reflete sobre sua função e dos demais idosos naquela sociedade: “Homens e mulheres de idade, tremendo de fúria, escrevem, como arma de última instância. No meu tempo, agora no passado; na minha vida, agora no passado” (COETZEE, 1992, p.52), a personagem entende que o seu passado e as suas experiências não mais se encaixam ou servem à realidade atual. Coetzee expressa essa visão também no ensaio *Novel in Africa* (1999b), no qual a personagem Elizabeth Costello aponta que o passado, assim como o futuro, “[...] is history, and what is history but a story we tell our selves, a mental

construct?³” (COETZEE, 1999b, p.03). O passado se constitui em uma forma de estabelecer “*a shared past, a shared history*”⁴” (COETZEE, 1999b, p.03), conforme enunciado por Hall (2006) sobre a necessidade da cultura nacional na modernidade de retornar ao passado na tentativa de legitimar uma identidade comum.

Walter Benjamin (1987) destaca a contribuição do passado para a re-criação de conceitos e definições, o homem do presente deveria se desviar deste processo de progresso e dar o salto dialético da Revolução, em analogia ao quadro de Paul Klee, *Angelus Novus*, no qual o anjo da história teria o seguinte aspecto:

Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1987, p. 225).

Desta forma, o materialista histórico entende que o presente é um estado de transição, ao experimentar o tempo nem como vazio, nem como homogêneo, mas vivido na rememoração. Bhabha (2003), a partir deste conceito de história de Benjamin, expressa que a fronteira é o espaço no qual “*algo começa a se fazer presente*” (BHABHA, 2003, p.24). As culturas “nacionais” são produzidas a partir das perspectivas de minorias destituídas não apenas como histórias alternativas, mas como o estabelecimento de conexões internacionais. A pós-colonialidade, segundo o autor, seriam as relações “neocoloniais” remanescentes na “nova” ordem mundial, que permitem a autenticidade de histórias de exploração e o desenvolvimento de técnicas de resistência.

O conceito de pós-modernidade está em direta relação com os estudos culturais pós-coloniais, no sentido de estabelecer condições para a tradução e reescrita do “[...] imaginário social tanto da metrópole como da modernidade”, tornando o espaço denominado como o além como uma forma de intervenção “[...] no aqui e no agora” (BHABHA, 2003, p. 26 – 27). Como aponta Perry Anderson, em *As origens da pós-modernidade* (1999), a ideia de pós-modernismo inclui nela mesma a própria ideia de modernidade. Como aponta Bhabha, este movimento, não apenas retoma o passado, mas o percebe e reinscreve, renova-o, configura-o como o “[...] ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente” (BHABHA, 2003, p.27).

³ “[...] é História, e o que é a História se não uma história que contam a nós mesmos, uma construção mental?” (tradução nossa).

⁴ “um passado compartilhado, um passado comum” (tradução nossa).

A Idade do Ferro, de certa maneira, prenuncia elementos que se desenrolam em *Desonra*, uma sociedade de brancos “bonecos” sem peso nas opiniões e cegos frente às atrocidades cometidas e de negros em processo de retomada violenta, como uma única forma de revide. Elizabeth espera que o futuro seja mais brando, mas a realidade que ela percebe não poderá resultar em tempos de paz.

No segundo romance, o presente não é apenas uma consequência deste passado de destruição⁵, apresenta-se como uma possibilidade de se reinventar o agora, como Lucy que percebe que carrega um filho fruto dessa sociedade e história, visto pelo seu pai como fim da sua linhagem e entendido por ela como um recomeço inevitável. Ambos os romances analisados tratam do passado colonial e do processo de descolonização além da intenção de recontar uma história oficial, intencionam descentralizar a narrativa e deslocar o olhar do leitor para o Outro, ao fazê-lo repensar as margens e as fronteiras e questionar identidades e conceitos tidos como fixos e em esquemas de hierarquias. Elizabeth critica a política de segregação imposta e a alienação realizada pela mídia, que repete discursos vazios e mentirosos à população que se omite:

Estava assistindo à televisão. Um desses da tribo dos *ministers* e *onderministers*⁶ fazia um pronunciamento à nação. [...] assim como um martelo golpeando um poste até ele cair. Juntos, golpe a golpe, ouvimos. Desgraçada esta vida que vivemos sob o jugo deles: abrir um jornal, ligar a televisão, é como ajoelhar para que urinem sobre você. [...] ‘Seus dias estão contados’, eu costumava sussurrar de vez em quando, para eles, que irão agora sobreviver a mim” (COETZEE, 1992, p.15).

De acordo com Edouard Glissant, no livro *Caribbean discourse: selected essays* (1989)⁷, há uma necessidade de desestabilizar o texto e estruturalista o autor e desmitificar estas entidades, processo possibilitado pela discussão teórica pós- e pós-moderna. Glissant estabelece um estudo acerca das estratégias do pós-colonialismo nas culturas caribenhas que passaram pelo contexto da colonização e exploração racial, processo que dialoga com outros contextos de dominação imperialista europeus, como o caso da África do Sul. Edouard Glissant pondera sobre a necessidade de uma poética do sujeito, pois há muito os povos marginalizados têm sido “objetificados” ou mesmo “objetados”. Este processo pertence a uma realidade comum, que torna o coletivo um sistema gerativo, não exclusivamente no nível do vivido ou experimental, pois a dimensão do pensamento

⁵ Os dois romances não são uma sequência, entretanto, por tratarem de momentos sucessivos na história da África do Sul, pode-se fazer uma analogia da visão esperada durante o regime pela personagem de *A Idade do Ferro* e a visão do presente das personagens do romance *Desonra*.

⁶ Ministro e vice-ministro em holandês.

