

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

João Pedro Wizniewsky Amaral

A ESCRITA DE SI EM *BOYHOOD*, DE J. M. COETZEE

Santa Maria, RS
2016

João Pedro Wizniewsky Amaral

A ESCRITA DE SI EM *BOYHOOD*, DE J. M. COETZEE

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, Linha de Pesquisa Literatura, Comparatismo e Crítica Social, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requerimento parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira

Santa Maria, RS
2016

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Amaral, João Pedro Wizniewsky
A Escrita de Si em Boyhood, de J. M. Coetzee / João
Pedro Wizniewsky Amaral.- 2016.
97 p.; 30 cm

Orientador: Lawrence Flores Pereira
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2016

1. Literatura Comparada 2. Autoficção 3. Confissão 4.
Boyhood 5. J. M. Coetzee I. Flores Pereira, Lawrence II.
Título.

João Pedro Wizniewsky Amaral

A ESCRITA DE SI EM *BOYHOOD*, DE J. M. COETZEE

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, Linha de Pesquisa Literatura, Comparatismo e Crítica Social, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requerimento parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Aprovado em 15 de dezembro de 2016:

Lawrence Flores Pereira, Dr. (UFSM)
(Presidente/ Orientador)

Elaine Barros Indrusiak, Dra. (UFRGS)
(Videoconferência)

Andrea do Roccio Souto, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS
2016

AGRADECIMENTOS

Não sou mal-agradecido. Pelo contrário. Costumo agradecer bastante.

Minha vida é um *Bildungsroman*, pois procuro aprender com qualquer situação e com quem compartilho experiências. Reconhecer isso já é maior que uma página de agradecimentos ou uma dissertação. Mesmo assim, faço questão de registrar minha sincera gratidão durante a escrita dessa pesquisa:

Ao Lawrence, que acreditou desde o início no meu trabalho.

À Vanessa, minha referência cotidiana, por me acompanhar e me dar apoio durante todo este processo.

Aos meus colegas à margem do Mestrado Anderson, Angiuli, Luciane e Luiza, pela companhia e pelos aprendizados além da academia.

À Luiza, também marginal, por compartilhar cores, meias, *comfort food* e perrengues.

Ao meu tio Larry, que, mesmo criando a dedicatória mais autodepreciativa que já vi, mudou a vida de muitos (incluindo a minha) através do amor pela literatura.

Ao Victor, que me fez ingressar no PPGL ao notar um equívoco burocrático.

RESUMO

A ESCRITA DE SI EM *BOYHOOD*, DE J. M. COETZEE

AUTOR: João Pedro Wizniewsky Amaral

ORIENTADOR: Lawrence Flores Pereira

Boyhood (1997) é o primeiro volume da trilogia autobiográfica *Scenes from Provincial Life*, do escritor sul-africano J. M. Coetzee. A narrativa de *Boyhood* tem características peculiares para um romance autobiográfico, como o narrador em terceira pessoa e o uso do tempo presente. A hipótese de pesquisa é que o protagonista, o menino John Coetzee, descobre-se e descobre-se no regime do *apartheid*, e essa autodescoberta não se dá pela forma de ensinamento ou de relato a partir de uma narrativa consciente e racional. O processo de descobrir-se dentro desse regime dá-se através de sua consciência infantil, de observações pueris e da construção da percepção geral do protagonista. A partir dessa hipótese, discutimos nessa dissertação narrativas da escrita do eu e narrativas confessionais tradicionais na literatura, baseada em estudos teóricos de Coetzee, para, posteriormente, analisamos algumas das principais características da narrativa nessa obra para verificar como as técnicas de confissão não-religiosas estão presentes em *Boyhood*. Coetzee manipula essas técnicas evitando a típica narrativa confessional presente em autores como Agostinho, J. J. Rousseau e Dostoiévski. Neste estudo, observamos também que os episódios da narrativa dão-se a partir da confissão, um método autoinvestigativo que traz à tona conteúdos dolorosos a serem confessados. Dentre esses conteúdos, também notamos que os sentimentos de culpa e de vergonha são recorrentes em boa parte dessas experiências do protagonista. A narrativa confessional é um método que Coetzee utiliza para depurar o conhecimento e selecionar os temas apresentados em *Boyhood*, diferente de narrativas confessionais tradicionais.

Palavras-chave: autoficção, confissão, *Boyhood*, J. M. Coetzee

ABSTRACT

SELFWRITTING IN *BOYHOOD*, BY J. M. COETZEE

AUTHOR: João Pedro Wizniewsky Amaral

ADVISOR: Lawrence Flores Pereira

Boyhood (1997) is the first volume of *Scenes from Provincial Life* trilogy, written by the South-African J. M. Coetzee. *Boyhood*'s narrative has peculiar characteristics for an autobiographical novel, as the third person narrator and the use of Present Simple. This research's hypothesis is that the protagonist, the boy John Coetzee, discovers himself and discovers himself within the apartheid regime; and this self-discovery is not done through the form of teaching or reporting from a conscious and rational narrative. The process of discovering himself within this regime occurs through its infantile conscience, puerile observations and the construction of the general protagonist's perception. From this hypothesis, we discuss in this dissertation selfwriting narratives and traditional confessional narratives in literature, based on Coetzee's theoretical studies, to later analyze some of the main features of the narrative in this novel to verify how non-religious confession techniques are present in *Boyhood*. Coetzee manipulates these confessional techniques avoiding the typical confessional narrative, present in authors like Augustine, J. J. Rousseau and Dostoevsky. In this study, we also observe that the narrative episodes are based on confession, a self-investigating method that highlights painful contents to be confessed. Among these contents, we noticed the feelings of guilt and shame are recurrent in most the protagonist's experiences. Confessional narrative is a method that Coetzee uses to debug knowledge and to select themes presented in *Boyhood*, differently from traditional confessional narratives.

Keywords: selfwriting, confession, *Boyhood*, J. M. Coetzee

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 SCENES FROM PROVINCIAL LIFE: AS DIFERENÇAS ESTILÍSTICAS NA TRILOGIA AUTOBIOGRÁFICA DE COETZEE.....	9
2.1 CONSIDERAÇÕES ACERCA DO SUBTÍTULO DA TRILOGIA	15
2.2 O DINAMISMO DO GÊNERO LITERÁRIO EM <i>BOYHOOD</i>	16
3 AUTOBIOGRAFIA? ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO? AUTOFICÇÃO? QUESTÕES CONCEITUAIS RELACIONADAS ÀS NARRATIVAS DE SI.....	20
4 NARRATIVAS CONFSSIONAIS EM J. M. COETZEE: DA TEORIA À PRÁTICA LITERÁRIA EM <i>BOYHOOD</i>.....	32
4.1 INTERESSE TEÓRICO LITERÁRIO DE J. M. COETZEE POR CONFISSÕES E NARRATIVAS DE SI.....	32
4.2 (AUTO)NARRATIVA CONFSSIONAL EM <i>BOYHOOD</i>	37
5 A SUGESTÃO PUERIL DA SEGREGAÇÃO: DA OBSERVAÇÃO CASUAL E SENSORIAL À SUGESTÃO GERAL	56
5.1 <i>APARTHEID</i> : O RACISMO E SUA PERCEPÇÃO	56
5.2 A INGENUIDADE INFANTIL PERANTE A SEGREGAÇÃO SUL-AFRICANA	58
5.3 O ESTRANHAMENTO ENTRE AS LÍNGUAS INGLÊS E AFRICÂNER	66
6 DESCOBERTA DA VERGONHA E DA CULPA.....	74
7 CONCLUSÃO.....	91
REFERÊNCIAS	95

