

**A desgraça da moral (da história)**  
**Ou: os ardis poéticos de *Disgrace/Desonra***

Kathrin H. Rosenfield

UFRGS

Brasil

**Resumo:** esse artigo analisa a estrutura deliberadamente ambígua dos conflitos (entre gerações, classes sociais, gêneros e etnias) em *Desonra*. O foco particular é a análise dos afetos e desentendimento geracionais que unem os personagens principais, pai e filha, tanto quanto os dividem. O manejo do foco narrativo e a forma alusiva, suspensa e inconclusa com que Coetzee embute acontecimentos exteriores e interiores obriga o leitor a reconstruir, de modo imaginário, individual e singular, possibilidades de visão dos fatos e de interpretação de opiniões e ideias, cuja validade ou falsidade nunca é confirmada, embora essa ambiguidade jamais dissolva de verdade e retidão ética.

**Palavras chave:** Coetzee, verdade e indeterminação literárias, *Desonra*.

**Abstract:** this article analyses the deliberately ambiguous structure of the conflicts (between generations, social classes, genders and ethnical groups) in *Disgrace*. The focus will be the analysis of generational bonds between the two main figures of the novel, the misunderstandings and frictions linking and opposing father and daughter. The cunning use of shifting points of view and the allusive (and elusive) form of the narrative which fuses exterior and interior events obliges the reader to reconstruct, mostly based on his own imaginative capacities, the different possible visions of the same facts, opinions and ideas, whose validity or falsity cannot be confirmed, although atmosphere conveyed by the novel never renounces the ideal of ethical truth and emotional authenticity.

**Key-words:** Coetzee, literary truth and indeterminacy, *Disgrace*

138

*A desgraça da moral  
(da história)  
Ou: os ardis poéticos  
de Disgrace  
/Desonra*

Kathrin H.  
Rosenfield

São muitos os artistas e críticos a defender a idéia de que uma obra é particularmente admirável quando faz sentir vivamente os riscos, desafios e a beleza da

vida. Mas, assim que um autor consegue esse feito, ele rapidamente está sob suspeita. No caso de Coetzee, essa verdade verificou-se com seu sexto romance, *Desonra*, em 1999.

*Disgrace* é talvez o romance mais conhecido de Coetzee e o único que recebeu uma versão cinematográfica. Ele é também o primeiro romance que refere de modo quase realista (não no registro alegórico bastante cifrado das obras anteriores) às circunstâncias sociais novas da África do Sul. O tempo representado pelo enredo coincide com o período histórico no qual foi escrito – o final dos anos 1990, quando o país passa do regime do *apartheid*, racista e repressivo, a um governo democrático. Toca nos sentimentos e apreensões envolvendo os *farm attacks*, isto é, nos assaltos, roubos e estupros de africanos contra fazendeiros brancos, amplamente comentados nos jornais. Como é de costume na obra de Coetzee, entretanto, o enredo não é propriamente “realista”, porém gira em torno de intuições e divagações imaginárias, envolvendo ideais e ideologias, esperanças e fantasmas que se insinuam na mente sob o impacto dos acontecimentos: novas leis e novas formas de relacionamento entre europeus e africanos abrem um leque de possibilidades – por enquanto arriscadas e vagas, hipotéticas e incertas e, muitas vezes difíceis de prever e controlar até para os próprios personagens. Em nenhum momento o romance refere-se de um modo fatural à realidade de assaltos a fazendas, distanciando-se da “realidade” amplamente discutida nos jornais. Ele usa imagens para aliená-las de notícias corriqueiras, revelando mais o labirinto de afetos surpreendentes e complexos que um mesmo “fato” pode provocar em personagens ou momentos diferentes, ele rastreia eventuais reações e sentimentos que ninguém, nem os próprios personagens preveem ou compreendem plenamente – nem antes, nem durante, nem depois dos acontecimentos. Coetzee distancia-se da dramatização da violência, concentrando seu foco sobre sua elaboração imaginária. Assim, seu relato é notável pelo estilo protocolar e pela representação de reações diversificadas que trabalham contra a quase histórica exploração dos detalhes de crueldade e perversão<sup>1</sup>. No entanto, por mais diferenciado e complexo que seja o desenvolvimento artístico deste problema no romance, Coetzee foi criticado pelo

*A desgraça da moral  
(da história)  
Ou: os ardis poéticos  
de Disgrace  
/Desonra*

Kathrin H.  
Rosenfield

<sup>1</sup> Cf. J. M. Coetzee, “Against the South African Grain” Resenha da obra *Dog Heart: A Memoir*, de Breyten Breytenbach. *New York Review of Books*, 23/ 09/1999, p. 52.

African National Congress e longos trechos de *Disgrace* foram citados como exemplos de supostos preconceitos raciais.

### 1. Realidade histórica e realidade ficcional

A acusação da ANC segue uma lógica (partidária e ideológica) que não leva em consideração o papel da ficção – pelo menos não o papel que Coetzee lhe atribui. No entender de Coetzee, a ética da arte é a de testar ao máximo as possibilidades de personagens que se apresentam elas mesmas ao autor. Coetzee deu voz a essa concepção na figura de Elizabeth Costello, uma das *personae* do escritor Coetzee. Para Costello a escritura é a vocação de seguir os rastros dos personagens que ao acaso visitaram o autor, e de imaginar (para eles, no lugar deles) as potencialidades que eles mesmos relutariam em admitir<sup>2</sup> e que se produzem (ou poderiam produzir-se), muitas vezes de forma implícita e contra a intenção, no contato com outros personagens e acontecimentos. O autor e as vozes dos seus narradores põem em cena não só sentimentos e raciocínios explícitos, mas, sobretudo, emoções, pensamentos e opiniões ‘silentes’, não ditos ou articulados apenas ao nível de gestos e reações não-verbais. Os constantes deslizos entre essas vozes (que ‘falam’ ora em discursos grandiloquentes, ironias finas ou duplos sentidos, ora através de gestos, silêncios e a partes implícitos) burlam a consciência ética solidificada e os papéis sociais, minando as intenções culturais ou familiares que cumprimos por opção própria ou por dever institucional, ou pelo status social.

Os personagens principais, David Lurie, professor de literatura na universidade de Cape Town, sua filha Lucy e Petrus, um trabalhador rural negro são os três polos entre os quais se desenvolvem essas vozes que constantemente se (des)entendem – a si mesmos e aos outros. Através dessas figuras o leitor é levado – tal como Paul Rayment provocado e incomodado por Elizabeth Costello – a imaginar certas possibilidades que o hábito, o pudor ou a rotina ideológica tendem a congelar: fantasias de alianças,

<sup>2</sup> Cf. J.M.Coetzee, *Slow Man*, New York, Penguin, 2005, PP. 157 ss. Elizabeth Costello, a escritora que surge de rumações e pensamentos do próprio personagem central do romance, Paul Rayment. Rayment rejeita seus mais íntimos insights por “falta de curiosidade” (cf. p. 230), defeito esse, que, por assim dizer, torna necessário a aparição insólita da figura da escritora Elizabeth Costello. Essa não para de aticar a iniciativa do seu personagem contra a rigidez sem imaginação. Nela, está encarnado o escritor cuja tarefa é a vocação de seguir os rastros dos “encobrimientos fictícios ou ficcionais que se tecem entre o coração e a mente”. Com essa citação de Wallace Stevens, p. 158, EC exorta Paul de investigar melhor suas boas intenções e a inocência de sua decisão de “fazer o bem” (p. 160), descobrindo os infinitos outros motivos, embutidos como caixas chinesas, na intenção consciente.