⁷ Citado por Isaias de Carvalho, no artigo *O narrador pós-colonial* (2009).

continuaría constitutiva do europeu. Esta dicotomia é percebida pelo autor como ultrapassada e a teoria pós-modernista seria uma forma de refutá-la.

Nota-se, nos dois romances, que os narradores são figuras que assumem essa função de coletividade, assim como as personagens. A história pode ser reconstruída a partir da nova subjetividade dos narradores. Assim, como já havia apontado a personagem Elizabeth Costello, de *Novel in Africa* (1999b), o passado não necessita mais ser sacralizado ou legitimado, mas subjetivizado e questionado para a compreensão de um novo presente:

[...] este ainda *relato de nação* tem vindo a fazer-se pela encenação da fragmentária memória incômoda de diferenças, intolerâncias, conflitos, traições e oportunismos, numa enunciação narrativa predominantemente de modo evocativo, através da qual se convoca um passado bem diferente daquele antes textualizado – histórico, não já idealizado. (MATA, 2006, p. 18) [grifo do autor].

E.C. reconhece que sua voz não seria a ideal, mas consegue “abrir seus olhos” em um processo de alteridade, que é descrito na carta para que a sua filha leia e “[...] saiba como são as coisas” (COETZEE, 1992, p.97). Elizabeth apresenta um possível futuro marcado pelas novas gerações da violência, “filhos sem pai e mãe”. A esperança da personagem pauta-se em um futuro mais brando, no qual reinará o tempo da terra, o tempo do barro. A personagem E. Costello (1999b), também questiona sobre a visão de um futuro idealizado: “*Compared with our fiction of the past, our fiction of the future is a sketchy, barren, bloodless affair, as all visions of heaven tend to be. Of heaven and even of hell*⁸” (COETZEE, 1999b, p.03). Observa-se aí uma ruptura com esquemas de pensamentos binários, na perspectiva cartesiana de compreensão do mundo, que se remete aos antigos parâmetros de pensamento próprios das sociedades coloniais. A personagem indicia um pensamento pós-colonial.

Em *Desonra*, o narrador, por meio de uma pluralidade de vozes, assume diferentes coletividades, marcadas pelo sistema colonial: “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). As personagens de *Desonra* retratam um período posterior ao narrado no primeiro romance e apresentam uma visão diferente sobre o presente e sobre o futuro da nova situação social política e econômica da África do Sul.

Segundo Linda Hutcheon, no livro *Poética do Pós-modernismo* (1991), o que é “[...] inserido e depois subvertido é a noção da obra de arte como um objeto fechado, auto-suficiente e autônomo

⁸ “Comparado com a nossa ficção do passado, nossa ficção do futuro é imprecisa, estéril, um caso sem derramamento de sangue, como todas as visões do céu tendem a ser. Do céu e até mesmo do inferno” (tradução nossa).

que obtêm sua unidade a partir das inter-relações formais de suas partes” (HUTCHEON, 1991, p.164). A teoria pós-modernista questiona a ideia de originalidade, hierarquia, influências e isolamento das produções artísticas. A autora afirma que o mundo no qual esses textos se situam não é o mundo “ordinário”, mas o mundo do discurso, dos textos e intertextos, que se relacionam com a realidade empírica e não são, em si, essa realidade, o que contesta representações realistas ingênuas e a total separação entre a arte e o mundo.

De acordo com Hutcheon, o gênero da paródia não seria a destruição do passado, mas a sua sacralização e questionamento ao mesmo tempo, ao apontar para um paradoxo pós-moderno. Assim como a paródia tornou-se o gênero usual da proposta pós-moderna pela sua carga de contraversão e revisão de temas e conceitos, o romance pós-colonial, como a produção de J.M. Coetzee, funciona como ferramenta de resistência e reinvenção das culturas que sofreram com a dominação imperialista. O autor entende que o romance no molde estabelecido pela cultura ocidental reitera o discurso colonial e o que tornaria as suas obras de cunho resistente e pós-colonial seriam as vozes das personagens que representam coletividades marginalizadas e questionam a ordem e esquema da situação pós-colonial, erroneamente vista como momento de total independência.

Hutcheon (1991) aponta que a reelaboração realizada por Julia Kristeva (1981) sobre as noções bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia⁹ possibilitou um “amplo diálogo” entre as diferentes áreas, principalmente a literatura e a história. Tais conceitos propiciaram o desenvolvimento de uma teoria sobre a pluralidade dos textos, desviando da noção de “sujeito fundamentador” como fonte original do texto, o que possibilita se pensar um novo estatuto para o sujeito escritor, na perspectiva daquele que escreve a partir do coletivo. Desta forma, Linda Hutcheon aponta para a importância da intertextualidade e para as produções modernistas e pós-modernistas para a abertura do texto e não seu fechamento.

O uso da intertextualidade como estrutura teórica, para a autora, é obvio no exercício da metaficção histórica, que exige do leitor “[...] não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito – por intermédio da ironia – a esses vestígios” (HUTCHEON, 1991, p.167), ao considerar o valor e limitação desse conhecimento. O conhecimento do passado apenas se dá por meio de textos e intertextos, o que reforça o vínculo entre a literatura e a história. A metaficção historiográfica seria

⁹Só existe heteroglossia onde houver diferentes pontos de visão ou sistemas de interação, ex. eu/outro, conforme Reis e Lopes (2002).

um desafio para a redação da ficção e da história reconhece a relação de textualidade das formas. Tal pluralização discursiva seria um dos efeitos, segundo a autora, de que o centro do discurso histórico e fictício é disperso, ou seja, as margens adquiriram um novo valor, ao valorizar o “diferente” frente a “não identidade” da elite alienada e ao impulso homogeneizador.