1 INTRODUÇÃO

A obra literária analisada nesta dissertação é o romance autobiográfico *Boyhood* (1997), primeiro volume da trilogia *Scenes From Provincial Life*, do escritor sul-africano J. M. Coetzee. A partir da crítica dessa obra, o objetivo geral do presente estudo é investigar de que modo o romance apresenta as características da narrativa autobiográfica, bem como os seus efeitos na narrativa. Como objetivos específicos, pretendemos discutir apontamentos de textos teóricos sobre confissões e narrativas sobre si escritos pelo próprio Coetzee, aplicando-os a *Boyhood*; debater as noções de gêneros literários que a escrita de si compreende e observar como o protagonista descobre-se no contexto da África do Sul sob o regime do *apartheid*.

Neste estudo, a nossa hipótese de pesquisa é que o protagonista, o menino John Coetzee, descobre-se e descobre-se no regime do *apartheid*. Essa autodescoberta não se dá pela forma de ensinamento ou de relato a partir de uma narrativa consciente e racional. O processo de descobrir-se dentro desse regime dá-se através de sua consciência infantil, de observações pueris e da construção da percepção geral do protagonista. Observamos também que os episódios da narrativa dão-se a partir da confissão, um método autoinvestigativo que traz à tona conteúdos dolorosos a serem confessados. Dentre esses conteúdos, também notamos que os sentimentos de culpa e de vergonha são recorrentes em boa parte dessas experiências do protagonista.

Esta dissertação está organizada em cinco capítulos. No capítulo dois, faremos uma breve apresentação e crítica de *Boyhood* e de seus dois romances sequenciais: *Youth* e *Summertime*. Nessa parte, também analisaremos questões sobre gêneros textuais referentes a *Boyhood*: autobiografia e romance de formação. Já no capítulo três, faremos um panorama dos gêneros literários que compreendem a escrita de si.

O capítulo quatro apresenta o interesse do autor J. M. Coetzee por autonarrativas, narrativas confessionais e confissões, embasado por artigos teóricos escritos por ele mesmo, além de livros escritos sobre ele. Ainda nesse capítulo, discutiremos algumas características de elementos da narrativa que *Boyhood* apresenta, relacionando-o ao gênero da narrativa confessional.

Os capítulos cinco e seis consistem na análise do romance a partir de dois grandes eixos temáticos escolhidos pela sua recorrência na obra. Como *Boyhood* não tem uma sequência lógica temporal definida, preferimos fazer a nossa análise

baseada no conteúdo. No capítulo cinco, a partir de um viés histórico-social, abordaremos a autodescoberta do jovem protagonista na África do Sul na década de 1950 sob o regime político do *apartheid*. Nesse segmento, comentaremos ainda o estranhamento do menino com as duas principais línguas faladas no seu país (inglês e africâner) e a sua dificuldade em formar vínculos identitários.

Por fim, no capítulo 6, analisaremos os dois sentimentos mais recorrentes no romance: a vergonha e a culpa. Nessa seção, consideraremos como essas duas instâncias aparecem para o protagonista, bem como os seus sintomas e as suas consequências na narrativa.

2 SCENES FROM PROVINCIAL LIFE: AS DIFERENÇAS ESTILÍSTICAS NA TRILOGIA AUTOBIOGRÁFICA DE COETZEE.

Boyhood é um romance de caráter autoficcional de Coetzee, publicado em 1997. É o primeiro livro de sua trilogia autobiográfica, seguido por *Youth: Scenes from Provincial Life II* (2003) e *Summertime: Scenes from Provincial Life* (2009).

Boyhood narra, em terceira pessoa, o crescimento pessoal do jovem John Coetzee em uma segregada África do Sul, a partir do ponto de vista ingênuo e impreciso do protagonista infantil. A narrativa de *Boyhood* concentra-se nas experiências de vida do personagem principal, homônimo do autor, que tem entre 10 e 12 anos. Os acontecimentos narrados e as descobertas feitas pelo protagonista são apresentados por meio de suas impressões extremamente sensoriais acerca do mundo em que vive. O livro não possui um enredo contínuo ao modo de uma autobiografia detalhada, relatando cada acontecimento específico da vida do menino, mas é construído, antes, de momentos não encadeados de significações. As histórias narradas acontecem predominantemente em ambientes típicos do universo infantil, como em sua própria casa, na casa de familiares, na escola e em espaços públicos.

A narrativa do romance dá-se por meio de “quadros” vivos e intensos, semelhantes ao “flash” cinematográfico, registrando experiências passadas. Particularmente interessante é que Coetzee adota, em sua história, a narrativa em terceira pessoa com o uso do tempo presente (*Present Simple*), ressaltando a narração, produzindo efeitos descritivos através da narração. John Coetzee, o protagonista fictício da narrativa, vive experiências para cuja compreensão ampla e precisa o jovem ainda está despreparado. Inclusive no romance, em certa medida, são apresentados problemas de ordem política e social (como a segregação percebida pelo protagonista no regime do *apartheid*), mas sempre a partir de uma voz narrativa objetiva, evitando atribuir à criança uma desenvolvida percepção “crítica”: um olhar de quem é incapaz de entendê-los totalmente.

Em *Boyhood*, a partir desse paradigma narrativo, há a apresentação gradual do amadurecimento do protagonista, bem como o florescimento de seus sentimentos e de suas experiências nos primeiros anos de vida. Os capítulos do romance não possuem título: são apenas indicados por números. O parágrafo de abertura (capítulo um) do romance ilustra esse modo de narrar:

They live on a housing estate outside the town of Worcester, between the railway line and the National Road. The streets of the estate have tree-names but no trees yet. Their address is No. 12 Poplar Avenue. All the houses on the estate are new and identical. They are set in large plots of red clay earth where nothing grows, separated by wire fences. In each back yard stands a small block consisting of a room and a lavatory. Though they have no servant, they refer to these as 'the servant's room' and 'the servant's lavatory.' They use the servant's room to store things in: newspapers, empty bottles, a broken chair, an old coir mattress. (COETZEE, 1997, p. 1)

Trata-se de uma descrição simples e objetiva do lugar onde a família Coetzee vive. Ao longo do trecho, que, à primeira vista pode ser percebido como inosso, Coetzee traz imagens do mundo simplório do menino, a partir de referências de natureza aparentemente insignificante, como a casa da família, a argila vermelha que não é fértil, jornais, garrafas vazias e cadeiras quebradas. A presença da natureza é tão distante que a casa onde vivem está no meio de duas construções urbanas, o trilho de trem e uma rodovia. Além do mais, a rua onde os Coetzees moram possui nome de árvore, embora não se encontrem árvores, de fato, na rua.