amizades e amores entre negros e brancos são postos à prova da mesma maneira que as possibilidades de conflitos, hostilidades e violências que surgem em qualquer contato humano. Com coragem inédita, Coetzee leva a limites nunca vistos a experimentação imaginária com casos e acontecimentos particulares que poderiam produzir-se nas condições materiais e afetivas daquele momento histórico de abertura da África do Sul. É significativo, neste sentido, o tema do “jogar o jogo” ou jogar jogos<sup>3</sup> que corre por baixo dos conflitos pessoais e das tensões sociais desta história. Esses jogos de transgressão (quase de provocação deliberada de conflitos) aparecem de forma relativamente amena no início do romance. As aventuras eróticas inconsequentes de Lurie se parecem com um antídoto contra o tédio, seu pendor mulherengo e galante parece fazer parte da vida na cidade ou, melhor, da existência na redoma da vida acadêmica. É quase por tédio e espírito esportivo também que Lurie se obstina em desafiar o ronrom de hipocrisia e correção social da comissão diante da qual ele deveria justificar seus deslizamentos eróticos, preferindo renunciar ao seu cargo. A filha Lucy, ao contrário, vive no campo, longe desta redoma, enfrentando a vida concreta da terra, por assim dizer, e os confrontos com pessoas e necessidades palpáveis. Nesse ambiente enraizado na terra irrompe o “jogador” Lurie, cuja chegada fará com que as tensões entre os personagens – tanto entre brancos, como entre brancos e negros – se intensifiquem, revelando ao longo da história os equilíbrios delicados dos novos laços de amizade, e a fácil degradação de alianças em hostilidades entre africanos e europeus. A “verdadeira” natureza das relações parece escapar em larga medida à vontade e às intenções dos personagens, sem por isto isentá-las de responsabilidade.

*Disgrace* não apresenta visões esquemáticas da alteridade e recusa vigorosamente a ficção calcada sobre as dicotomias dos estudos culturais ou sobre as distinções analíticas que regem o pensamento objetivo. Tampouco oferece as conciliações politicamente corretas dos conflitos da multietnicidade. Enfatiza, antes, os limites da possibilidade de entendimento e acordo entre três personagens tão diversos quanto Lurie, sua filha e Petrus. Lurie é intelectual descendente de europeus; Petrus, o assistente

<sup>3</sup> No início, Lurie refere-se às suas aventuras eróticas com o termo “jogar um jogo”; cf. *Disgrace*, cap. 1, o ‘jogo de sedução’ e capítulo 6 onde Lurie se comporta como um ‘jogador’ (gambler) diante da comissão. Mais tarde, Lurie se pergunta “que jogo Petrus está [ria] jogando” ao propor o casamento (cap. 16, p. 136). Coetzee experimenta com códigos de comunidades muito diversos, imaginando como seria possível conciliar valores heterogêneos e normas sociais divergentes ou contraditórios. Pondo à prova o uso ideológico leviano da ideia wittgensteiniana dos ‘jogos de linguagem’, ele coloca a pergunta até que ponto a coexistência pacífica desses jogos de linguagem seria realizável na prática.

de Lucy e coproprietário de parte do sítio, é um agricultor e patriarca da etnia Xhosa, polígamo com duas esposas; Lucy é uma jovem ‘alternativa’ que se sustenta com a ajuda de Petrus – a quem “ela deve muito”, segundo o testemunho da amiga Bev Shaw, que sublinha como Petrus “trabalhou feito escravo” para Lucy (*slaved for her*), para fazer funcionar a plantação de flores e legumes que vendem no mercado<sup>4</sup>. Lucy está, portanto, numa relação de mútua dependência e de aliança fatural com Petrus. É um elo de amizade ambíguo, que tira sua força tanto do amor à terra como da simpatia que inspiram a Lucy as pessoas que trabalham essa terra. Mas é um elo autêntico e quase apaixonado. A gratidão e amizade que Lucy sente por Petrus faz com que ela lhe venda parte da terra pelo trabalho prestado – uma relação de troca sem exploração que irá favorecer Petrus e desestabilizar sua posição como proprietária e patroa. Essa nova relação, portanto, inspira a Lurie o temor de que Petrus esteja esperando tão-somente o momento para que Lucy abandone o sítio<sup>5</sup>, afirmando o domínio sobre a terra – um domínio que, de fato, já é seu, considerando seu trabalho e sua eficácia. Essas novas relações de amizade e aliança passam pela prova de fogo de um evento traumático – um assalto no qual Lucy é estuprada. É particularmente significativo que o relato mais oculto do que representa o estupro que, rapidamente, transforma-se em fato fantasmático, mais do que real.

As suspeitas e apreensões de Lurie – horrorizado com o elo de parentesco que liga Petrus a um dos assaltantes – dramatizam não a violência em si, mas a inevitável produção fantasmática que é típica de situações nas quais é impossível apurar o que “realmente” aconteceu. O mesmo vale, aliás, para os casos de sedução erótica (envolvendo a nebulosa mistura do prazer da transgressão e a rivalidade com um terceiro – marido, namorado – que se sobrepõe a e se mistura com o desejo da mulher ela mesma). Por mais que possam parecer tendenciosos, os medos de Lurie não são de todo insensatos, como não são inverossímeis suas conjeturas a respeito dos motivos (interesse, enfado, curiosidade mais que afeto ou paixão) que levam (suas) amantes a unir-se (com ele). O que falta nessas opiniões fugazes e aproximativas é o esforço de debruçar-se sobre elas, de considerar seus pressupostos e suas consequências – de testá-las... testando os próprios motivos que levam o ‘eu’ a concebê-las.

<sup>4</sup> Cf. *Disgrace*, New York, Penguin, 1999, p. 140.

<sup>5</sup> É contra essa suspeita que Bev Shaw defende Petrus, *Disgrace*, 1999 p. 140.

...

O romance explora as suturas mais delicadas e os caminhos ainda não trilhados do novo pacto social pós-apartheid. A imaginação ficcional põe à prova uma mudança “real” que ainda exige um imenso trabalho de reestruturação imaginária e prática para tornar-se efetiva e vivida. As cenas iniciais opõem fragmentos da visão alegre (e comercial) da mistura racial (representada na comédia dos bairros boêmios de Capetown) aos desafios mais ocultos que terão de enfrentar pessoas com costumes tão diferentes (ou incompatíveis) quanto o puritanismo monogâmico dos europeus e a poligamia e a grande família da etnia Xhosa. O aparente realismo inicial é desmentido (ou, pelo menos, complicado) pelo desenvolvimento da narrativa que aprofunda as situações altamente ambíguas, imprevisíveis e suspensas em tramas hipotéticas: até entre pai e filha, há diferenças tão grandes nos modos de vida e nas concepções que os dois personagens mal se escutam, mas muitas vezes parecem tramar seus fantasmas sem escutar ou entender o outro, o que os leva a flutuações da imaginação cuja realidade seria difícil de definir. O mesmo fenômeno complica também as (des)leituras que Lurie não pode deixar de fazer dos gestos e palavras de Petrus, o assistente africano de Lucy, cuja língua ele não fala e cujos costumes os descendentes dos colonizadores europeus tiveram pouca curiosidade em conhecer.