A formulação textual se apropriou dos mecanismos da cultura do colonizador para subvertê-lo e o pós-modernismo demonstrou a sua “dependência” ao cânone e ao passado e, ao mesmo tempo, sua rebelião a ele, como uma relação de interdependência entre as histórias de dominados e dominadores.

Coetzee, por meio das falas da personagem Egudu¹⁰, questiona o romance e o ato de escrita na África: “[...] reading is not a typically African recreation. Music, yes; dancing, yes; eating, yes; talking, yes—lots of talking. But reading, no, and particularly not reading fat novels¹¹” (COETZEE, 1991b, p.05). A personagem Elizabeth Costello, ao presenciar este discurso o desconstrói ao indagar se esta seria a realidade de toda a África, dados os novos tempos que assumem a pluralidade de culturas e expressões.

Nem todos os africanos, segundo Costello, assumem-se e afirmam-se como “exóticos” da forma expressada por Egudu. Costello é uma personagem estrangeira que morou quase toda sua vida no continente africano, o que também a interroga se caberia a ela falar sobre a realidade africana. Elizabeth Curren, em *A Idade do Ferro*, reconhece a diferença da sua realidade dentro da África do Sul. A personagem ensinava latim aos alunos durante o *apartheid*, mas se depara com outras personagens como Vercueil que desconhece a história clássica e do mundo e Bheki que não se importa em conhecê-la.

A personagem David se percebe neste confronto quando sua rotina se conflita com a da sua filha e da vizinhança do interior, até o momento no qual ele não se adapta a lugar algum e prefere se isolar em Salem e conforma-se com uma nova vida que não se assemelha com a sua antiga vida do “homem culto”, assim por ele definido.

Como afirma, Julia Kristeva, no texto *Semiotica* (1981), a noção de cruzamento de textos, informações, diálogos é, primeiramente, abordada por Mikhail Bakhtin que propõe que “[...] todo

¹⁰ Personagem do ensaio *Novel in Africa*: “Emmanuel Egudu, a writer from Nigeria. She first met him years ago, more years than she cares to remember, at a PEN conference in Kuala Lumpur. He had been loud and fiery then; she had thought him somewhat of a poseur. But at least there will be someone to talk to, someone who will, in a sense, be on her side” (COETZEE, 1999b, p. 02). “Emmanuel Egudu, um escritor da Nigéria. Ela o conheceu anos atrás, mais anos do que ela se importa de lembrar-se, em uma conferência de PEN em Kuala Lumpur. Ele tinha sido espalhafatoso e impetuoso então; ela tinha achado ele um pouco como um *poseur*. Mas, pelo menos, haverá alguém para conversar, alguém que, em certo sentido, ser do lado dela” [tradução nossa].

¹¹ “[...] a leitura não é uma recriação tipicamente africana. Música, sim; dança, sim; comer, sim; falar, sim- muita conversa. Mas a leitura, não, e particularmente não ler grandes romances.” [tradução nossa].

texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1981, p.145). Todo texto é releitura, acentuação, deslocamento de um sistema significante para outra articulação, o que introduz uma multiplicidade de discursos nas palavras e textos.

Tiphaine Samoyault, no texto, *A intertextualidade* (2008), destaca que o romance polifônico de Dostoiévski contém essa multiplicidade de vozes, na qual, a voz dos heróis, na sua estrutura, é idêntica aos autores. A palavra dos heróis sobre si e sobre o mundo seria tão válida quanto à voz dos autores. Essas vozes mostram-se independentes e combinam-se entre si e com as demais vozes no romance das personagens:

Essa polifonia em que todas as vozes ressoam de um modo igual implica o **dialogismo**: os enunciados das personagens dialogam com os do autor e ouvimos constantemente esse diálogo nas palavras, lugares dinâmicos onde se efetuam as trocas. (SAMOYAULT, 2008, p.19).

O romance pós-colonial de Coetzee utiliza-se do recurso da polifonia proposto por Bakhtin para construir um discurso descentralizador, no qual o autor não é apenas passivo e atua na montagem dos pontos de vista, mas cria uma relação totalmente nova entre o discurso do outro e o seu próprio ponto de vista, o seu discurso. Bakhtin aponta que o autor interrompe a voz do outro e “[...] não a termina nunca a partir de ‘si’, isto é, de uma consciência estrangeira (a sua)” (BAKHTIN apud KRISTEVA, 1981, p.20).

Lê-se nos romances *A Idade do Ferro e Desonra*, a presença de diversos discursos que se intercalam e se combinam, sem fechar uma ideia, mas abrindo a possibilidade de coexistir diferentes vozes, o discurso de Elizabeth se articula com os discursos de Florence, Thabane, Vercuiel e com os discursos do próprio autor. Da mesma forma, os discursos de David, Lucy e Petrus se combinam com as falas do narrador que mantém relação com as “verdades” do próprio autor sem estabelecer uma verdade ou concluir ideias, os discursos incitam o leitor a articular dialogicamente estas vozes e criticar antigas verdades.

A alteridade, segundo Kristeva, é um elemento decisivo para o movimento do dialogismo, pois carrega as palavras dos outros. As formulações das identidades, verdades e consciências são preenchidas constantemente pelo contato com o outro. Elizabeth que, antes se via como um ferro por suportar a vida na África do Sul, muda a sua percepção quanto a si mesma e toda uma coletividade branca e vazia:

Eu ainda não havia visto as pessoas negras morrendo, antes [...] As pessoas que eu vi morrerem eram brancas, e morreram na cama, ficando secas e leves lá, um tanto papiráceas, aéreas. Eles queimariam bem, tenho certeza, deixando um mínimo de cinza [...]. Enquanto essa gente não queimará, Bheki e os outros mortos. Seria como tentar queimar figuras de lingote de ferro ou chumbo (COETZEE, 1992, p.115).