No discurso, não há comentários de caráter social. A voz narrativa jamais presta serviços de sociólogo. Porém, ao fazer-se objetivo e evitar emitir julgamentos intrusivos sobre o espaço físico, o narrador deixa a cargo do leitor o trabalho de nomear, conectar e interligar o contexto. Assim, no trecho supracitado, relativamente despojado e seco, a menção ao quarto de empregada (*servant's room*) é um dado que revela muito da organização social da África do Sul sob o *apartheid*. Os brasileiros identificariam ironia nesse elemento sócio-cultural, mas talvez leitores de países onde empregados domésticos são um verdadeiro luxo não interpretariam da mesma forma. A esses leitores, pode causar estranhamento essa referência a tais instalações em casa de famílias modestas; aliás, talvez, isso até mesmo atrase, na leitura o reconhecimento da real situação social e financeira dos Coetzees. Esse microcosmos é uma predefinição para essa criança das segregações do mundo social da África do Sul.

As funções e divisões sociais são transpostas para o espaço físico, que é perceptível para uma criança. A simbologia do quarto de empregada como um espaço segregado segue a percepção simples e banal de um jovem. Em nenhum momento, o narrador atribui ou sinaliza os significados que esses espaços possam ter. O leitor é quem deve completar os sinais lacunares do narrador em *Boyhood*. Poderíamos, aqui, até falar de um “leitor implícito”, conforme afirma Compagnon (2003), pois o texto

funciona como um dispositivo de estímulos potenciais, a partir de cuja interação o leitor constrói um objeto coerente.

O segundo romance da trilogia autoficcional de Coetzee segue a mesma forma narrativa. *Youth – Scenes from Provincial Life* é narrado em terceira pessoa, em tempo presente e dividido por capítulos sem títulos, trazendo o mesmo protagonista. No entanto, os conteúdos tratados nesta obra são diferentes daqueles tratados em *Boyhood*. Em *Youth*, um John Coetzee universitário e mais maduro sai da África do Sul e fixa-se na Europa com o sonho de ser um poeta. Como podemos ler no parágrafo inicial do romance, não é apenas a forma narrativa que é similar ao romance anterior da trilogia:

Ele mora num apartamento de um cômodo perto da estação ferroviária de Mowbray, e paga onze guinéus de aluguel por mês. No último dia útil de cada mês, pega o trem para a cidade, até a Loop Street, onde A. & B. Levy, agentes imobiliários mantêm uma placa dourada e um minúsculo escritório. Nas mãos de mr. B. Levy, o mais novo dos irmãos Levy, entrega o envelope com o aluguel. Mr. Levy despeja o dinheiro na mesa atulhada e conta. Grunhindo e suando, preenche um recibo: “*Voilà*, meu jovem!”, diz, e entrega o papel com um floreio. (COETZEE, 2005, p. 7)

Novamente Coetzee abre a narrativa com a localização, sugerindo a imagem de sua habitação. Enquanto *Boyhood* inicia com a imagem da casa familiar, *Youth* começa com a imagem de um pequeno apartamento. Há também, nesse segundo volume, a presença da estação de trem (*railway station*) próxima ao apartamento em que reside o agora jovem John Coetzee, bem como em *Boyhood*. Todavia, o grande diferencial entre o primeiro parágrafo de *Boyhood* e o de *Youth* é a participação do protagonista em ações de uma pessoa adulta, como o ato de pagar o aluguel, evidenciando a evolução de maturidade do personagem.

Embora siga a mesma forma narrativa, tanto em relação à pessoa como ao tempo, o segundo livro da trilogia de Coetzee possui, de modo geral, frases sintaticamente mais complexas que refletem a mudança do ponto de vista de um protagonista infantil para um protagonista adulto. Em *Youth*, graças ao uso da terceira pessoa narrativa que divorcia narrador e personagem, o narrador mantém-se distante da história, embora consiga, da mesma forma que em *Boyhood*, acessar os pensamentos, as impressões e as sensações do protagonista.

Ao longo do romance, há cenas que se referem a episódios sobre a segregação e a luta antissegregacionista na África do Sul. Essas cenas não são numerosas, mas

elas são significativas e a sua presença, já mais definida e processada pela consciência do narrador, revela a maturidade e a nova consciência de um John Coetzee em sua juventude. Um exemplo dessas menções está na passagem a seguir, em que John, morando já na Inglaterra, encontra uma jovem sul-africana, Marianne, com quem começa a conversar sobre o seu país:

Falar africâner neste país, gostaria de lhe dizer, é como falar nazista, se existisse essa língua. (...) Não está preocupado com o rumo que a África do Sul está tomando?

Ela faz um movimento com a cabeça. A África do Sul não está tão mal quanto pintam os jornais ingleses, diz. Negros e brancos se dariam bem se ninguém interferisse. De qualquer forma, não está interessada em política. (COETZEE, 2005, p. 142-143)

O protagonista mostra-se, agora, mais esclarecido em seus pensamentos. Ele consegue dialogar sobre assuntos sérios, como política, mercado de trabalho e história, trazendo as suas referências de leituras de jornais e revistas. Também em *Youth*, há menções em relação às colônias inglesas na África do Sul. John, em algumas passagens esporádicas, apresenta certos problemas enfrentados pelo fato de ele ser um jovem sul-africano branco vivendo na Inglaterra, a partir de considerações histórico-políticas entre colônia e colonizadores, sob o ponto de vista de um adulto racional:

Não é um bom momento para ser sul-africano na Inglaterra. Numa grande demonstração de hipocrisia, a África do Sul declarou-se uma república e foi prontamente expulsa da *Commonwealth* britânica. A mensagem contida nessa expulsão era inconfundível. Os britânicos estavam fartos dos bôeres e da África do Sul conduzida por bôeres, uma colônia que sempre deu mais problemas do que lucros. Ficariam contentes se a África do Sul desaparecesse silenciosamente no horizonte. Por certo não querem sul-africanos brancos desamparados se amontoando em sua porta como órfãos em busca de pais. (COETZEE, 2005, p. 97)

Em *Youth*, diferentemente de *Boyhood*, o jovem John Coetzee consegue articular conversas e argumentos sobre temas mais complexos. Problemas políticos e segregatícios são explicitados e discutidos; e não mais simplesmente apresentados como suspeitas a partir de observações e impressões lacunares, repletas de silêncio, como acontece no romance anterior. No trecho supracitado, o protagonista reflete de forma fundamentada sobre as consequências da independência da África do Sul, bem como os interesses ingleses em colonizar o seu país de origem.

Enquanto *Boyhood* abordava temas típicos da infância, *Youth* trata de temas sensíveis aos adolescentes e aos adultos. As dificuldades que um jovem enfrenta ao morar fora do país, a tentativa frustrada de tentar tornar-se um poeta, os conturbados relacionamentos amorosos, os problemas em diferentes empregos e a afloração da sexualidade são trazidos à tona na narrativa deste segundo volume.

Já o último romance da trilogia, *Summertime – Scenes from Provincial Life*, não possui uma única narrativa, mas se constitui a partir de diversas entrevistas, distinguindo-se, assim, dos dois romances anteriores. Esse último volume possui o subtítulo presente nos dois, porém não se caracteriza como uma trilogia *stricto sensu* numerada: apenas *Scenes From Provincial Life*, sem a presença de um possível “III”. As entrevistas são conduzidas por um jovem biógrafo interessado em detalhes sobre a vida de um já falecido Coetzee. Cada capítulo traz o nome da pessoa que é entrevistada. Durante as entrevistas, o biógrafo questiona pessoas importantes na vida de Coetzee acerca das atitudes, do comportamento, do relacionamento e das obras escritas por Coetzee.