## 2. Os deslizes do foco narrativo

A imprecisão das suposições e suspeitas, e a impossibilidade de dizer o que “realmente” ocorreu ou o que os personagens sentem autenticamente – uma das características do estilo de Coetzee –, encontram nessas múltiplas estranhezas (entre pessoas próximas, entre estranhos e até da própria pessoa consigo mesma) suas fontes poderosas<sup>6</sup>. Coetzee, como muitos dos artistas do modernismo, considera que a produção dessas névoas sugestivas é o próprio desafio que a arte e a imaginação literária devem opor às ideias recebidas<sup>7</sup> – em particular num momento delicado como o da

<sup>6</sup> Coetzee dedicou um longo ensaio ao recuo ad infinitum da verdade na confissão, avaliando as implicações do fundo inominável da confissão para a ficção. Cf. David Attwell (ed.), *Doubling the Point. Essays and Interviews*, Harvard University Press, 1992; “Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky” (1985), pp. 251-294.

<sup>7</sup> Como muitos outros artistas e pensadores antes dele, Coetzee é avesso à mássica produção de pseudo-teorias na academia e nos meios de comunicação que, ambos, compactuam com a solidificação do sistema (social, econômico, político) e com o entretenimento. *Disgrace* põe em cena possíveis desfechos perversos

África do Sul pós 1994. O país apenas começa a superar as feridas do apartheid, que solidificou a falta de curiosidade pelas gentes e pelos costumes alheios, e seus habitantes terão de encarar problemas que excedem a imaginação rotineira. Para Coetzee, é o dever do artista a curiosidade por esses problemas e a exploração de possibilidades hipotéticas, para além dos esquemas pré-fabricados da mídia, do consumo e das instituições e do Estado<sup>8</sup>. Esse desafio aflora na construção ardilosa da narrativa que desemboca num desfecho de incertas soluções: melhor dito, em conjeturas sem real solução, que obrigam o leitor a imaginar possibilidades e conseqüências, ou a testar as fantasias e associações que podem ser meramente entrevistas nos não-ditos, mal-entendidos e nos desentendimentos dos personagens. É notável e característico para Coetzee também que seu personagem mais eurocêntrico, Lurie, cuja voz irônica guia o leitor pela narrativa, não carece de bom senso, nem de bondade e de simpatia, apesar de suas bravatas de conquistador e ocasionais faltas de tato típicos dos descendentes dos colonizadores. O mesmo vale para sua masculinidade um tanto Don Juanesca. Embora ele e suas amantes cultivem o prazer transgressivo, Lurie procura um elo mais profundo com Melanie e lamenta ter sido um amante pouco atento aos desejos e preocupações da jovem. Além disto, ele tem um traço quase heroico e atraente quando rejeita os subterfúgios do processo administrativo e prefere a renúncia aos ardis e sofismas jurídicos que protegem tão-somente os interesses materiais dos envolvidos e o sistema da instituição. Também no sítio, onde Lurie se sente um peixe fora d'água, ele é capaz de simpatizar com Petrus e Bev Shaw, embora o primeiro reflexo lhe inspire as observações sarcásticas do gozador nato e do *gambler*, isto é, das pessoas (muitas vezes artistas) que, por alguma razão obscura, não levam a vida real e prática totalmente a sério.

Essa atitude faz com que as posturas e visões de Lurie se chocam muitas vezes contra evidências incompatíveis com sua sensibilidade e essas discrepâncias fazem sentir a imensa dificuldade de todos os personagens quando são obrigados a avaliar ou

---

da aplicação prática dessas teorias (a comissão que apura o assédio de Lurie, por exemplo). Cf. a postura crítica de Coetzee diante de certas práticas acadêmicas em "Critic and Citizen: a Response" in *Pretexts: Literary and Cultural Studies* 9, no. 1, 2000, p. 110 – Esse tipo de envolvimento reflexivo e crítico do artista com os movimentos intelectuais assim como a crítica aos hábitos mecânicos do sistema educativo aproxima Coetzee de Musil que se preocupava com o decréscimo da sensibilidade ética-e-estética e a indiferença do grande público com relação às distinções mais finas e complexas na vida e na arte. Cf. o ensaio "Über den Essay", *Prosa und Stücke*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1978, PP. 1334-8.

<sup>8</sup> Já na sua resenha sobre os ensaios de Athof Fugard Coetzee localiza de modo incisivo as limitações do olhar de Fugard, que não leva suas observações sobre a segregação de brancos e negros às conclusões necessárias. Cf. *Doubling the Point*, loc. cit., pp. 369-374.

somente a captar o que está fora do raio de suas esperanças e de seus conceitos. Mas há um outro nível de discrepância no interior das rumações dos dois personagens principais, um desacordo íntimo que acena para as raízes obscuras da alma e o fundo insondável da verdade. Coetzee escreveu longamente sobre o regresso ad infinitum da confissão e sua obra toca, sempre de novo, no insolúvel desentendimento interior de todos aqueles que param para refletir e imaginar. Pondo em dúvida a possibilidade da sinceridade e da confissão, esta inconsistência fundamental expõe o caráter encenatório e retórico dos próprios sentimentos e das convicções (éticas ou psicológicas) mais consistentes.

A todo o momento, a narrativa sugere uma diferença – talvez irreduzível e inesgotável – entre sentimentos e opiniões subjetivos e as visões fatuais e objetivas do mundo que penetram, no entanto, na trama das opiniões mais idiossincráticas. O modo verbal da narrativa reforça essa ambiguidade. O romance apresenta Lurie na terceira pessoa, mas parece relatar o ponto de vista subjetivo do personagem. Sorrateiramente, a visão idiossincrática se mistura com opiniões alheias e fatos que contradizem a ótica de Lurie, sem que ele registre conscientemente certas percepções, notando-as apenas mais tarde.

Essa técnica do deslize insondável dos pontos de vista desdobra o aparente realismo da abertura do romance, comprimindo *possíveis* realidades paralelas em plissagens instigantes que desafiam a imaginação (e as limitações) do leitor. Homi Bhabha apreciou o romance precisamente por esta capacidade de inquietar e incomodar a percepção do público. “*Disgrace* é uma obra que deixou costuras abertas, não acabou nem solucionou a trama. Num momento de real crise social, histórica e psíquica, Coetzee faz seus leitores sentir a ansiedade, em vez de solucioná-la do modo que um liberal progressista gostaria que ele fizesse. O poder de *Disgrace* vem do fato que o romance permite às pessoas projetar seus próprios sentimentos mais profundos e violentos.”<sup>9</sup>

### 3. As progressivas plissagens de realidades unidimensionais

<sup>9</sup> Citado apud Rachel Donadio, Resenha “Out of South Africa”, New York Times Book Review, 17 / 12 / 2007. Cf. <http://www.nytimes.com/2007/12/16/books/review/Donadio-t.html>

O enredo começa na cidade, ou melhor: no universo – quase redoma – de um acadêmico que leciona literatura e comunicação, escreve livros sobre os românticos ingleses e... enfrenta a crise dos cinquenta anos. Os primeiros quatro capítulos resumem os sintomas dessa crise da meia-idade, manifesta na compulsão de ruminar as aventuras eróticas e os pesares profissionais. No meio de suas conquistas amorosas, Lurie não para de atizar seu desgosto de ver a literatura preterida por disciplinas mais pragmáticas e rentáveis, como a comunicação. O ressentimento é uma espécie de (auto)engodo, como é autoengano também a inflada importância que Lurie atribui à vida erótica: frequenta Soraya, uma moça de programa, tem um caso com uma secretária do departamento, e seduz uma aluna, Melanie. O último caso desemboca rapidamente num escândalo provocado não se sabe se pelo pai da estudante ou por ela mesma – nem Lurie, nem o leitor ficam sabendo se foi Melanie, ou o namorado ou o pai dela que começaram a queixa por assédio. A incerteza sobre este aspecto é importante, pois evidencia as amplas margens de incerteza que não só a literatura, mas a própria realidade deixa subsistir. Um inquérito administrativo (encenação tragicômica dos clichês, sofismas e subterfúgios pseudoéticos que a “colonização intelectual” do hemisfério Norte exporta para o mundo<sup>10</sup>) termina com a renúncia de Lurie ao seu cargo.