Samoyault destaca que a relação entre o autor e os personagens nunca deve ser fechada, mas possibilitar o diálogo entre eles, assim, a voz e a palavra dos Outros se inscreveriam nos discursos do Eu e estabeleceriam um diálogo que se expande com os demais enunciados. O melhor exemplo seria o estilo indireto livre, no qual a narração assume, em momentos, o pensamento dos personagens, ao agregar discursos às falas:

Você não entende, você não estava lá, diz Bev Shaw. Mas ela está errada. A intuição de Lucy está certa afinal: ele entende, sim; consegue entender, se se concestrar, se se soltar, estar lá, ser os homens, entrar dentro deles, preenchê-los com o fantasma de si mesmo. A questão é: está nele ser a mulher? (COETZEE, 2000, p.182).

David, através do contato com a alteridade inicia um processo de deslocamento e se questiona sobre a sua função no presente e futuro do país que vive e da vida de Lucy. Ele não pode mais atuar o mesmo papel que exercia no passado, a história mudou e o presente lhe mostra que o futuro, cada vez mais próximo, será desconfortável. Este futuro, porém, é incerto e a dúvida quanto aos dias que virão o assombram.

O pós-modernismo busca, destarte, combater o isolamento pregado no modernismo, da arte e do mundo, da literatura e da história, ao relacionar-se com as teorias pós-coloniais que formam novas identidades, histórias e culturas a partir do contato com a alteridade proporcionada pelo processo de colonização. Estes grupos percebem que não poderiam apenas voltar à vida anterior com novas necessidades espirituais e intelectuais que serão expressas em produções artísticas mundiais que se utilizarão de ferramentas como a interdiscursividade, conforme define Homi Bhabha (2003).

A teoria de Bakhtin, ainda segundo Samoyault (2008), acrescenta à noção de intertextualidade uma dimensão crítica, que retoma linguagens ou gêneros anteriores para produzir efeitos de sobre codificação. Roland Barthes, como continua a autora, relaciona a noção de intertextualidade com a de citação, além de fontes e influências, a exemplo de um “tecido novo de citações passadas” (BARTHES apud SAMOYAUULT, 2008, p.23).

O discurso pós-colonial se apropria desta abertura proporcionada pelas novas escolas pós-modernas e pelas teorias de dialogismo e intertextualidade e interdiscursividade para a construção

do romance pós-colonial sem perpetuar conceitos e ideias imperialistas e hierárquicas para a desconstrução e subversão destes esquemas.

As obras de Coetzee utilizam-se do modelo de romance, como já discutido pelo próprio autor, além da língua inglesa e de personagens brancos e negros que revelam nas suas vozes coletividades brancas, negras, colonizadoras, colonizadas, que se relacionam para a renovação da linguagem literária e das mentalidades das produções pós-coloniais.

A constituição de um narrador pós-colonial, como ferramenta de resistência e de novas formulações identitárias, relaciona-se com as definições de narrador pós-moderno ao modo explicitado por Silviano Santiago (2002) que, por sua vez, dialoga com a formulação de Benjamin sobre o narrador.

Walter Benjamin (1994) constrói seu discurso sobre o narrador a partir da leitura da obra de Nikolai Leskov. O estudioso propõe que o narrador deve ser uma figura analisada à distância para que suas características se mostrem mais evidentes, assim como, a narrativa exige este distanciamento ou a distância da experiência (a partir da qual se elabora a narrativa). Benjamin aponta que os fatos da modernidade atuam no sentido de extinguir a experiência, a exemplo da guerra e da inflação que exigem o máximo do corpo físico e psicológico humano. Com o fim da experiência, dá-se o fim da narrativa. Para o autor, a narrativa se constrói a partir de dois grupos principais que se interpenetram, os viajantes - que “vem de longe” e assim trazem muitas experiências para contar - e pelos homens que nunca saíram de seu país, mas conhecem muitas histórias e tradições. Assim, a melhor narrativa seria aquela que se aproxima da história oral. Pode-se analisar a personagem de *A Idade do Ferro*, E.C., como uma personagem moderna que percebe que suas experiências não servem mais a este mundo, pós-moderno, pós-colonial ou em transição, seus ensinamentos e conhecimentos não servem a Vercueil ou aos filhos de Florence:

De quem é a verdadeira voz da sabedoria, Sr. Vercueil? Minha, acredito. No entanto, quem sou eu, *quem sou eu* para ter uma voz sequer? [...] não tenho voz, perdi-a há muito tempo; talvez nunca tenha tido uma. Não tenho voz alguma, é isso. O resto poderia ser silêncio. Mas com esta - seja lá o que for - esta voz que não é voz nenhuma, eu continuo. Vou continuando. (COETZEE, 1992, p.149).

Elizabeth após tomar consciência da insuficiência do seu discurso, busca uma saída ao aceitar a sua voz e suas limitações. Entre as duas formas citadas de construção das narrativas, Leskov, segundo Benjamin (1994), situa-se muito bem entre as duas, “[...] tanto na distância espacial como na distância temporal” (BENJAMIN, 1994, p.198). O narrador, na obra de Leskov, possui grande senso prático, ou seja, costuma dar conselhos. Assim, a verdadeira narrativa, para Benjamin,

pressupõe uma dimensão utilitária que, na modernidade, apresenta-se escassa, pois os homens não sabem mais dar conselhos e não comunicam mais as suas experiências: “A arte de narrar esta definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade - está em extinção” (BENJAMIN, 1994, p.201).

A personagem David (2000) que não pode mais dar conselhos e comunicar a sua experiência: “‘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). David não se assemelha à sua filha, por estar deslocado, fora do seu tempo e espaço, em uma sociedade em transição e em reconstrução, compreende, assim, suas limitações e busca um novo espaço.