Ironicamente, *Summertime* usa a autorreferencialidade (obras escritas de fato e textos supostamente escritos por Coetzee) em diversos momentos do romance. As duas obras anteriores dessa trilogia, *Boyhood* e *Youth*, são romances citados em *Summertime*, ainda que esta também seja uma obra de ficção. Para exemplificar o modo narrativo peculiar desse último volume, eis um trecho da primeira entrevista conduzida com Julia, uma mulher com quem Coetzee, o personagem, teve um breve relacionamento durante a década de 1970:

“And how did you come to meet John Coetzee?”

I’ll tell you in a moment. But first, there was something I didn’t understand about those notebooks entries: the italicized passages at the end of them – To be expanded on and so forth. Who wrote those? Did you?

Coetzee wrote them himself. They are memos to himself, written in 1999 or 2000, when he was thinking of adapting those particular entries for a book. (COETZEE, 2009, p. 20).

Curiosamente, a entrevista é um método cuja validade Coetzee, ele próprio, questiona como meio de obter informações, conforme registrado em sua entrevista para David Atwell, no livro *Doubling the Point*(1992).

An interview is not just, as you call it, an “exchange”: it is, nine times out of ten (this is the tenth case, thank God!), an exchange with a complete stranger, yet a stranger permitted by the conventions of the genre to cross the boundaries of what is proper in conversation between strangers. I don’t regard myself as a public figure, a figure in the public domain. I dislike the violation of propriety, to say nothing of the violation of private space, that occurs in the typical interview. (ATWELL, 1992, p. 64-65)

Para Coetzee, uma entrevista nunca é uma troca completa, mas uma espécie de invasão de privacidade por parte de um estranho a fim de descobrir alguma verdade. Coetzee defende também que sempre há um controle sobre a entrevista para captar uma verdade falada. Na opinião do autor, a verdade está relacionada ao silêncio, à reflexão e à prática de escrever (ATWELL, 1992, p. 65-66).

A desconfiança de Coetzee em relação à entrevista, como método eficaz de buscar a verdade, parece dar-se por dois motivos. Primeiro, Coetzee enaltece a reflexão silenciosa, em que o sujeito concentra-se sobre as contradições que são os objetos de sua reflexão. Segundo, ele critica a violação do decoro que está implícita na entrevista. Nela, ocorre a transformação do sujeito entrevistado no objeto de observação, em lugar de transformar o conteúdo do discurso do entrevistado no verdadeiro objeto de interesse.

Sobre o ímpeto do entrevistador em buscar a verdade através da entrevista, Coetzee pontua:

The rapier of surprise wielded by the magistrate or the interviewer is not an instrument of the truth but on the contrary a weapon, a sign of the inherently confrontational nature of transaction. The interviewer aligns himself with Richardson’s Lovelace, the man who believes that truth lies inside the subject’s body and that with his rapier-phallus he can search it out there. (ATWELL, 1992, p. 66)

A ideia do ato da troca (*exchange*), para Coetzee, parece mais complexa do que uma simples entrevista que tem caráter, muitas vezes, de improvisação, não permitindo uma consulta mais adequada do discurso dos envolvidos na discussão. O que vem à tona numa entrevista é a opinião e, ao que parece, Coetzee, ainda que aceitando as tensões do ato de troca mútua (*interchange*), acredita que a verdade só pode ser aproximada através da investigação da consciência, que pode ser materializada com a prática da escrita, por exemplo. Conforme Coetzee, o discurso falado “*is not a fount of truth but a pale and provisional version of writing*” (ATWELL, 1992, p. 66).

A relação de Coetzee com a verdade é associada ao conceito de genuíno, no sentido de que o pensamento é uma consulta, não de opiniões ou de tendências, mas de uma profunda depuração do conhecimento. O apreço de Coetzee pela verdade talvez seja um problema importante no seu ensaio sobre confissões, *Confessions and Double Thoughts: Rousseau, Tolstoy and Dostoevski* (1985). Há também a abordagem desse tema nas entrevistas de *Doubling the Point*. Coetzee, em uma delas, afirma que a verdade “*is something that comes in the process of writing, or comes from the process of writing*” (ATWELL, 1992, p. 18). Em outras palavras, ele reforça a ideia de que a escrita é um processo complexo de (auto)reflexão, através do qual se pode revelar a verdade ou investigar a sua origem.

Se a confissão é um método pelo qual é escolhido o material confessado, ela baseia-se numa sinceridade que traz à tona aquilo que é doloroso a si. Então, o modo de pensar na confissão é diferente do modo que se opera em uma entrevista. A entrevista, pelo menos as tradicionais, privilegia apenas a busca superficial da consciência.

2.1 CONSIDERAÇÕES ACERCA DO SUBTÍTULO DA TRILOGIA

O subtítulo da trilogia é significativo para este estudo: “*Scenes from Provincial Life*”, traduzido no Brasil por “Cenas da Vida na Província”, chama a atenção pela palavra “cenas”, remetendo a um álbum de fotografias. A narrativa de *Boyhood* constrói-se ao longo de uma linha cronológica que não é explícita, quase sempre acarretando relações de causa e efeito. Ao empregar o estilo episódico, Coetzee obriga o leitor a tecer essa linha cronológica ou teleológica para ligar os eventos. Além do mais, esse termo evoca a ideia de flashes: cenas rápidas, curtas, iniciadas e terminadas abruptamente, sempre concentradas sobre alguma experiência do personagem principal. As cenas respeitam os limites das impressões e intuições do jovem John Coetzee.

Além do termo “*Scenes*”, é relevante analisar também a expressão “*Provincial Life*”, ou “Vida na Província”, que se conecta diretamente com o espaço geográfico da África do Sul: um país provinciano e periférico em relação ao mundo, localizado no continente africano que, outrora, foi considerado como terceiro mundo. O romance passa-se majoritariamente nas cidades de Worcester e Cidade do Cabo, locais que, embora não sejam provincianos em relação ao próprio país, são provincianos em nível

mundial. A África do Sul apresentada no romance de Coetzee é uma África do Sul de 1950, no auge do *apartheid*, um regime de caráter segregatício, tópico que será abordado mais profundamente no capítulo cinco.

No entanto, o conceito *Provincial Life* também pode ser lido como um contraponto a uma África do Sul puramente segregada, pois explicitamente há, na narrativa, a família Coetzee enfrentando problemas típicos de sua classe social: a classe média. Um exemplo disso é a luta do pai de John, um pequeno burguês, contra o empobrecimento.

O termo provinciano também pode referir-se diretamente ao jovem protagonista, já que os eventos de vida narrados em *Boyhood* mostram o encapsulamento dessa criança na província: uma África do Sul, recente ex-colônia. De certo modo, John é apresentado de forma despreparada para inserir-se no mundo em que almeja chegar, evidenciando a discrepância entre a educação típica sul-africana e a europeia. Por isso, a narração das experiências do menino pode ser lida como um aprendizado sobre como viver nesse espaço provinciano.

