

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 9, jul-dez/2010

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Coetzee, Nooteboom, e o “ilusionismo realista”

Felipe Charbel Teixeira

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

Coetzee, Nootboom, e o “ilusionismo realista”

O artigo analisa romances escritos pelo sul-africano J. M. Coetzee e pelo holandês Cees Nootboom como modo de propor algumas questões sobre o significado do realismo na história literária ocidental.

Palavras-chave: J. M. Coetzee – Cees Nootboom – história literária

ABSTRACT

Coetzee, Nootboom, and “Realistic Ilusionism”

The article analyses some novels written by the South African writer J. M. Coetzee and the Dutch writer Cees Nootboom in order to propose some questions about the meaning of realism in Western literary history.

Keywords: J. M. Coetzee – Cees Nootboom – literary history

CHARBEL, F. “Coetzee, Nootboom, e o 'ilusionismo realista’”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IV, n. 9 (jul-dez/2010), pp. 76-84.

Aprovado: 04.06.2011. Publicado: 17.08.2011.

© 2011 Felipe Charbel. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 04.06.2011. Published: 17.08.2011.

© 2011 Felipe Charbel. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Em 2003, J. M. Coetzee publicou *Elizabeth Costello*, coletânea revista de alguns contos protagonizados pela escritora australiana fictícia que dá nome ao livro. No conto de abertura, a *Palestra 1*, Elizabeth, para muitos uma espécie de *alter ego* de Coetzee, viaja aos Estados Unidos para receber um prêmio literário – uma bolsa de 50.000 dólares e uma medalha de ouro. A cerimônia é acompanhada por uma palestra, cujo tema fica a critério da homenageada. Ela escolhe como tema *O que é realismo?*.

Elizabeth Costello não quer fazer uma análise teórica ou historiográfica do realismo literário. “Não é o *métier* dela, a argumentação”, constata John, seu filho, em determinado momento. O ponto de partida da palestra é o famoso conto de Kafka, *Um relatório para a Academia*. No conto, Pedro Rubro oferece a uma certa Academia um relato de sua pregressa vida de macaco. Assim como o Doutor Bucéfalo de outro conto kafkiano (*O novo advogado*), “cujo exterior lembra pouco o tempo em que ainda era o cavalo de batalha de Alexandre da Macedônia”¹, Pedro Rubro pode até ser confundido com um humano – quase cinco anos o separam de sua condição de símio. Há, porém, uma diferença significativa entre os dois relatos. Em *O novo advogado* a narrativa é composta em terceira pessoa. Já *Um relatório para a Academia* é uma narrativa em primeira pessoa. Com base neste dado, a escritora inicia seu exame do realismo literário, diante de uma plateia heterogênea e um tanto desatenta.

“Se conhecem o conto”, diz Elizabeth Costello, “haverão de lembrar que é escrito em forma de monólogo [...]. Dentro dessa forma, não há meios de nem o orador nem a plateia serem inspecionados por um *olhar externo*” (grifo meu). Incapazes de conceber uma perspectiva geral, e atrelados ao que diz Pedro Rubro, à maneira como ele observa e compreende a realidade em que se insere, abrem-se aos leitores algumas possibilidades interpretativas – pode tratar-se de um “homem falando a homens, ou um macaco falando a macacos, ou um macaco falando a homens, ou um homem falando a macacos”.² São alternativas que, segundo Elizabeth, surgem como decorrência da opção narrativa de Kafka pelo monólogo. Especialmente por se tratar de um monólogo repleto de referências opacas, indeterminantes.

Se em *O novo advogado* o narrador relata que Bucéfalo é admitido como membro na ordem dos advogados, em *Um relatório para a Academia* mesmo as informações mais básicas permanecem abertas, indefinidas. Quem é Pedro Rubro? Seria ele uma alegoria? Que Academia é essa, afinal? “Não sabemos e nunca saberemos”, diz Elizabeth Costello (e poderia dizer o mesmo de Bucéfalo, uma vez que não se pode cravar com convicção que o olhar externo do narrador seja de fato um olhar abrangente, onisciente, e não uma perspectivação construída a partir de sabe-se lá que critérios). “Não sabemos nem nunca saberemos, com certeza, o que realmente acontece nesse conto. [...]. Houve um tempo em que sabíamos. Costumávamos acreditar que quando o texto dizia ‘Havia um copo d’água sobre a mesa’, havia de fato um copo d’água sobre ela, e bastava olharmos para o *espelho-palavra* do texto para vê-los. Mas isso tudo terminou. *O espelho-palavra se quebrou*, irreparavelmente ao que parece” (grifos meus).³