No capítulo sete (de vinte-e-quatro), ele já se encontra no Eastern Cape, no sítio de sua filha, onde ele é uma espécie de exilado que observa, de fora, as relações e atividades rurais que Lucy mantém com seus vizinhos africanos e europeus<sup>11</sup>. A vida alternativa e a naturalidade que a mútua dependência imprime às relações com o assistente e vizinho africano, Petrus, não correspondem aos hábitos de Lurie, embora ele esteja intelectualmente a favor das novas relações democráticas pós-apartheid. É ‘apenas’ a realidade prática dessas relações igualitárias que desnudará os hábitos da

*A desgraça da moral  
(da história)  
Ou: os ardis poéticos  
de Disgrace  
/Desonra*

Kathrin H.  
Rosenfield

<sup>10</sup> Observando o mimetismo globalizado dos estudos culturais (em contextos muitas vezes incompatíveis com as ideias da correção política dos EUA), Coetzee denuncia o perigo da ‘colonização intelectual’ que se ‘origina nas fábricas culturais dos Estados Unidos’ (cf. a resposta ao ensaio “Critic and Citizen”, *loc. cit.*, p. 110).

<sup>11</sup> A riqueza estética do texto de Coetzee não transparece no roteiro do filme, cujas imagens, em compensação, tornaram tangível para o grande público a diversidade geográfica e étnica, cultural e social da África do Sul do pós-apartheid. De um lado, a vida pacata e confortável de padrão europeu de um professor na universidade em Cape Town, de outro, a vida bem mais simples de sua filha, que vive a mistura do rural e do suburbano num pequeno sítio perto de Grahamstown, no Eastern Cape. As discrepâncias entre essas formas de vida (na cidade, na periferia, no campo) não são estranhas a quem vive no Brasil. Mas a história da África do Sul e o fim muito recente (1994) das políticas de segregação que antes impediram a miscigenação fazem toda a diferença, conferindo, a esse romance, sentidos que o leitor brasileiro talvez tenha certa dificuldade em discernir.

segregação impregnados na sensibilidade e nos gestos – por exemplo, a surpresa de Lurie quando acorda de uma soneca no sofá da sala e encontra Petrus sentado ao lado, trocando os canais da TV para encontrar seu programa favorito. Também os hábitos linguísticos e os gestos espontâneos de todos ainda conservam as marcas e palavras das antigas relações sociais, e essa linguagem – tanto a de Lurie como a do próprio Petrus – confin(av)am os africanos nos papéis subalternos. Os ardis poéticos de Coetzee embutem as mais variadas perspectivas no ponto de vista ‘dominante’ que, aparentemente, segue o olhar de Lurie – distanciado e irônico e, às vezes, depreciativo, apesar dos seus esforços de compreender e seguir as opções da filha. Lurie é impulsivo e prolixo e suas opiniões tendem a ofuscar as ideias da filha – como acontece frequentemente com pais intelectuais. Mas Lucy, embora fale menos e com mais simpatia e ponderação que o pai, tem convicções próprias, perspicácia, e muita presença de espírito. Onde o pai é peremptório e caustico (e se apressa em soltar *bons mots* e provocações, às vezes de mau gosto<sup>12</sup>), Lucy ora cala e sorri, ora dá uma resposta de excelente humor e pertinência, mas sempre sem a retórica de Lurie que teoriza suas ideias e seu ponto de vista. O humor da filha parece parodiar as posturas paternas e há uma leve ironia também nos seus gestos, por exemplo, quando ela sugere que o pai se ocupe ajudando Petrus, o que naturalmente o coloca na posição de ajudante do antigo assistente, invertendo drasticamente as relações tradicionais.

#### 4. A opacidade de conflitos sobrepostos

As tensões subliminares virão à tona após um assalto, durante o qual três rapazes africanos queimam a cabeça de Lurie e estupram Lucy. Petrus estava ausente durante este assalto, não se posiciona, nem mostra compaixão e, como se revelará mais tarde, acolhe na sua casa (ao lado da de Lucy) o mais jovem do bando, irmão de sua esposa, rapaz perturbado que tem dificuldades escolares e psicológicas. Petrus apenas explica, quando interpelado por Lurie, que lhe cabe cuidar do menino – “minha gente” – tal como Lurie cuida de sua filha. A situação, por mais que seja insuportável para Lurie, não parece inverossímil (como considera N. Gordimer), nem tão escandalosa quanto Lurie deseja estigmatizá-la. Por algum motivo obscuro, Lucy silenciou inteiramente o estupro

<sup>12</sup> Por exemplo, ele cita Blake “Melhor esmagar o nenê no berço do que deixar de viver um desejo”; ou “a simpatia e as boas intenções [de Bev] me dão vontade de sair estuprando e roubando”, *Disgrace*, 1999, p. 73.

que ocorreu, de forma que Petrus somente tomou conhecimento dos ferimentos de Lurie e do roubo. Assim, ele não “protege um estuprador”<sup>13</sup>, mas apenas acolhe um parente que não foi oficialmente acusado de um crime. Exacerbado e impotente pela obstinação da filha e a situação que foge do seu controle, Lurie clama por justiça. Mas a construção do romance sugere a pergunta: o que poderia significar “justiça” nesse caso específico? Dois criminosos adultos desconhecidos encontram-se foragidos e um menor de idade identificado por Lucy como o terceiro, é quase um excepcional, que acompanhou a violência, mas ao que parece foi levado pelos adultos. Interpelado, ele apenas nega ter roubado ou furtado coisas na casa de Lucy. Petrus o acolhe por razões perfeitamente compreensíveis: ele é um irmão menor da segunda esposa que recém foi expulso da escola. Lucy compreende esse “caso” difícil que o menino perturbado apresenta para a família. Além disto, ela mesma favorece o menino, pois se recusou de declarar o estupro na polícia: *Wo kein Kläger, da kein Richter*, diz um provérbio alemão: sem acusação, não há veredito. O traço mais saliente de Lucy, bem diverso do pai, é de não acusar e de não julgar. Onde Lurie se indigna com a humilhação sofrida, onde ele remói seu orgulho arranhado e exorta a filha a manter a “cabeça erguida”<sup>14</sup> mostrando a força de revidar e de perseguir os culpados na justiça, Lucy apenas se concentra nos seus sentimentos íntimos, elaborando seu trauma em silêncio<sup>15</sup>. Onde o pai suspeita de más intenções por parte de Petrus, ressentido amargamente sua impotência e atiça sua própria ira com suposições que ninguém poderá comprovar, Lucy prefere apostar nas relações de confiança que sempre cultivou com Petrus. Diferentemente do pai, Lucy conhece um pouco a língua e os costumes dos Xhosa e gosta dos modos do campo e das atividades