2.2 O DINAMISMO DO GÊNERO LITERÁRIO EM *BOYHOOD*

Boyhood seria uma obra que se classifica no gênero literário do romance autobiográfico, se considerarmos aspectos como o nome do protagonista ser igual ao do autor e os dados espaços-temporais que conferem com aqueles da vida de Coetzee. No entanto, podemos relacionar, sem exagerar as conexões, esse romance em outro gênero: o romance de formação.

Na obra, a focalização dá-se exclusivamente no jovem protagonista John Coetzee, justamente uma característica do gênero do romance de formação. Outra característica do gênero romance de formação presente em *Boyhood* é a narração de experiências de vida acompanhadas por um processo de evolução cognitiva do protagonista. Nesse romance de Coetzee, o dinamismo temático caracteriza tanto a focalização como a ênfase no amadurecimento e nas descobertas do protagonista, de modo que comporta essa dupla classificação: a obra pode ser considerada tanto um romance autobiográfico como um romance de formação.

Os protagonistas de obras literárias pertencentes ao gênero romance de formação vivem um processo de aprendizagem, como acontece com John, ainda que não obrigatoriamente em episódios da narrativa que se passam na escola. Os

romances *A Portrait of The Artist as a Young Man*, de James Joyce, e *The Catcher in the Rye*, de J. L. Salinger, também podem ser classificados ao mesmo tempo como romances autobiográficos e de formação

Sobre esse gênero literário, o extenso romance *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, do escritor e poeta alemão Johann Goethe, é considerado por muitos a obra precursora do gênero romance de formação, conceito que surgiu posteriormente ao romance de Goethe, a partir de uma sistematização e taxonomia desse novo tipo de literatura (para a época). O romance foi publicado em duas partes: uma em 1795 e outra 1796 e é tido como “a mais importante contribuição alemã à história do romance ocidental”. (MAZZARI, 2006, p. 7)

O romance de Goethe narra a história de Wilhelm Meister, jovem que venera e contempla os vários tipos de arte (principalmente, o teatro) e deseja aproveitar tudo o que o mundo, a natureza e a sociedade possam oferecer para conseguir chegar a uma formação plena. Ainda nessa obra, há um contraponto com uma narrativa paralela de outra personagem que despreza qualquer tipo de influência externa para a formação, incitando à discussão filosófica e ética sobre até que ponto a influência de fatores externos pode ser determinante na formação pessoal, passando por conflitos subjetivos. A formação é o conceito-chave para todo o desenvolvimento do enredo nesta obra.

Mesmo que existissem romances de formação publicados desde o século XVIII (e possivelmente até antes), foi somente em 1810 que esse termo classificatório foi usado pela primeira vez, em uma conferência sobre romances filosóficos ministrada pelo filólogo alemão Karl Morgenstern. O termo original cunhado por ele, em alemão, é *bildungsroman*. *Roman* significa, em alemão, romance. Mas o entendimento de *Bildung* (formação) aponta tanto a ideia do verbo *bilden*, que significa “formar”, quanto ao substantivo *Bild*, do alemão “imagem”. Portanto, o entendimento da expressão *Bildungsroman* transcende a ideia apenas de formação, alcançando a noção de imitação, formação de imagens e semelhança. Mazzari (2006, p. 11) ainda relaciona essa conceituação com conotações religiosas que entendem que o homem foi formado à imagem e à semelhança de seu criador.

O *bildungsroman* é um gênero literário marcado pela experiência histórica e cultural. Se considerarmos, por exemplo, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, notamos que o romance gira em torno dos anseios de ideais simbólicos de toda uma classe (classe média burguesa) em um determinado contexto (Alemanha do

século XVIII). Esse gênero, assim, pode ser considerado sócio-literário. Mass (2000) defende que o *bildungsroman* é um gênero antes discursivo do que propriamente literário, isto é, o romance de formação torna-se um “gênero ideal, capaz de expressar os desejos e necessidades de uma classe, ao mesmo tempo em que deveria ajudar a solidificar as incipientes instituições burguesas” (MAAS, 200, p. 25).

O pesquisador André Rollo (2015) propõe ainda, em vez do termo *bildungsroman*, o uso de ficção de formação. A justificativa é que “ficção de formação” é um termo mais amplo, “pois, além de poder englobar a produção audiovisual, abarca sem maiores discrepâncias (metodológicas, semânticas) o romance de artista, o da escola, o de viajante, etc.” (ROLLO, 2013, p. 28).

Nesse contexto, o conceito do gênero do romance de formação também contempla outra discussão importante para os estudos literários: o espaço da realidade e a importância do real para o romance. No *bildungsroman*, o romance de formação, a união entre o real e o ideal são características inerentes ao gênero. Sobre esses dois conceitos fundamentais ao romance de formação, o real e o ideal, Mazzari (2006, p. 14) defende que esses dois polos são “complementares, pois sem apoiar-se em sua respectiva realidade histórica o ideal de formação permaneceria inteiramente vazio e abstrato”. O ideal, aqui, refere-se à criação ficcional. Um personagem de um romance de formação tem uma ânsia por aprender e, para isso, precisa de um ideal, uma utopia. Ainda assim, o ideal no romance de formação está atrelado ao real, porque o aprendizado sempre acontece em um determinado tempo de uma determinada sociedade. Por isso, então, o romance de formação aproxima essas duas instâncias, que Hegel chama de “prosa das relações” (real) e “poesia do coração” (ideal). (MAZZARI, 2006, p. 14)

A ficção é a possibilidade de criação de histórias através da linguagem, não necessariamente baseadas em fatos históricos comprovados. Já realidade não seria uma narrativa, posto que, se fosse narrativa, também consideraria-se ficção. Pensamos a realidade por um viés mais filosófico, como um estado de alguma coisa qualquer que comprovadamente existe e não que possa ser imaginada. Apesar disso, a ficção pode criar uma realidade. Nesse caso, temos um jogo, em que o leitor aceita as suas regras e apodera-se dessa realidade ficcional.

Os textos de ficção utilizam, pois, os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis. Os leitores são colocados dentro do mundo da

ficção e, enquanto dura o jogo, consideram esse mundo verdadeiro, até o momento em que o herói começa a desenhar círculos quadrados, o que rompe o contrato de leitura, a famosa 'suspensão voluntária da incredulidade. (COMPAGNON, 2003, p. 136-137)

O romance de formação aproxima a realidade e a ficção principalmente porque o conceito de formação está alicerçado na noção de experiência. Ora, para haver qualquer experiência, tem-se um aprendizado inato à lógica da realidade, mesmo que esta seja uma realidade ficcional. Uma experiência que nunca existiu não é, de fato, uma experiência. Contudo, a ficção permite-nos criar experiências e o romance de formação consegue fazer a conexão entre um aprendizado real a partir de criações de experiências de um protagonista não-formado, considerando todo um pano de fundo histórico-cultural que subsidia a formação pessoal. .

Ao mesmo tempo em que *Boyhood* pode ser classificado como um romance autobiográfico, podemos considerar essa narrativa de Coetzee como um romance de formação, posto que algumas das características desse gênero, como o foco narrativo exclusivo no protagonista jovem e a narração de eventos tocantes à vida desse personagem como um processo de formação pessoal, estão presentes na narrativa.