A palestra não é recebida com muito entusiasmo, talvez porque Elizabeth não tenha dado sua versão completa da história, explicitando o sentido da relação entre o macaco de Kafka e o realismo literário. “Por que um capítulo tão sombrio da história literária?”, pergunta John, já no aeroporto, pouco antes de sua mãe embarcar de volta para a Austrália. “Realismo: ninguém queria ouvir falar de realismo”, complementa. Estabelece-se uma discussão entre os dois. Em determinado momento, Elizabeth diz: “O macaco de Kafka está cravado na vida. Estar cravado é o que é importante, não a vida em si. O macaco dele está cravado como nós estamos cravados, você em mim, eu em você. Esse macaco é observado até o final, o amargo, indizível final, restem ou não traços dele na página. Kafka fica acordado durante os lapsos em que nós dormimos. É aí que Kafka entra”.⁴

O exame do realismo se adensa com o comentário do aeroporto, remetendo, mesmo que sem referências explícitas, à ideia de realismo criatural sugerida por Erich Auerbach em *Mimesis* – a representação das diversas condições, de sofrimento, gozo ou mesmo de ascese, constitutivas da consciência de si da espécie humana.⁵ Esta identificação do realismo com o corpóreo ecoa nos comentários de Elizabeth Costello: o que importa, para ela, não é a certeza de que, ao escrever “havia um copo d’água sobre a mesa” em um de seus romances, seus leitores e leitoras acreditarão plenamente que havia *de fato* um copo d’água sobre a mesa, qualquer mesa. Esta seria, segundo ela, uma visão limitada e superficial do realismo. O fundamental, o que, segundo Costello, dá um estatuto de veracidade a Pedro Rubro, é o fato de que o macaco de Kafka está impregnado de vida, o fato de que, mesmo que o espelho-palavra tenha sido quebrado – melhor dizendo, *apenas porque* o espelho-palavra foi quebrado em determinado momento da história da literatura –, Kafka consegue produzir alguma coisa diferente de um retrato, algo irredutível a uma simples imagem do real, por se tratar, esta coisa, de um tipo muito particular de realidade. É o que faz do macaco um ente visualizável, crível, capaz de despertar interesse.

Elizabeth Costello defende inicialmente a inexistência de um olhar externo no conto, e em seguida afirma que “o macaco é observado até o final”. Quem o observa, então? Não os leitores, atrelados à perspectiva de Pedro Rubro. O macaco é observado pelo seu demiurgo, por quem lhe dá a vida, alguém que “está acordado nos lapsos em que dormimos”, alguém que visualiza e *faz ver* sem ser capaz de ordenar plenamente esta realidade, de atribuir a ela algum sentido. Isso permite reconsiderar a questão do olhar externo. Mesmo que a narrativa de Pedro Rubro seja um monólogo, ela não é monológica. Existe no conto uma perspectiva que não se fecha, não se entrega inteiramente – até porque não há um “inteiro” que possa ser oferecido como substituto pleno da realidade, nem mesmo como um somatório de fragmentos – e é capaz de conduzir o leitor sem deixar de se elidir no texto, de se dissolver. Um olhar externo que não se dá a ler como tal, e que só pode ser compreendido como um silêncio.

Toda essa discussão é ainda muito vaga. Estar cravado na vida, ficar acordado, observar até o fim... É preciso recorrer ao narrador do conto em busca de alguma luz: “Não é boa ideia interromper demais a narrativa, uma vez que contar histórias funciona quando se induz o leitor ou ouvinte a um estado de sonho no qual o tempo e o espaço do mundo real desaparecem, suplantados pelo tempo-espaço da ficção. A interrupção do sonho chama a atenção para a estrutura da história e devasta a ilusão realista”.⁶ Diga-se: o narrador condena o que ele próprio faz nessa passagem, interromper o sonho e a ilusão, ainda que com delicadeza.