O romance, segundo Walter Benjamin (1994), é o maior indício do fim da narrativa, pois se vincula essencialmente ao livro. Assim, o romance segrega e é fechado, o que limita a possibilidade da oralidade ou a sua utilidade prática. A sociedade da informação que circula com grande rapidez na modernidade contribui para o fim da narrativa. Além da rapidez com que a informação se desloca, as informações aparecem já compreendidas e negam aos interlocutores sua própria interpretação dos fatos. O romance e a informação não teriam essa possibilidade da narrativa de serem reapropriados e ressignificados em diferentes contextos e histórias: “Assim, os vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata” (BENJAMIN, 1994, p.205). A narrativa contém vestígios de um passado e se constrói no tempo, como a obra de um artesão que se prolonga no tempo.

A personagem Elizabeth Curren ainda mantém características de um personagem que viveu e experimentou e agora busca narrar a sua história por meio da carta para a sua filha, mas percebe que precisa “fechar os seus olhos”, ausentar-se de toda a “falsa realidade” que a cerca e busca “cegar” a minoria branca frente à violência do *apartheid*, para então poder ver. Elizabeth escreve, assim, para a sua filha, para que ela também possa ver:

É através dos meus olhos que você vê; é minha a voz que fala à sua mente. Só por meu intermédio você se encontra aqui, nessas paragens desoladas, sente o cheiro da fumaça no ar, vê os corpos dos mortos, ouve o choro, treme na chuva. São os meus pensamentos que você pensa, é o meu desespero que você sente, bem como os primeiros estertores que acolhem seja lá o que for que porá fim ao pensamento: sono, morte. [...] peço-lhe que se mantenha distante. Conto-lhe essa história não tanto para que sinta pena de mim, mas para que saiba como são as coisas. [...] sou a única a que escreve: eu, eu. E assim, peço-lhe, atente para a escrita, não para mim. Se mentiras, alegações e desculpas se entrelaçam às

palavras, ouça-as. Não passe por cima delas, não as esqueça facilmente. Leia tudo, até mesmo esta súplica, com um olhar frio. (COETZEE, 1992, p.97).

Os estudos de Riffaterre, como aponta Samoyault (2008), destacam para a noção de intertexto que orientaria a leitura do texto para além de uma literatura linear, para um sentido das relações das palavras com as referências não verbais, exteriores ao texto que são atualizadas pela literatura. Pois os textos seriam pressuposições de outros textos, o que torna necessário entendê-los a partir dos seus contextos.

Com a obra decisiva de Gèrard Genette, *Palimpsestes* (1982), Samoyault aponta que as divergências entre as noções de dialogismo e intertextualidade se destacam, a primeira ligada a uma noção essencialmente dialógica e a segunda à presença efetiva de um texto em outro.

O romance pós-colonial ressignifica a ideia do próprio romance, ao se utilizar de modelos ditos como europeus, como a língua do colonizador e referências externas ao texto, interdisciplinares e intertextuais para construir um discurso dialógico que visa à contestação das noções de hierarquia e submissão impostas pelo discurso imperialista. David, em *Desonra*, cita Byron em determinadas partes do romance, como um leitor e conhecedor da sua obra, a exemplo do poema Lara, que trata de um ser estranho, errante, um Lúcifer que faz o que quer, assim como ele, agindo sem moralidades, responde a uma vontade quase instintiva. David também representa no romance um ser deslocado cultural e historicamente que luta para se adequar e ainda mantém suas ideias colonialistas de superioridade e diferença cultural:

Vejam que o poeta não nos pede para condenar esse ser com o coração louco, esse ser que tem alguma coisa errada em sua própria constituição. Ao contrário, o que nos é proposto é compreender e mostrar tolerância. Mas há um limite para a tolerância. Pois embora viva entre nós, ele não é um de nós. Ele é exatamente o que disse ser: uma *coisa*, isto é, um monstro. Enfim, Byron irá sugerir que não é possível amá-lo, não no sentido humano mais profundo dessa palavra. Ele será condenado à solidão. (COETZEE, 2000, p.42).

Benjamin tece uma crítica, como já verificada em *Sobre o conceito de história* (1994), ao historiador que narra a história como uma forma de apontar e explicar os fatos como desencadeados como causa e consequência.

O historiador se diferencia do cronista neste ponto, pois o segundo não precisa se ater à verificação dos fatos, mas narrar como se fossem modelos da história. Esta diferenciação se assenta na unidade do interno e externo proposta pelo romance, que parte da rememoração, enquanto a narrativa evita os psicologismos e faz da memória a sua musa.

O romance estimula a reflexão do leitor sobre sua vida, enquanto a narrativa incita a pergunta e proporciona uma relação de re-identificação, tornando o ato de narrar uma atividade vinculada à experiência e à memória coletiva. Em Leskov, Benjamin encontra esta figura do narrador que como o sábio sabe dar conselhos para muitos casos, pois recorre ao acervo de uma vida inteira, não apenas à sua, mas às experiências alheias, partilhadas oralmente. Os romances de Coetzee analisados demonstram que essa imagem do narrador moderno ainda pode ser percebida na literatura pós-colonial, pois é composta por narradores que mesmo que não tenham vivido a experiência, portam memórias coletivas que se conversam e conflitam. O narrador pós-colonial, entretanto, não intenciona dar conselhos porque percebe que ninguém o ouvirá, este incita no leitor a reflexão sobre a história oficial e também as dimensões e conceitos estabelecidos através e para ela.

Em oposição a esta definição benjaminiana, Silviano Santiago, no livro *O narrador pós-moderno* (2002), aborda que a sabedoria transmitida pelo narrador pós-moderno está justamente no fato deste transmitir uma experiência alheia a dele. Assim,

[...] ele é o puro ficcionista, pois tem de dar 'autenticidade' a uma ação que, por não ter respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o 'real', o 'autêntico' são construções de linguagem. (SANTIAGO, 2002, p. 46).