*A desgraça da moral  
(da história)  
Ou: os ardis poéticos  
de Disgrace  
/ Desonra*

Kathrin H.  
Rosenfield

<sup>13</sup> Nadine Gordimer, numa entrevista em Johannesburg, em 2006 criticou personagens e situações inverossímeis de Coetzee. Disse que achava “difícil acreditar que ... a família negra proteja o estuprador porque ele seria um deles” (“I find it difficult to believe, indeed more than difficult, having lived here all my life and being part of everything that has happened here, that the black family protects the rapist because he’s one of them”). Cito apud Rachel Donadio, Resenha “Out of South Africa”, New York Times Book Review, 17 / 12/ 2007. Cf. <http://www.nytimes.com/2007/12/16/books/review/Donadio-t.html>

<sup>14</sup> Cf. *Disgrace*, 1999, p. 133, onde Lurie conjura a filha de enfrentar a situação (stand up for yourself) reivindicando seus direitos e justiça, senão ela “nunca mais poderá ficar com a cabeça erguida”. Mais tarde, p. 160, ele volta com um argumento semelhante, desaconselha a atitude excessivamente conciliadora que “te despojará de toda honra”. Em nenhum momento Coetzee revela se esses temores são meros fantasmas de Lurie ou se eles pudessem, talvez, ser pertinentes também para Lucy.

<sup>15</sup> A insistência com que Coetzee *vela* os sentimentos íntimos de Lucy, sem levantar o véu até o final, é apenas conseqüente com sua concepção da confissão (impossível), que se perde num regresso ad infinitum do fantasma. Esse aspecto aproxima Coetzee de R. Musil, cujo personagem feminino *Tonka* também permanece um enigma para o seu amante, embora este se esforce sem trégua a imaginar os infinitos pensamentos e sentimentos que poderiam povoar o silêncio da amada. Cf. R. Musil, *Prosa, loc. cit.*, pp. 270-306.

rústicas de plantar e trocar os produtos. Ela tampouco tem os pudores um tanto hipócritas das pessoas da cidade que teriam pavor de carnear os bichos que comem. É impossível dizer se sua docilidade e compreensão do ponto de vista de Petrus a favorece ou enfraquece na situação específica da mulher solteira e ameaçada no campo. O leitor apenas pode constatar esses fatores imponderáveis e o fato que Lurie se obstina em antagonizar Petrus com reivindicações europeias (ele pensa em termos de “nós ocidentais” (we, Westerners, p. 202). Essas podem ser justas e justificadas, porém pouco leva em consideração as regras do campo e da grande família africana, na qual Petrus tem que “manter a paz”<sup>16</sup>, como ele mesmo diz. No contexto rural, essa função patriarcal é exercida por quem tem força física além de habilidade econômica e poder simbólico. Em todos esses aspectos, Lurie está em franca desvantagem, o que aumenta sua implicância com Petrus. “Não gosto do modo como Petrus faz as coisas”, comenta Lurie à respeito das ovelhas que serão carneadas para uma festa. Lucy, que antes relevava até mesmo a retórica erótica do pai, agora responde mordaz e irritada com os atritos inúteis. “O que preferiria? Que os bichos sejam abatidos num abatedouro, de forma que não precisa pensar no fato?” – “Sim.” – “Acorde David. Isto é o campo, isto é a África.” (p. 124). Tudo isso tem o tom bem conhecido do conflito de gerações, ampliado pelos problemas objetivos e pelas inquietações que cada personagem alimenta no seu íntimo.

Os mal-entendidos têm, portanto, raízes bem mais profundas e misteriosas do que os medos e as suspeitas conscientes de Lurie. O desentendimento entre pai e filha refere-se ora a Petrus e a situação após o estupro, ora remete a feridas obscuras bem mais antigas, desdobrando-se, assim, num labirinto inextricável. Asperezas e ternuras se sucedem, de modo imprevisível, durante as semanas de reclusão deprimida. Somente após um silêncio prolongado, Lucy abre-se repentinamente, mostrando seu medo de que os estupradores possam retornar. Pela primeira vez, ela pede ao pai que releve sua incapacidade de explicar por que se obstina de permanecer no sítio. Com lágrimas nos olhos, ela admite não entender bem ela mesma suas próprias razões, apenas sente e sabe que terá que ser assim.

A cena marca um momento de particular emoção, em que Lucy, finalmente, começa a falar daquilo que sentiu durante o estupro. Durante uma viagem de carro, ela

<sup>16</sup> “And I, I am the one who must be keeping the peace. So it is hard for me too.” *Disgrace*, 1999, p. 137.

começa com doçura: “Gostaria de poder explicar [por que quero ficar no sítio]. Mas não consigo. Não posso pelo que tu és e pelo que sou. Lamento.” (p. 155) Depois ela cai no silêncio de novo e, no meio do trajeto, ela recomeça, para a surpresa do pai:

‘Foi tão pessoal.’ Ela disse. ‘foi feito com tal ódio pessoal. Isso me deixou atônito mais que qualquer outra coisa. O resto foi... o esperado. Mas por que eles me odiavam tanto? Nunca os vira antes’. (p. 156)

Lurie se apressa, querendo aliviar o sofrimento de Lucy, mas suas respostas mostram que ele não escutou direito o que exatamente Lucy disse. Ela falou do enigma do ódio pessoal, ao passo que ele desvia para uma explicação histórica: “Foi a história que falou através deles.” Mas ela insiste em focar “O choque de ser odiada, quero dizer. No ato.” (p. 156)<sup>17</sup>

Lurie não entende bem o que as palavras da filha podem querer dizer e ruma, repetindo a expressão de Lucy: “No ato. Será que ela quer dizer o que eu acho que está dizendo?” É característico da arte de Coetzee de dar máxima atenção a esses mínimos detalhes que são os resíduos de incompreensibilidade que tendemos a preencher com nossos próprios fantasmas e conteúdos. Sem saber em que ambos estão pensando, adivinhamos que Lurie talvez tenha captado o elo obscuro que Lucy sugeriu (melhor: poderia ter sugerido) existir entre o gesto dominador do ato sexual e a violência sangrenta, predadora e odiosa. De novo, ele procura desviar dessas imagens insondáveis, sugerindo uma explicação mais convencional. O trauma de Lucy corresponderia ao medo natural e justificado pelas circunstâncias e exigiria que Lucy abandone o sítio, recuperando-se na Holanda. Na sua ânsia para fazer Lucy desistir do sítio, entretanto, Lurie não percebe que atribui a Lucy sentimentos alheios aos quais ela jamais deu expressão. Ele começa: ‘Mas confie nos teus sentimentos. Disseste que sentias tão-somente ódio por eles.’ Ela por sua vez, continua na posição passiva e vê o ódio tão-somente nos outros, em particular, nos homens – brancos ou negros, próximos ou estranhos:

<sup>17</sup> O documento da ANC citou essas linhas como prova da disseminação – injuriosa por parte de Coetzee – dos “medos dos brancos”. O que Coetzee faz, no entanto, é testar possíveis efeitos resultantes das misturas de múltiplos sentimentos e ideias, oriundos de fontes tão diversos quanto às tensões sociais do pós-colonialismo, a crise da meia idade, a frustração profissional, fricções geracionais, e muitas outras. **Cf. a análise deste documento no artigo de Lawrence F. Pereira, neste volume.**