A indução do sonho está associada à produção de um *efeito de presença*, mais que à produção de um *efeito de significação* (emprego categorias propostas por Hans-Ulrich Gumbrecht).⁷ “Efeitos de presença” são aqueles capazes de despertar os sentidos, por exemplo, do leitor de uma obra ficcional (mas também do fruidor de arte em geral), pela construção espacial de algo tangível, de um impacto no corpo humano – falando desse modo a outras dimensões da experiência que não passem necessariamente pela interpretação e pela busca do sentido. A ilusão realista a que Coetzee se refere pode ser entendida como uma dentre diversas formas de produção de presença – daí a preocupação do narrador de *Elizabeth Costello* com a “interrupção do sonho”. Dito em outros termos, devastar a ilusão realista pode levar a uma hipervalorização dos efeitos de significação, num risco de descaracterização da transgressão de limites do “ato de fingir” – irrealizar o real realizando o imaginário, para empregar a conhecida definição de Wolfgang Iser.

Isto permite esclarecer, ao menos em parte, o que Elizabeth Costello quer dizer sobre o macaco de Kafka. Um personagem cravado na vida, realista, é aquele que *parece* estar vivo, que possui uma coerência ficcional própria. Este “estar vivo” é o produto de um efeito de presença – cuja efetividade é “tramada” pelo ficcionista –, atualizado junto a um leitor que se deixa levar, mesmo que por curtos lapsos de tempo, pelo sonho a que é induzido.

Em 1997, ano da primeira versão da *Palestra 1*, saía na *New York Review of Books* o pequeno artigo de Coetzee intitulado *Cees Nooteboom, Novelist and Traveler*, focado especialmente no romance *In Nederland (In the Dutch Mountains*, em inglês), escrito pelo romancista holandês. Neste livro – inspirado no conto *A rainha da neve*, de Hans Christian Andersen –, Alfonso Tiburón de Mendoza, um engenheiro espanhol interessado no idioma holandês e nos habitantes da parte montanhosa da Holanda, conta a história de Kai e Lucia, apresentados como perfeitamente belos e felizes. Enquanto desenvolve sua narrativa, Alfonso realiza longas digressões sobre o ofício de contar histórias, e o faz de maneira pouco usual: a partir dos dados de sua própria experiência. Ele propõe uma analogia entre as duas atividades a que se dedica, a escrita e a engenharia. Escrever, defende o narrador, é como passear de carro por uma estrada que “segue acima do chão” enquanto o “mundo se estica pelos dois lados”, condição para que se possa “ter

uma visão geral, que é o que o escritor deve fazer”.⁸ “O escritor”, complementa Alfonso, “não deve se desviar para fora da estrada”, embora ele reconheça a existência de “escritores que tencionem exatamente isso”.⁹ Trata-se de um narrador que admite “ler pouca ficção”¹⁰, decepcionado com a “pretensão metafísica” dos que pretendem deixar um legado “como se Proust não tivesse nos ensinado que livros, assim como seus autores, morrem”.¹¹ Um narrador diletante, em outras palavras (ou que tenta se apresentar dessa forma), dado que reforça uma ideia geral de aprendizado a partir da experiência.

Em seu artigo, Coetzee argumenta que “a ambição” de Nootboom nesse livro é “escrever uma meditação sobre a natureza da ficção” e refletir sobre “o colapso, em nosso tempo, das ilusões que forneceram energia à grande ficção no passado”.¹² Trata-se de um expediente comum na prosa do autor holandês, não muito bem avaliado pelo autor sul-africano. “Este é o infortúnio peculiar de Nootboom como escritor”, afirma, não sem ironia: “ele é muito inteligente, muito sofisticado, muito cultivado, para poder se comprometer com o grande ilusionismo do realismo, e ainda assim muito pouco angustiado por esse destino – esta expulsão do mundo da imaginação sincera – para transformá-lo em uma tragédia dele mesmo”.¹³ É como se Nootboom procurasse deixar claro, a todo o momento, que existe uma mão invisível manipulando marionetes. Não que haja a necessidade de se justificar pela quebra do pacto de ilusionismo – o estilhaçamento do “espelho-palavra” tornou isso desnecessário já há muito tempo. O que Coetzee lamenta, e com alguma razão, é que, ao jogar tais jogos, Nootboom acabe por enfraquecer seus relatos, na medida em que “não há sentimento suficiente para conduzir a história”.¹⁴ Constitui-se um grande vazio, um hiato entre autor e narrador que não permite que a narrativa se desenvolva em toda sua potencialidade, até mesmo porque o pacto ilusionista não é completamente recusado. A posição de Nootboom é dúbia, ambígua – e ao mesmo tempo segura, pode-se dizer, o suficiente para que o autor não se comprometa.