O narrador pós-moderno: “Não quer enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje [...]. Ele delega a um outro, [...], a responsabilidade da ação que ele observa” (SANTIAGO, 2002, p. 56). A prioridade da narrativa pós-moderna é o agora e a construção do agora se dá por meio do olhar do observador a experiências cotidianas alheias às suas. A narrativa, portanto, torna-se passível de generalização, que completa a vida cotidiana e cria a experiência narrativa. “Pelo olhar, homem atual e narrador oscilam entre o prazer e a crítica, guardando sempre a postura de quem, mesmo tendo se subtraído à ação, pensa e sente, emociona-se com o que nele resta de corpo e/ ou cabeça” (SANTIAGO, 2002, p. 59). Frantz Fanon (1979) aponta que após a tomada de consciência nacional, a cultura nacional finalmente se desenvolve e as antigas produções locais e agora, pós-coloniais, começam a se transformar e “Há tentativa de atualizar os conflitos, de modernizar as formas de luta evocadas, o nome dos heróis, o tipo das armas” (FANON, 1979, p. 201). Tornam, assim, mundial o que antes era apenas local e possibilitam a apropriação destes elementos por diferentes espaços e tempos ligados pelo advento da modernidade.

No romance, Elizabeth, por várias vezes, procura incitar Vercueil a abandonar as ruas e cuidar da sua vida. Mas Vercueil, segundo ela, não liga mais para convenções sociais e apenas faz o que quer, sem se importar com o que ela achará das suas escolhas. Vercueil a questiona sobre a sua casa, uma casa tão grande que ela poderia transformá-la em uma pensão para estudantes, Elizabeth reflete e diz que poderia transformar a casa em um abrigo para pedintes, mas não o faz, porque o espírito de caridade pereceu no país:

[...] O que você pensa que é caridade? Comida? Dinheiro? Caridade: da palavra latina que significa coração. É tão difícil receber quanto dar. É preciso o mesmo esforço. Gostaria que aprendesse alguma coisa, em vez de só ficar aí deitado [então ela reflete] [...] uma mentira, caritas nada tem a ver com coração. Mas que importância tem se os meus sermões se apóiam em falsas etimologias? [...] Importar-se, a verdadeira raiz da caridade. Olho para ele com a intenção de me importar, mas ele não. Porque ele está além do importar-se. Além de se importar e de que se importem com ele. Como a vida neste país é parecida com a vida a bordo de um navio afundando, um desses paquetes dos velhos tempos, com um capitão sombrio, bêbado, uma tripulação rude e botes salva-vidas mal vedados [...]. (COETZEE, 1992, p.26).

Elizabeth ao refletir sobre a sua função dentro desta sociedade desigual percebe que a sua intenção de ajudar não é completa, faltaria o interesse daqueles que precisam ser ajudados. A personagem questiona sobre antigos esquemas coloniais, como a caridade, assim como, a origem e finalidade destes elementos e a necessidade de receber a caridade. Vercueil e ela vivem em um país que não necessita de caridade na atualidade, como também não necessitava da colonização com seu discurso civilizador.

Esta definição do narrador pós-moderno se complementa pelo texto *Uma literatura nos trópicos*¹²(2000), de Silviano Santiago, no qual o autor reflete que o texto do homem ex-colonizado latino-americano deve apresentar um “modelo produtor”, incitar o leitor a produzir e “[...] abandonar a sua posição tranquila de consumidor e a se aventurar como produtor de textos [...]” (SANTIAGO, 2000, p.19). Esta parece ser a posição ocupada pelos autores que produzem uma literatura denominada pós-colonial. Santiago (2000) refere-se ao compromisso do intelectual latino-americano sobre sua produção e sobre o lugar de onde esse intelectual deveria falar, assumindo um “entre-lugar”, que foge aos binarismos clássicos. “Cedo ou tarde, porém, o intelectual colonizado compreende que não se dá testemunho da nação a partir da cultura mas que se pode evidenciá-la

¹² Assim como as teorias pós-modernas e pós-coloniais realizadas a partir de contextos determinados, a obra de Silviano Santiago também pode se estender aos demais espaços pós-coloniais que buscam uma ressignificação identitária e cultural a partir de produções interdiscursivas pautadas nos contatos com o Outro e na valorização da diferença para a construção dessas formulações em um “terceiro espaço cultural”, conforme estabelecido por Homi Bhabha (2003).

no combate que o povo conduz contra as forças de ocupação” (FANON, 1979, p.185), o narrador pós-colonial sabe que não dará testemunho de uma experiência mas que se pode fortalecer o combate da nação contra as forças coloniais.

O narrador de *Desonra* acompanha o caminho da personagem principal, David, na sua percepção de deslocamento e estranhamento na sociedade pós-*apartheid*. Para David, sua condição e de sua ex-esposa é de “urbanos, intelectuais” e suas perspectivas se chocam ao ver sua filha Lucy que vive na área rural com empregados e animais tão harmoniosamente. “[...] talvez não tenham sido eles que a produziram: talvez a história tenha um papel maior” (COETZEE, 2000, p.73), David reconhece que sua filha é fruto de um novo mundo, um futuro de transformações que quebram suas “verdades” de certo e errado.