Ódio.... Quando se trata de homens e de sexo, David, nada mais me surpreende. Talvez, para homens, odiar a mulher torna o sexo mais excitante. Você é um homem, deveria saber. Quando faz sexo com uma estranha – quando a acua e segura para baixo, quando empurra ela por debaixo de você e coloca todo o seu peso sobre ela – não é tudo isso um pouco como matar? Enfiando a faca; não é excitante, depois, deixar pra trás o corpo coberto de sangue – não teria isso o gosto do assassinato, como safar-se de um assassinato? (p. 158)

Lucy fala para o pai do fundo dos seus fantasmas e intuições – num jorro insistente ela procura barrar as explicações convencionais e estereotipadas que Lurie usa para dirigir suas decisões. A filha opõe às angústias paternas suas próprias ânsias. Mas a franqueza brutal da sua fala fará com que Lurie prefira ignorar o sentimento expresso por Lucy: ela falou do impacto de *se sentir* odiada pessoalmente pelos estupradores, ao passo que ele lhe atribui o impulso agressivo sentir ódio contra eles. Talvez seja esse mal-entendido que a leva a parodiar os raciocínios paternos, convidando-o a vasculhar sua própria experiência para descobrir se não viveu já a confusão mítica que funde o prazer sexual e a volúpia sangrenta da caça selvagem. Lucy não fala de doudas metáforas mitológicas e literárias (tais como Lurie usava para justificar seu culto a Eros), mas ela se refere a uma vivência real e íntima com a simplicidade da intuição direta. Num primeiro momento, Lurie sente-se visado por uma obscura acusação:

“*Você é um homem, deveria saber.* É assim que se fala com o pai da gente? Será que ela e ele estão do mesmo lado?

[...]

Mas as palavras da filha fazem eco na sua mente. *Coberto de sangue.* O que ela quer dizer? Será que ele [Lurie] acertou quando sonhou [na noite depois do estupro] de uma cama sangrenta, de um banho de sangue?” (p. 159)

E, por final, ele se rende e reconhece que a fantasia masculina da filha é pertinente:

A intuição de Lucy, afinal, está certa: ele consegue compreender [os estupradores]; quando se concentra, quando se perde, ele consegue estar aí, consegue ser o homem, habitá-los [os estupradores], preenchê-los com o fantasma dele mesmo. (p. 160)

Com astúcia poética, Coetzee criou ecos reais que ligam essas fantasias sexuais masculinas imaginadas por Lucy a pensamentos e palavras que Lurie expressou anteriormente. Lucy diz: “Safar-se de um assassinato” (get away with murder), palavras que fazem eco com o pensamento de Lurie que se felicitava de ter-se “safado com mais” (prazer, satisfação) no affaire com Melanie: “Embora ela tenha-se safado com muito, ele safou-se com mais.” – constatava o professor quando constata que Melanie parou de estudar, não aparece em aula e não entrega os trabalhos da disciplina (But if she got away with much, he has got away with more) (p. 28).

Estaria Coetzee sugerindo um elo “profundo” entre o Don Juanismo de Lurie e o desejo odioso dos estupradores? Muitos dos comentários desse romance tornaram essa ponte associativa mais sólida do que são, na realidade fantasmática ou nos mitos, as tramas das associações. Embora possa haver certa analogia entre os prazeres furtivos e transgressores de um sedutor e os desejos dos predadores, a imaginação literária sempre distinguiu a sedução doce da sangrenta (já na mitologia há duas figuras opostas de Eros – o violento e o sedutor). Também no romance de Coetzee é marcante a *diferença* entre o prazer que Lurie tira da *ideia virtual* de rivalidade (com maridos e namorados de suas amantes), de um lado, de outro, a volúpia *fatual* com o estupro violento e sangrento<sup>18</sup>. A ponte associativa poderia sugerir a *desproporção* entre a violência real do estupro e a simbólica do assédio sexual (ainda mais no caso de Lurie e Melanie, ambos adultos e em consenso – pelo menos no início da relação) – diferença muitas vezes desconsiderada nos procedimentos legais e na avaliação acadêmica.

<sup>18</sup> É significativo, neste sentido, que Coetzee considera a teoria do desejo vicário de René Girard particularmente relevante quando aplicada à publicidade (não à literatura). Cf. a entrevista com David Attwell e o ensaio no qual Coetzee explora a teoria de Girard com respeito à publicidade. Cf. “Triangular Structures of Advertising” (1980), reeditado em *Doubling the Point. Essays and Interviews* [com J. M. Coetzee] (David Attwell, Ed.), p. 127-138. O desejo vicário está bem presente no prazer que Lurie sente ao imaginar possuir a mulher de um outro homem – com Soraya, a secretária, Melanie e Bev Shaw. Em nenhuma dessas relações aparece qualquer elemento violento, embora a passividade de Melanie realce as iniciativas sedentas de Lurie.

Entre os inúmeros conflitos que Lurie criou e nos quais ele foi involuntariamente envolvidos, o atrito entre gerações tem um papel central e revelador. Os desentendimentos entre pai e filha crescem em torno de um eixo central que Lurie admite apenas relutantemente: sua autoridade debilitada enquanto pai, protetor e “guia” que ele imagina e pretende ser para Lucy<sup>19</sup>. Lurie demora para reconhecer os sinais de distanciamento que Lucy lhe manda desde a sua chegada (reserva, silêncio gestos irônicos que debocham de modo amável das fraquezas paternas). Também depois do estupro, ele não quer entender que reflexos paternais de proteção (que se revelaram totalmente ineficazes durante o assalto) não são bem vindos. Talvez seja essa cegueira que provoque em Lucy certa franqueza impiedosa com a qual ela devassa a intimidade do pai. Seja como for, sua cruel *secura* ao vasculhar os possíveis fantasmas masculinos contrasta com o humor sereno que Lucy das suas brincadeiras a respeito das aventuras eróticas do pai e do meio acadêmico em geral.

Esse abrupto contraste sugere algo como um rito de transição. O estupro, do qual o pai não soube protegê-la, parece marcar a ruptura definitiva com os antigos laços infantis. Lucy assinala com certa crueldade juvenil a independência da mulher adulta que olha e julga o pai como se fosse um estranho, quase um intruso. A distância acentua-se nas semanas subsequentes, quando amentam as inquietudes subjetivas e os problemas objetivos que Lurie imagina existir entre Lucy, Petrus e os assaltantes. Como é frequente com filhos independentes, Lucy tende a sublinhar seu modo de viver desprezando as preocupações paternas e suas reações ásperas têm aquele fio quase hostil com o qual os filhos cortam as amarras, acertando as contas com as decepções reais e imaginárias que sofreram ao longo da infância.

## 5. O conflito geracional

Essa sobreposição de fontes de conflitos heterogêneos talvez explique a hostilidade que irrompe no capítulo 22 (o antepenúltimo), quando Lurie retorna ao sítio depois de algum tempo passado em Cape Town, preocupado com o segredo que Lucy mantém quanto aos desdobramentos após o estupro. Lucy comunica em tom lacônico que está esperando um filho, já preparada contra a reação previsível do pai e armada

<sup>19</sup> Cf. por exemplo, as infrutíferas admoestações que Lurie dirige à filha e a Petrus nos capítulos 13-15; e, em particular, *Disgrace*, cap. 15, pp. 133-4.

para rebater suas “explosões”. Mais do que isto, ela derrama sobre Lurie uma bile negra, assim que este dá vazão a sua perplexidade de que ela não tenha pensado em aborto. Lucy não compartilha a indignação paterna, e aceita a gravidez como um fado, apostando no amor materno que ele sentirá pelo filho. Como se quisesse fortalecer essa aposta, ela acentua a diferença entre sensibilidades masculina e feminina. No final dessa conversa, ela acrescenta, em passant, que o menino que ela reconheceu como o terceiro dos assaltantes, está de volta e agora vive com Petrus e a esposa.