3 AUTOBIOGRAFIA? ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO? AUTOFICÇÃO? QUESTÕES CONCEITUAIS RELACIONADAS ÀS NARRATIVAS DE SI

Existem várias designações para definir os gêneros literários que tratam basicamente da escrita de si mesmo: autobiografia, autoperfil, autoficção, romance autobiográfico. Estudos recentes afirmam ainda que o termo autobiografia pode ser bastante genérico e sugerem a sua substituição por *life writing* ou *life narrative* (SMITH; WATSON, 2010, p. 4). Apesar das variações estilísticas em cada gênero, o que todos eles têm em comum é a presença do “eu” (eu de um autor-homem) na narrativa, seja a partir dos elementos técnicos literários, como o protagonista ou o narrador serem sujeitos idênticos ao autor, seja pela seleção de conteúdo na obra, que pode ter informações e dados compatíveis com a história do autor

John Coetzee escreveu romances cujo estilo criou certa confusão em relação ao conceito e à produção de autobiografias ou escrita de si, como poucas vezes viu-se na literatura. Obras como *Disgrace*, *Boyhood: Scenes from Provincial Life*, *Youth: Scenes from Provincial Life II*, *Slow Man* e *Elizabeth Costello* são romances que combinam a voz narrativa em terceira pessoa com o tempo presente. O que essas obras possuem de interessante é que todas elas estão permeadas por vestígios, alusões de representações de personagens e fatos relacionados à vida de Coetzee.

Obviamente, Coetzee não foi o precursor na literatura do uso do narrador em terceira pessoa ao escrever uma autobiografia. Isso já foi observado em memórias de Cesar e parte da obra *Autobiography of Youth*, de Daniel Guérin. O que, entretanto, é inovador em tais romances coetzeeanos é justamente a combinação da escrita de si com o viés do “outro” e pelo uso do tempo presente. Essas escolhas técnicas reduzem um possível efeito de crônica (historiográfico) na narrativa sobre si, no sentido de que Coetzee não se interessa pela cristalização de experiências passadas nem pelo compromisso de descrever cronologicamente e fielmente fatos comprovados. Por outro lado, o uso dessas técnicas prioriza a estética da narrativa, ao transpor a experiência factual para um patamar ficcional. Tal premissa corrobora a afirmação de Atwell (2015), segundo a qual “*Coetzee’s autobiography is the fiction itself*” (ATWELL, 2015, p.6).

As semelhanças de dados relacionados a Coetzee nas obras em questão são persuasivas nos dois primeiros volumes de sua trilogia autobiográfica, *Boyhood* e *Youth*. O personagem principal possui o mesmo nome do autor, além de as histórias

passarem-se na época e em lugares em que ele realmente viveu. Já em *Disgrace*, ainda que haja uma perceptível falta de “semelhanças” entre Coetzee e o protagonista de romance, David Lurie, é impossível deixar de pensar em Coetzee e sua vida acadêmica na Universidade do Cabo, onde ambos foram professores de Literatura. Em *Elizabeth Costello*, a protagonista homônima ao título do romance é uma mulher, embora seu nome seja um anagrama de Coetzee. Além do mais, ela possui um filho chamado John. Por fim, em *Slow Man*, o protagonista é Paul Rayment, um homem idoso que vive na Austrália, lugar onde o autor reside até os dias atuais.

No tocante a questões de gênero literário, os romances de Coetzee citados anteriormente (*Boyhood* não é diferente) apresentam peculiaridades estilísticas quando comparados a outras autobiografias. Lejeune (1989) define autobiografia como “*a retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life*” (LEJEUNE, 1989, p. 4). O autor acrescenta que, a partir dessa definição, o gênero autobiográfico apresenta quatro características fundamentais:

- a) a narrativa em prosa;
- b) a temática da vida particular;
- c) a equivalência do autor com o narrador e, conseqüentemente, com o protagonista;
- d) o ponto de vista retrospectivo da narrativa.

Desse modo, para a análise de uma narrativa de si literária, os principais elementos a serem abordados são o narrador, o protagonista, o foco narrativo, a seleção de conteúdo e a representação do tempo, considerando que o gênero literário em questão pressupõe uma narrativa retrospectiva.

No entanto, as obras de temáticas e pistas autobiográficas de Coetzee trazem apenas as duas primeiras características autobiográficas listadas por Lejeune: a narrativa em prosa e a temática da vida particular. Nesses romances de Coetzee, o narrador em terceira pessoa permite certa desvinculação entre o narrador, o autor e o seu protagonista, o que afeta a seleção de temas, cenas e conteúdos narrados em geral.

Esse procedimento também tende a afastar o efeito de memorização pessoal retrospectiva, que, aliado ao uso do tempo presente, definitivamente faz com que o ato narrativo deixe-se entrelaçar menos como os traços formulaicos típicos das narrativas memoriais. Para ilustrar essa técnica, lembramos o trecho final do capítulo

14 de *Boyhood*, em que alguns impulsos e sentimentos do protagonista, o jovem John Coetzee, são apresentados em relação a sua mãe e a sua tia-avó. Ele tenta entendê-los, a partir de sua consciência infantil.

He yearns to be rid of her watchful attention. There may come a time when to achieve this he will have to assert himself, refuse her so brutally that with a shock she will have to step back and release him. Yet he has only to think of that moment, imagine her surprised look, feel her hurt, and he is overtaken with a rush of guilt. Then he will do anything to soften the blow: console her, promise he is not going away. Feeling her hurt, feeling it as intimately as if he were part of her, she part of him, he knows he is in a trap and cannot get out. Whose fault is it? He blames her, he is cross with her, but he is ashamed of his ingratitude too. *Love*: this is what love really is, this cage in which he rushes back and forth, back and forth, like a poor bewildered baboon. What can ignorant, innocent Aunt Annie know about love? He knows a thousand times more about the world than she does, slaving her life away over her father's crazy manuscript. His heart is old, it is dark and hard, a heart of stone. That is his contemptible secret. (COETZEE, 1997, p. 122-123)

Como há o afastamento de técnicas retrospectivas na narrativa, o que prevalece é o tempo presente, que, por sua vez, é relacionado ao tempo das sensações e percepções. Na passagem anterior, notamos os diversos sentimentos que assolam o menino em relação a sua mãe: raiva, afeto, culpa, amor, frieza e ingratidão são alguns sentimentos que John tem nessa passagem. Como é uma criança, ele não consegue controlá-los, sendo difícil refletir sobre eles. Há ainda uma contradição no que sente em relação a sua mãe: John culpa-a por sentimentos ruins que possa ter, como a ingratidão, mas, ao mesmo tempo, ele percebe que o amor que sente está realmente ligado a ela.