David é culto e professor no Departamento de Línguas Clássicas e Modernas, pensa que está cansado da crítica, quer escrever música e nas suas reflexões sobre a obra que escreveria, *Byron na Itália*, medita sobre o amor entre os sexos na forma de uma ópera de câmara. Não tem mais respeito pelo o que ensina, então os alunos não o respeitam também, continua assim porque precisa ganhar a vida. Ao final da narrativa, David, começa a trabalhar como auxiliar na clínica veterinária de Bev Shaw e percebe-se afeiçoado por um cachorro em estado terminal, mas reconhece a brevidade desta situação: “Ele pode salvar o cachorro, se quiser, deixar para a semana seguinte. Mas chegará a hora, isso não pode ser evitado” (COETZEE, 2000, p.249). David decide levá-lo à sala de operações e é indagado por Bev: “Vai desistir dele?” “É. Vou desistir” (COETZEE, 2000, p.249). David percebe que está tudo acabado, que não há volta, ele não pode manter essa situação por mais tempo e, como o seu companheiro, também desiste de lutar contra esse futuro.

Pode-se entender que Benjamin lamenta a morte da narrativa pela morte do narrador “clássico”, que narrava aquilo que havia presenciado ou vivenciado. Como apontado por Isaias Carvalho (2009), ao analisar a antiépica *Omeros*, de Derek Walcott, escritor caribenho, a narrativa das produções pós-coloniais mesclam a vivência alheia com as reminiscências do vivido pelo personagem-narrador na sua relação com os outros personagens. Carvalho define, assim, a primeira assertiva sobre o narrador pós-colonial: “[...] o caráter relacional e coletivo, a partir da experiência vivida [...]” (CARVALHO, 2009, p.08). O narrador poderá por meio da sua experiência doar “[...] a sua voz aos silenciados da História” (CARVALHO, 2009, p.08).

A situação dos “marginalizados” no mundo moderno e pós-moderno é expressa pelos dois romances, através de Elizabeth em seu processo de consciência da sua participação naquele processo, por meio do narrador em *Desonra* que narra a “desgraça” de David e Lucy e a desgraça

do país e de todos os habitantes que, numa luta sem fim, buscam seu espaço na nova ordem mundial. Elizabeth reflete sobre a sua vida e sobre a história da África do Sul,

Toquei mal [o piano], como sempre, interpretando incorretamente os mesmos acordes, como há meio século, repetindo os erros no dedilhado, erros agora arraigados ao osso, que nunca mais poderão ser corrigidos. (Os ossos mais cobiçados' pelos arqueólogos, lembro-me, são os retorcidos pela doença ou estilhaçados por uma ponta de flecha: ossos marcados pela história de um tempo antes da história) (COETZEE, 2000, p.26).

A personagem questiona sobre a história do país, sobre a ancestralidade daquela terra, que em outros momentos já havia questionado sobre ser um “país sem passado humano”. Agora, ela questiona se os herdeiros da terra seriam herdeiros dela. Que estão em processo de retomada, mas no futuro, qual será a história a ser contada? Serão os ossos dela, retorcidos pela persistência do erro, que formarão o passado da África do Sul? Ela conta e participa dessa história, porém a sua história não permanecerá, já está no passado, um passado vazio e sem importância para o presente. O que ela escreve agora são “[...] palavras de uma mulher, por conseguinte, negligenciáveis; de uma velha, por conseguinte, duplamente negligenciáveis; mas, ainda, acima de tudo, de uma branca” (COETZEE, 1992, p.75). Elizabeth escreve para a sua filha, ao perceber que ninguém mais escreve essa história e, com uma voz inapropriada, ela continua porque esta é a sua forma de se salvar.

Ao se apropriar das ferramentas da intertextualidade e interdiscursividade, o narrador pós-colonial é formado por uma polifonia de vozes que formam a coletividade, como forma de expressão dos grupos marginalizados historicamente. Assim como a proposta de desconstrução do sujeito do romance, no discurso pós-colonial, o sujeito individual também se desloca para um sujeito coletivo. O narrador pós-moderno incita o outro a falar, quase em uma entrevista, pois ele não está ali para falar das suas experiências, “[...] o narrador pós-colonial assim também procede, todavia projeta-se ele mesmo como parte de uma representação coletiva que visa a uma ‘fala com’, mesmo que aconteça com frequência a ‘falar por’ e a ‘fala de’ sua coletividade” (CARVALHO, 2009, p.09). A escolha de um narrador que “fala com” amplia as possibilidades de desconstrução das imagens fixas coloniais para uma multiplicidade de discursos que se convergem e divergem.

O discurso dialógico, proposto por Bahktin, proporciona considerar os elementos externos e internos da língua, estudando-se a importância do outro na constituição da identidade do eu. Dado o caráter sócio-ideológico do discurso dialógico, todo enunciado incita uma reação, assim como a proposta do narrador pós-moderno, sendo necessária a consideração de todos os elementos, texto, interlocutor, locutor, elementos de referência, para o seu entendimento: “O tema da enunciação é concreto, tão concreto como o instante histórico ao qual ela pertence. Somente a

enunciação tomada em toda a sua plenitude concreta, como fenômeno histórico, possui um tema” (BAHK'TIN, 1993, p.129).

O tema, desta forma, seria particular, relacionado ao contexto correspondente e constitutivo da linguagem, assim, todo gênero é dialógico. Conforme Bahktin:

O livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior, sem contar as reações impressas, institucionalizadas, que se encontram nas diferentes esferas da comunicação verbal (críticas, resenhas, que exercem influência sobre trabalhos posteriores, etc.). Além disso, o ato de fala sob a forma de livro é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor como as de outros autores: ele decorre portanto da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção literária. Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc. (BAHK'TIN, 1993, p.123).