Não é possível dizer se Coetzee faria uma ressalva a este comentário caso tivesse à sua disposição *Dia de finados*, publicado em 1998. Neste livro, Nootboom apela para suas usuais reflexões metaficcionais, mas há uma importante diferença no tom, que é certamente mais sutil e irônico, se comparado, por exemplo, a *In Nederland*. Em *Dia de finados*, as digressões atuam como contrapontos às ações e monólogos interiores de um protagonista atormentado pelo fardo da perda trágica da esposa e do filho pequeno, como se fossem marcas de um “olhar externo”, ou “olhar geral” (para empregar os termos de Elizabeth Costello e Alfonso Tiburón de Mendoza), materializado na figura de um coro, cujas intervenções permitem ao leitor retomar o fôlego e reordenar suas expectativas. O coro entrecorta as falas e ações do documentarista Arthur Daane e das demais personagens sem “intervir” na realidade, sem quebrar o pacto da ilusão realista: ele poderia ser facilmente assimilado a uma câmera pairando sobre Berlim. Não se trata de um freio da história, e sim do gancho que permite a ela ir adiante – *closes* e planos abertos de um coro composto não por cidadãos justos e equilibrados, desejosos de uma

reconfiguração da ordem objetiva do mundo, mas por anjos que observam atentamente a condição humana em sua tragicidade: “Nós de novo. Sempre de noite, pelo jeito. Em Sófocles o coro tem uma opinião. Nós não. O coro em Henrique V pede um veredito. Tampouco o fazemos. Escolhemos a noite porque é quando vocês não se mexem. É a hora do pensar, do resumir ou simplesmente do sono, no qual vocês mais parecem mortos e entretanto não estão”.¹⁵

O coro de Nooteboom, assim como o Kafka de Costello, também fica acordado quando dormimos, atento aos detalhes, aos lapsos, ao desejos mais íntimos, a tudo, enfim, que pode ser digno de nota e registro. Não tem respostas a fornecer, não pede o sangue de ninguém, tampouco vocifera verdades. Ainda assim, ele exerce a primazia da exterioridade, e conduz seus leitores, como cicerone, a um mundo criado por um demiurgo distante, cujas leis e princípios ordenadores são inextrincáveis. Por desconhecer essas leis, o coro se indaga sobre a instabilidade de sua própria condição em um mundo de verdades provisórias – sem que sua voz se confunda por um instante sequer com a do demiurgo, que nada diz. O coro reconhece suas fronteiras, seus limites, e não se atreve a extrapolá-los. Anda sempre na corda bamba, e se mantém até o fim sem dar um passo em falso.

Numa passagem divertida e engenhosa de *Dia de finados*, Heidegger, o filósofo, é comparado a um “artista metafísico de circo”: “Dependurava-se no trapézio, lá em cima na tenda do circo metafísico, e executava o seu salto mortal sobre o abismo do nada, e todos prendiam o fôlego, por acreditarem que não havia rede de proteção. Mas havia uma, sim, invisível aos outros, e claro que nunca registrada nos protocolos filosóficos”. O ficcionista também tem seu lugar no trapézio do circo metafísico, um lugar de destaque. Seus saltos são ainda mais plásticos, e certamente mais leves, que os realizados pelo filósofo. É preciso que seja assim, uma vez que, para a sua plateia, a rede de proteção sempre se faz visível – o que permite que seus tombos metafísicos não causem escoriações e sejam menos perigosos que um escorregão no banheiro de casa, mas exige, como contrapartida, gestos delicados, capazes de fazer com que o público se esqueça, ainda que momentaneamente, da tela de proteção.

* Felipe Charbel Teixeira é professor adjunto do Departamento de História da UFRJ.

¹ KAFKA, F. *Um médico rural*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.11.

² COETZEE, J. M. *Elizabeth Costello*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 25-26.

³ *Ibidem*, p. 26.

⁴ *Ibidem*, p. 39.

⁵ Cf. AUERBACH, E. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo:

Perspectiva, 2001.

⁶ Ibidem, p. 22.

⁷ Cf. GUMBRECHT, H.-U. *Productions of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

⁸ NOOTEBOOM, C. *In the Dutch Mountains*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1987, p.7.

⁹ Ibidem, p. 8.

¹⁰ Ibidem, p. 18.

¹¹ Ibidem, p. 19.

¹² COETZEE, J. M. "Cees Nootboom, Novelist and Traveler". In: *Stranger Shores. Literary Essays*. Penguin, 2001, P. 53.

¹³ Ibid., p. 49.

¹⁴ Ibid., p. 50.

¹⁵ NOOTEBOOM, C. *Dia de finados*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, p. 236.