Essa técnica de privilegiar os sentimentos, as sensações e as percepções tornam as impressões infantis de John mais vivas na narrativa. Se, por exemplo, essa passagem fosse escrita no passado, ela não teria o efeito para o leitor, como seria se esta frase fosse escrita de tal modo: "*He blamed her, he was cross with her, but he was ashamed of his ingratitude too*". Nesse exemplo, reescrito desse modo, entenderíamos que todos esses sentimentos já passaram por um processo de reflexão, o que diminuiria a importância que a própria consciência infantil momentânea tem para o romance. Com essa passagem reescrita em um passado, o acontecimento adquire uma ideia de finalização, algo já concluído, com um tom nostálgico e memorioso. A narrativa no presente, como apresentada em *Boyhood*, torna esse dilema de John mais vivo e intenso, projetando o foco narrativo para a descoberta dos

sentimentos do menino. Assim, o leitor acompanha esse processo pelo qual John está passando para aprender a identificar, entender o que está sentindo e lidar com isso.

Outro romance de Coetzee que utiliza a mesma técnica do narrador em terceira pessoa é *Disgrace* (2008). Prontamente, o romance não é autobiográfico, mas, como já explicado anteriormente, encontraremos similaridades perceptíveis entre o autor e o protagonista David Lurie, caso comparemos dados biográficos de Coetzee com os do personagem principal. O romance inicia com uma breve e objetiva descrição do protagonista David Lurie e de parte de sua rotina:

For a man of his age, fifty-two, divorced, he has, to his mind, solved the problem of sex rather well. On Thursday afternoons he drives to Green Point. Punctually at two p. m. he presses the buzzer at the entrance to Windsor Mansions, speaks his name, and enters. Waiting for him at the door of No. 113 is Soraya. He goes straight through to the bedroom, which is pleasant-smelling and softly lit, and undresses. Soraya emerges from the bathroom, drops her robe, slides into bed beside him. 'Have you missed me?' she asks. 'I miss you all the time,' he replies. He strokes her honey-brown body, unmarked by the sun; he stretches her out, kisses her breasts; they make love. (COETZEE, 2008, p.1)

Na descrição anterior, assim como em *Boyhood*, não há traços retrospectivos, memoriais ou documentais. A sequência de ações rotineira é, assim, uma estratégia usada para construir parte da descrição do próprio protagonista. A rotina é descrita de forma objetiva a partir de dados pontuais, como a hora exata em que ele aperta a campainha e o número da porta de Soraya, sendo que está toda descrita no presente, afastando o tom impreciso que, às vezes, a lembrança pode ter. Até mesmo o curto diálogo entre David e Soraya ocorre no presente, que, conseqüentemente, prioriza a ação em acontecimento em detrimento da frieza documental ou da subjetividade memoriosa.

Ainda sobre esse trecho, podemos notar o afastamento do narrador como uma entidade que tece comentários de teor moral nessa descrição. Mesmo que esse recorte da rotina de David Lurie, a manutenção de relacionamento com uma prostituta, possa soar condenável, em momento algum há inserções desse tipo na narrativa. O narrador aqui limita-se a observar e descrever.

Embora a técnica da terceira pessoa narrativa seja usada em ambos os romances de Coetzee, *Disgrace* e *Boyhood*, a principal diferença é que, na segunda obra, o foco narrativo centra-se na criança homônima ao autor. O uso do tempo presente e do narrador em *Boyhood* apresentam as ações, as opiniões e os

pensamentos de um personagem infantil, em seu estado de formulação. Assim, Coetzee incorpora à narrativa uma ponderação infantil sobre os fatos, aparentemente desvinculada das próprias lembranças do narrador ou do autor e, sobretudo, com um manejo de estilo que não deixa a figura do homem adulto infectar a visão do menino, que ele teria sido. Ademais, mesmo com Coetzee não caracterizando prontamente *Boyhood* como uma autobiografia, nessa obra, há uma boa quantidade de informações que levam o leitor a associar o personagem principal ao autor do romance e o nome do protagonista, o tempo e o espaço em que a narrativa se passa são alguns indícios sugestivos.

Boyhood é, assim, uma autobiografia híbrida que se afasta substancialmente do conceito de autobiografia de Lejeune, por utilizar uma narrativa em terceira pessoa e por ausentar a voz narrativa memorialista e documental. Como exemplo, citamos esse trecho do romance em que John Coetzee, o protagonista, tem pensamentos funestos. O tom é poético, introspectivo e atual à narrativa, algo não muito usual nas autobiografias tradicionais:

All the beds in the house are old and tired, their springs sag, they creak at the slightest movement. He lies as still as he can in the sliver of light from the window, conscious of his body drawn up on its side, of his fists clenched against his chest. In this silence he tries to imagine his death. He subtracts himself from everything: from the school, from the house, from his mother; he tries to imagine the days wheeling through their course without him. But he cannot. Always there is something left behind, something small and black, like a nut, like an acorn that has been in the fire, dry, ashy, hard, incapable of growth, but *there*. He can imagine himself dying but he cannot imagine himself disappearing. Try as he will, he cannot annihilate the last residue of himself. (COETZEE, 1997, p. 112)

O uso do tempo presente da narrativa permite que se evite e burle uma temporalidade narrativa calcada na retomada de reminiscências, da memória e da rememoração. Se, de um lado, reconhecemos certo elo de identidade entre o protagonista da história e “John Coetzee” – pelo nome, pelo país, pelas situações específicas – por outro lado, os tempos verbais que tradicionalmente são usados em autobiografia, beneficiando uma retórica da rememoração, não estão aqui. O evento está no passado, o que fortalece a dissociação do que é o elo maior que funda a escrita autobiográfica, ou seja, a narrativa em primeira pessoa do singular.

O que acontece se contornamos nesse trecho, por um instante, a questão formal do tempo e da pessoa e nos concentramos sobre o conteúdo mesmo do parágrafo que descreve como esse menino se põe a imaginar a morte e a gradativa

desaparição do mundo ao seu redor, num esforço impossível de imaginar a morte do interior do ser? Ocorre que entendemos mais porque o uso do presente é tão importante. A ação divagativa do menino que fala de seu medo de tornar-se a criança chorona e vulnerável que seus pais dizem que ele é precede as suas divagações sobre a morte. O medo de voltar a ser aquilo que ele busca, por imitação social, evitar – numa fuga aterrorizada da sua identidade de “neném”, leva-o a pensar numa abolição total da vida. Se sua verdadeira identidade infantil for revelada, ele, imagina, está perdido. Então, a morte torna-se a única saída imaginada - mas ela própria cria uma sequela de pensamentos. No entanto, na sua reflexão sobre a morte, ele recai no paradoxo da impossibilidade de imaginar o que é não poder mais imaginar, pertencer, estar. Tudo isso ocorre *in statu nascenti*, ou seja, a narrativa exige de quem lê uma disposição de leitor que vê um presente desenrolando-se no instante mesmo da tomada de consciência (da morte, da sua impossibilidade, etc.). Esse presente, para o leitor, reativa não a ideia do que foi pensado, mas a própria sensação intelectual infantil da experiência de pensar a morte na infância.

Apesar de os romances de Coetzee não se encaixarem totalmente na definição de Lejeune, o autor indica que pode haver flexibilidade no gênero autobiográfico. Narrativas em terceira pessoa podem buscar produzir, assim, o efeito de desvincular autor e protagonista principal (LEJEUNE, 1989, p. 42). Sobre o gênero autobiográfico em terceira pessoa, Smith e Watson (2010) especulam, a partir das autobiografias de Coetzee e de Henry James, que

the effect of deploying the third-person pronoun is to disrupt the expectation of first-person intimacy, to create a sense of self-alienation through objectification, and to open a gap between the narrating ‘I’ and an implicit narrating ‘he’ or ‘she’” (SMITH; WATSON, 2010, p. 74).