Percebe-se, nos romances analisados de Coetzee, a constante referência a elementos externos, formadores de diversos discursos coletivos e sociais, em constante relação com os interlocutores, com o próprio autor, narrador e personagens, que incitam a reflexão e resposta para a ressignificação deste dentro de diferentes contextos. No primeiro romance, *A idade do Ferro*, há uma constante relação com o interlocutor, primeiramente pelo próprio gênero epistolar, como pelas insinuações que esperam uma complementação e compreensão do leitor: “sobre honra e vergonha? Seria uma verdadeira confissão ainda verdadeira, mesmo não tendo sido ouvida? Você me ouviu, ou eu também a fiz dormir?” (COETZEE, 1992, p.151). O dialogismo difere-se de polifonia, pois é constitutivo da linguagem, enquanto o segundo seriam as vozes “polêmicas” dentro do discurso.

De acordo com Bahktin, o romance seria polifônico, pois diversas vozes sociais se confrontam, dialogam, manifestam pontos de vista, o romance de Dostoiévski, segundo Bahktin, seria polifônico e não se resolveria na trama, apresentando conflitos e não uma síntese, sendo essas vozes infinitas e inconclusas. As narrativas de Coetzee não apresentam apenas uma voz, mas várias coletividades conversam, concordam e discordam através do narrador e personagens, o que não resulta em um texto fechado e direcionado, mas aberto para a presença do leitor com suas referências e significados.

O narrador pós-colonial, ao contrário do narrador pós-moderno, não se subtrai da ação narrada, proporciona àquele “desprovido de palavra” um espaço para a narrativa de sua experiência.

Ao analisar *Omeros*, Carvalho ainda aponta que muitas vezes o narrador não se emociona ou se comove com a ação alheia, por se integrar ao conjunto. Fanon (1979) comenta que:

[...] o narrador torna a dar liberdade à sua imaginação, inova, faz obra criadora [...] o narrador responde mediante aproximações sucessivas à expectativa do povo e caminha, aparentemente solitário mas na realidade amparado pela assistência, em busca de modelos novos, de modelos nacionais. (FANON, 1979, p.201).

A condição de cultura dos espaços coloniais, privados de nação e Estado precisa da libertação nacional para o seu pleno desenvolvimento e para expressão de seus valores e ideais, que se relacionam a uma sociedade global e a diferentes classes da sociedade:

[...] se essa construção é verdadeira, isto é, se traduz o querer manifesto do povo, se revela em sua impaciência os povos africanos, então a construção nacional acompanha-se necessariamente da descoberta e da promoção de valores universalizantes. Longe portanto de afastar das outras nações, é a libertação nacional que faz a nação presente na cena da história. É no centro da consciência nacional que se ergue e se vivifica a consciência internacional. E essa dupla emergência é definitivamente o lar de toda cultura (FANON, 1979, p.207).

Os personagens e narradores de *A Idade do Ferro e Desonra* resultam dessa necessidade de se repensar as construções de identidade e cultura, nação, globalidade e localidade, história e ficção, autor, narrador e personagem. Hall (2006) afirma que a teoria pós-colonial decorre de uma necessidade, decorrente da incapacidade das antigas teorias universalizantes e hierarquizantes de explicar o mundo nos novos moldes proporcionados pela modernidade. Os questionamentos marcados pelo prefixo “pós” não devem ser entendidos apenas como marcação de sucessão e temporalidade, mas como desconstrução de um pensamento centralizado constituído de instrumentos de poder imanes das sociedades imperialistas.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. July, 2009. Disponível em:<http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br> Acesso em: 26/09/2014.

ÁFRICA, *O despertar de um continente*. Volume I. VOL.I – Introdução aos Estudos da África. Centro de Estudos Africanos, USP.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The empire writes back: Theory and practices in post-colonial literatures*. 2nd ed. London and New York: Taylor & Francis e-Library, 2003.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The post-colonial studies readers*. London and New York: Taylor & Francis e-Library, 2003.

ATTWELL, David. *J. M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*. California: University of California Press, 1993. Disponível em: <<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft5k4006q3;brand=ucpress>>. Acesso em: 08/12/2015.

ATTWELL, David. *Doubling the point: essays and interviews* – J.M. Coetzee. United States of America: Harvard University Press, 1992.

ATTRIDGE, Derek. Age of Bronze, State of Grace: Music and Dogs in Coetzee's "Disgrace". In: *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 34, No. 1 (Autumn, 2000), pp. 98-121.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 1993.

BARZOTTO, Leoné A. *Interfaces culturais: The ventriloquist's tale & Macunaíma*. Dourados: Ed. UFGD, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2000.

BONNICI, Thomas. Avanços e ambiguidades do pós-colonialismo no limiar do século 21. *Léngua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, v. 4, no 3, 2005, p. 186-202.

BONNICI, Thomas. Pós-colonialismo e representação feminina na literatura pós-colonial em inglês. In: *Acta. Scientiarum Human and Social Sciences*. Maringá, vol. 28, n.01, p.13-25, 2006.

BONNICI, Thomas (org). *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia editorial nacional, 2006.

CARVALHO, Isaías F. de. O narrador pós-colonial. In: *Anais ICONLIRE*. Ilhéus: UESC, 2009.

CEIA. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso: 10/11/2015.

- COETZEE, J.M. *A Idade do Ferro*. Trad. Sônia Regis. São Paulo: Siciliano, 1992.
- COETZEE, J.M. *Desonra*. Trad. José Rubens Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- COETZEE, J.M. Novel in Africa. In: *Occasional papers series*. California: Hunza Graphics, 1999.
- FANON, Franz. *Os condenados da terra*. 2 ed. Trad. J. L. de Melo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979. Entrevista concedida para prefácio do livro.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Semiotica*. Trad. Jose Martin Arancibia. Spain: Julián Benita, 1981.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizador precedido pelo retrato do colonizado*. 2ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Trad. Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Papirus, 1994.
- SAMOYAUULT, Thiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas das letras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- TIFFIN, Helen. Post-colonial literatures and counter discourse. In: ASHCROFT, Bill;
- GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The post-colonial studies readers*. London and New York: Taylor & Francis e-Library, 2003.