Lurie, indignado com a afronta, percebe que Lucy aceita docilmente a situação e continua se opondo a procedimentos policiais. Assim, só resta a Lurie o alívio de um sarcasmo a respeito do nome nada africano do menino, que se chama Pollux<sup>20</sup>. Lucy retruca, amarga:

Aliás, David, você pode *nos* dar um pouco de trégua desta sua terrível ironia?  
Durante anos a fio, você a usou contra mim, quando eu era criança, para me mortificar. Você não pode ter esquecido isso. (200; grifo nosso)

154

O pior desta estocada não é a censura que culpa o pai de ter amargurado a infância humilhando a filha com suas ironias<sup>21</sup>. Há um veneno bem pior no ambíguo uso do “nós”, implícito na pergunta “você pode *nos* dar trégua”. Pois esse ‘nós’ tanto se refere aos presentes (pai e filha) como ao elo entre Pollux e Lucy (e de toda a grande família de Petrus) – unidos não somente pelo fato do estupro e da gravidez, mas também enquanto vítimas dos sarcasmos de Lurie. Lucy sugere que já escolheu essa nova aliança com a família de Petrus, o que coloca o pai, que procura ser afetuoso e protetor, ao mesmo nível dos demais homens – todos estranhos virtualmente dominadores e agressores: “Mad, bad and dangerous to meet” – disse Lucy, brincalhona

*A desgraça da moral  
(da história)  
Ou: os ardis poéticos  
de Disgrace  
/Desonra*

Kathrin H.  
Rosenfield

<sup>20</sup> Lurie debocha, revelando seus pruridos e desgostos coloniais: “Not Mncedis? Not Nqabayakhe? Nothing unpronounceable, just Pollux?”, p. 200. O nome é sugestivo no âmbito da mitologia grega: Pollux e Castos, os dioscuroi, são os enigmáticos gêmeos, salvadores na tempestade e no combate. Mas eles têm também traços que remetem à estrutura tripartite do imaginário indo-europeu, um parentesco com a categoria social dos *iuvenes*: caçadores, conquistadores e guerreiros, cuja forma de vida na margem da sociedade autoriza a união sumária com mulheres: sem cerimônia e rito, numa espécie de reconquista violenta da fertilidade e da prosperidade perdidas sob o julgo da repressão social. Cf. Georges Dumézil, *Mitra – Varuna*, Paris, Gallimard, 1948, cap. 2, pp. 38 – 54.

<sup>21</sup> Por exemplo, quando Lurie ironiza a bondade de Bev com a piada de mau gosto “Tanta bondade me dá vontade de sair estuprando e roubando” (*Disgrace* p. 730; ou quando ele se vangloria de sua ousadia erótica ao citar Blake, que prefere o infanticídio ao desejo suprimido (p. 69).

e afetuosa, algumas semanas antes. Agora ela sugere que o pai fora literalmente maldoso e frequentemente a ferira quando criança.

Lurie tentará, mais tarde, acuar Petrus e exige que sejam denunciados os estupradores; mas Petrus alega que o menino é menor, portanto sem responsabilidade. Mesmo assim, ele reconhece o fato objetivo da gravidez e o perigo que Lucy corre sozinha no sítio. Somente o casamento, ou com o menino, ou com ele Petrus poderia solucionar os males, que, assim, pertencem ao passado (is finish). Lurie entende essa singela proposta como chantagem e estratégia para apoderar-se das terras de Lucy. Consequentemente, ele descarta qualquer possibilidade desta proposta de casamento ser aceita. Mas Lucy contraria o pai também neste ponto, e, como se quisesse provocá-lo, ela enumera as razões pelas quais julga sérios e sensatos os acenos de Petrus:

‘Eu até considero que seria mais seguro tornar-me parte do seu estabelecimento. Não é uma piada, nem uma ameaça [a proposta de casamento]. Num certo sentido, é uma proposta séria.’

[Lurie responde] ‘Não tenho dúvida que em algum sentido ele é sério. A questão é, em que sentido? Será que ele está consciente (aware) de que você...?’

‘Você quer dizer, consciente da minha condição? Não falei para ele. Mas tenho certeza que sua mulher e ele terão deduzido o óbvio.’

‘E isso não vai fazer-lo mudar de idéia?’

‘Por quê deveria? Isso me faria ainda mais parte da família.’ (p. 203)

155

*A desgraça da moral  
(da história)  
Ou: os ardis poéticos  
de Disgrace  
/Desonra*

Kathrin H.  
Rosenfield

Lucy raciocina como se apostasse tão somente nas relações com Petrus. Assim ela não ouve o subentendido que fez com que Lurie deixasse em suspenso o objeto preciso de sua pergunta relativa à consciência de Petrus. Havia duas possibilidades de interpretar o objetivo da questão: ‘Será que ele está consciente que você .... está grávida?’ ou ‘que você é lésbica?’ Contrariamente ao que Lucy prefere entender, Lurie talvez tenha hesitado em pronunciar a outra condição de Lucy, já que o pudor o impedira desde a primeira chegada de questionar a filha com relação a sua amiga ou companheira desaparecida. Assim, ele apenas suspeita que Lucy seja lésbica, sem saber nada de concreto da vida erótica e sexual da filha, e sem ousar falar abertamente. Remoía apenas em silêncio a pergunta se Lucy era arredia aos homens e/ou lésbica. Quando Lucy

completa a primeira pergunta referindo-se ao objeto suspenso com “minha condição”, Lurie ainda parece pensar na homossexualidade – senão não faria sentido sua segunda pergunta: “E isso não vai fazê-lo mudar de ideia?” A resposta de Lucy: ‘isso me faria ainda mais parte da família’ ignora (deliberada ou inopinadamente) o pensamento do pai que pode estar se lembrando dos arcaísmos que Petrus lhe expusera falando da gravidez da esposa durante a festa de posse da terra:

‘Estamos rezando que seja um menino’ diz Petrus. ‘é sempre melhor que o primeiro seja um menino. Pois ele pode mostrar para as irmãs – mostrar-lhes como se comportar. Sim.’ Ele faz uma pausa. ‘uma menina é muito cara.’

...

‘hoje em dia, um homem não paga mais as coisas da mulher. Eu, sim, pago.’ Ele deixa pairar a mão acima da cabeça da mulher; modestamente, ela baixa o olhar.’ *Eu pago*. Mas isso é estilo antigo.’ (p. 130)

Lurie que admira a independência, o espírito ágil e o humor da filha só pode ficar pasmo com a ideia de um casamento dessa moça moderna com um patriarca Xhosa dos tempos antigos. Ainda mais que tem uma ideia um tanto a-sexuada de Lucy, cujas palavras a todo momento deixam entrever aversão ao sexo sumário. Sem levar em consideração qualquer dos aspectos que certamente tornariam problemático uma aliança mais íntima com um homem como Petrus, Lucy permanece com a mente fixada tão somente na gravidez, no filho e na terra onde pretende criá-lo. No entanto, por mais que vejamos Lurie como um pai um tanto preconceituoso, seria sensato ponderar, como ele o faz, o que Petrus pode esperar de uma aliada-esposa muito independente, como ela educará seu filho que pertence, metade, à etnia dos Xhosa; ou, se Petrus e sua comunidade respeitam ou reprimem escolhas idiossincráticas no âmbito erótico e/ou a homossexualidade.

Todas essas dúvidas, bastante sensatas, fornecem a carga emocional às palavras com as quais Lurie procura agora desqualificar a própria possibilidade de um casamento com Petrus: ‘Mas isto é um acinte, Lucy! Ele já está casado! Na verdade, você me disse que ele tem duas esposas. Como pode sequer contemplar essa possibilidade?’ (p. 203). Considerando o princípio da poligamia, é quase cômico o argumento de Lurie. Tudo

*A desgraça da moral  
(da história)  
Ou: os ardis poéticos  
de Disgrace  
/Desonra*

Kathrin H.  
Rosenfield

indica que esse argumento encobre o outro, que Lurie não ousa explicitar: que uma moça arredia ao contato físico com homens ou lésbica não deve colocar-se sob a tutela de um patriarca que defende costumes muito tradicionais. Mas, como o pai tem pudor excessivo, a filha persegue no seu raciocínio um tanto unilateral:

Acho que você não entendeu, David. Petrus não oferece um casamento de igreja com lua de mel na Costa Brava. Ele está oferecendo uma aliança, um trato. Eu contribuo a terra, em troca tenho permissão de rastejar sob sua asa protetora. Senão, ele adverte, eu estaria sem proteção, sou caça livre. (p. 203)

Com a ferocidade repentina que muitas vezes irrompe no ressentimento de filhos normalmente carinhosos, Lucy faz valer o ponto fraco do pai, cuja intenção de proteger e guiar sua filha é de pouca valia nesse momento em que ela se tornou adulta e independente. Lucy confia no que há de bom na nova realidade com a qual ela tem mais afinidade que Lurie que nem conhece, nem aprecia a vida no campo. De novo, ela começa com uma estocada sarcástica contra as ironias paternas:

Espera antes de montar no alto do seu cavalo quando fala com Petrus e considera por um momento minha situação objetiva. Não tenho irmãos. Tenho um pai, mas ele está longe e, de qualquer forma, não tem poder nos termos que contam aqui.” (p. 204)

Lucy explicita que ela corre perigos contra os quais o pai nada pode fazer. Há um elã um tanto ferino quando ela deixa claro que Lurie seria incapaz de cumprir o papel de protetor que cabe a Petrus, “homem grande o suficiente para alguém tão pequeno quanto eu” (p. 204). Ela prefere essa proteção à estada na Holanda, com a mãe e os parentes, que o pai se propõe de financiar:

É como se ela não tivesse ouvido. ‘Vai, diz pra Petrus’ ela continua, ‘Propõe o seguinte. Diz que eu aceito a proteção dele. Diz que ele pode declarar o que bem entende sobre a relação comigo e eu não vou contradizer. Se ele quer que eu seja conhecida como sua terceira esposa, então seja. Como sua concubina, também. Mas a criança também vai ser dele.’” (p. 204)

O raciocínio de Lucy tem uma lógica impecável, mas talvez essa lógica seja demasiadamente teórica, que pouco leva em consideração os desejos individuais e as necessidades afetivas específicas dos envolvidos. Seria difícil dizer, além disto, se essa aceitação da proposta de casamento foi uma encenação (adolescentes e filhos irado às vezes gostam fingir que tomarão o caminho que mais apavora os pais). Seja como for, a repentina aspereza talvez mostre os sinais do desenraizamento de Lucy, que se sentia estranha na Holanda, onde ele morou com a mãe depois da separação, mas de onde ela retornou, menos para viver com o pai, mas para estar de novo em terra africana<sup>22</sup>. É frequente em indivíduos em fraca sintonia com sua família ou comunidade o reflexo de investir a maior parte da afetividade em determinados lugares e nas pessoas que compartilham esse laço afetivo com a terra<sup>23</sup>.

O final do romance não deixa claro se esta ideia de noivado insólito progrediu, nem como Lucy seria formal ou informalmente incluída na grande família de Petrus. Mas a ideia desta aliança testa a imaginação e os fantasmas do leitor – não somente porque a própria Lucy concebe essa aliança como uma sujeição. Mais pelo fato que a ideia da sujeição, enquanto relação de força despojada da dimensão metafísica que garante uma igualdade simbólica mediadora das diferenças (de força, poder e eficácia), torna altamente duvidosa a solução cristã da humildade na qual Lucy parece apostar:

Concordo, é humilhante [ela se refere à sujeição a Petrus]. Mas talvez esse seja um bom ponto de recomeço. [...] Com nada. Sem cartas, sem armas, sem propriedade, sem direitos, sem dignidade. (p. 205)

Para qualquer pai europeu seria inquietante um casamento com um homem como Petrus, polígamo e provavelmente não disposto a aceitar as opções de independência feminina um tanto misteriosas de Lucy. Uma leitura atenta torna ainda mais inquietante o gesto voluntarioso com o qual Lucy se dessolidariza não só dos males

<sup>22</sup> Cf. p. 161: Quando Bev Shaw entende que Lucy escolheu viver com ele, Lurie atenua: ‘Num certo sentido. Mas ela também escolheu um certo meio, um certo horizonte.’

<sup>23</sup> J. G. Rosa é um bom exemplo brasileiro dessa compensação do exílio interno e da estranheza imaginária com um amor atávico à terra do sertão. Cf. a entrevista com Günther Lorenz, *Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft*. Tuebingen-Basel, Horst Erdmann. 1970, p. 491; e meu ensaio sobre o imaginário da bicontinentalidade e da miscigenação em *Desenverando Rosa*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1996, PP. 163-177.

do passado, mas dos valores e costumes de sua cultura, abraçando (talvez com excessiva confiança) o modo de vida de Petrus. O conjunto de seus gestos sugere uma sobreposição de motivos: além do estupro, a gravidez é um ritual de transição que acentua a crise geracional. Esse último conflito com o pai é provavelmente agravado pelos sentimentos de vergonha, culpa ou pesar que os jovens mais sensíveis e eticamente inquietos não podem deixar de sentir com relação ao passado colonial e ao terror do apartheid. As palavras de Lucy fazem eco com a visão do próprio Coetzee que considerava essa colonização como a própria ordem da degradação, na qual a regra da humilhação dos africanos pelos europeus infiltrou-se nas próprias famílias e na sociedade dos colonizadores<sup>24</sup>. Embora Lucy talvez não esteja consciente de que carrega o fardo da culpa coletiva, ela se sente compelida a viver com a simplicidade humilde das criaturas: “Como um cão”. A questão é como uma jovem mulher poderá viver, na realidade cotidiana, a mítica humildade dos fundadores de religião, dos sonhadores e poetas.

---

*A desgraça da moral  
(da história)  
Ou: os ardis poéticos  
de Disgrace  
/Desonra*

Kathrin H.  
Rosenfield

---

<sup>24</sup> Cf. o ensaio de Coetzee sobre Athol Fugard, DP 374, que mostra a estrutura autodestrutiva da violência repressora da colonização holandesa na África do Sul. Segundo Coetzee, a compulsão de humilhar os africanos para mostrar a superioridade retornou-se contra os dominadores e atingiu a sociedade em todos os níveis, na família e na escola, nas instituições e nos órgãos repressores do Estado.