Muitos leitores leigos podem acreditar erroneamente que a autobiografia deve ser baseada na confirmação de fatos históricos de vida de alguém (EAKIN, 2014, p.1). No entanto, para Eakin (2014), há produção de ficção na autobiografia, pois ela se elabora a partir do uso criativo da linguagem. O autor complementa que a autobiografia é um gênero que implementa uma negociação entre a criação ficcional e os “fatos” biográficos, em que a memória não é apenas um depósito onde o passado permanece inviolado (EAKIN, 2014, p. 5). Não se pode mais acreditar, de acordo com o autor, que a autobiografia

can offer a faithful and unmediated reconstruction of a historically verifiable past; instead, it expresses the play of autobiographical act itself, in which the materials of the past are shaped by memory and imagination to serve the needs of present consciousness. Autobiography in our times is increasingly understood as both an art of memory and an art of the imagination; indeed, memory and imagination become so intimately complementary in the autobiographical act that is usually impossible for autobiographers and their readers to distinguish between them in practice. (EAKIN, 2004, p. 5-6)

O ato de escrever sobre si, então, é imaginativo e, conseqüentemente, criativo no sentido de produção. Isso leva a diversas classificações a respeito de gêneros quando se escreve sobre si. Lejeune, por exemplo, diferencia dois desses tipos, a autobiografia e o romance autobiográfico: no primeiro gênero, o autor é uma representação mais ou menos fiel à vida daquele que narra. Acrescentemos que embora essa identidade seja instável e difícil, podendo nos levar a uma avaliação infinita sobre a natureza da realidade, da verdade e das relações complexas entre os códigos narrativos diversos de que nos utilizamos para “representar-narrar”, por outro lado, é aceitável que a identidade entre narrador e personagem protagonista está mais ou menos posta: trata-se de um pacto; o qual talvez seja quebrado aqui e ali, mas que, até que se prove o contrário sobre sua dedicação ao essencial e verdadeiro, deve valer. No segundo caso, acontece o inverso, como podemos ver, por exemplo, em *Retrato do Artista Quando Jovem*, de James Joyce. O protagonista desse romance tem um nome fictício (Stephen Dedalus) e faz com que o leitor esteja inserido em um jogo ficcional de sensibilidade e cruzamento de dados reais entre narrador, personagem e autor.

O nome fictício do protagonista na suposta narrativa de si afasta tenuemente a possibilidade de igualar personagem e autor, ainda que permaneçam, na narrativa, reverberações biográficas. Assim, a semelhança entre autor e narrador, nesse tipo de obra, não se dá apenas pela identidade do autor, mas pela semelhança entre os fatos narrados e os fatos da vida do autor. *Retrato do Artista Quando Jovem* é considerado por Lejeune como um romance autobiográfico, já que o protagonista não tem o mesmo nome que o autor, mas outro fictício (Stephen Dedalus). Se o protagonista fosse chamado de James Joyce, Lejeune classificaria a obra como autobiografia.

No entanto, para que esse jogo de identificações aconteça é preciso criar um pacto com o leitor, o qual deve mostrar consciência das possibilidades de criações

literárias e construir alguma conexão com a representação do eu do autor, reconhecendo as regras desse jogo entre autor, obra e leitor.

A principal diferença entre os conceitos de autobiografia e de romance autobiográfico é que o primeiro gênero estabelece um concreto pacto pré-leitura com o leitor, baseado na ideia de veracidade desde o início da obra. Isso é feito a partir da confiança pré-estabelecida entre o leitor e a comprovação nos fatos da narrativa, sob um viés de estudos de recepção. Já o pacto com o leitor firmado no segundo gênero não se dá de forma prévia, mas durante a leitura, já que, nesse caso, há a figura de um protagonista que não é identificado como representação do autor para que a obra surta o efeito desejado, abrindo um vasto leque de possibilidades ficcionais no texto, as quais não estão obrigatoriamente atreladas à ideia da narração dos fatos acontecidos tal como foram.

Lejeune (1989, p. 29) afirma que o gênero autobiográfico é um gênero “contractual”, definido por relações pactuais entre leitor e autor, que têm, por centro, um certo acordo sobre a verdade do narrado, uma verdade que deve estar de algum modo relacionada ao autor. Em autobiografias tradicionais, esse pacto autobiográfico acontece pela confiança na voz do narrador. Contudo, o pacto autobiográfico firmado em *Boyhood* é de outra ordem: o leitor é exigido a completar as situações, as palavras e as sugestões do narrador.

David Attridge (2004), por seu lado, sugere que *Boyhood* seja classificado como uma “outrobiografia” (autrebiography)¹, conceito que significa a escrita de si sob o ponto de vista, tecnicamente, do outro. A outrobiografia implica um distanciamento do sujeito observado. Portanto, o seu autor não poderia ser confundido com o seu “personagem”. Aplicando essa ideia a *Boyhood*, John Coetzee, o escritor, não se confunde no romance com John Coetzee, o protagonista. Sobre o uso da terceira pessoa na voz narrativa e do tempo presente, Attridge (2004) afirma que, em *Boyhood*:

The use of the third person implicitly dissociates the narrative voice from the narrated consciousness, telling us that this was another person – that we are reading, to use Coetzee’s term, an autrebiography, not an autobiography. At the same time, the use of the present tense both heightens the immediacy of the narrated events and denies the text any retrospection, any place from which the writer can reflect on and express regret about (or approval of) the acts and attitudes. In other words, Coetzee achieves the same effect that we find in his works of fiction: the reader is refused the comfort of a metanarrative level or perspective from which authorial judgments (here, judgments on his

¹Esse termo foi usado pelo próprio Coetzee, em entrevista para David Atwell (1992)

earlier self) could be made. If anyone is to take responsibility for judgments on the boy of Boyhood, it is the *reader* and the reader is thus implicated in the ethical web spun by the work. (ATTRIDGE, 2004, p. 143)

Com esse argumento, Attridge reforça que o termo outobiografia passa por uma noção de recepção, posto que o leitor é quem deve ter a consciência de que tal texto é uma outobiografia, a partir da técnica narrativa da terceira pessoa. Por outro lado, é possível pensar a outobiografia como um procedimento de produção poética. Ao eleger um “outro” para narrar sobre, quem, em última instância, é o próprio narrador, a distância criada com a terceira pessoa facilita evitar o excessivo envolvimento autoprotetivo que a escrita em primeira pessoa pode suscitar. Ao escrevermos sobre um “outro”, fazemos isso aparentemente com maior liberdade, já que não estamos vinculados sempre com esse outro sujeito; já ao escrevermos sobre nós mesmos, por mais forte que seja o compromisso firmado para revelar integralmente episódios sobre nossa vida, haverá ainda resquícios de pudor e resistência moral em expor certos fatos, opiniões, sensações ou pensamentos sob a própria *persona*.

Além de o tema da escrita de si transparecer em diversos de seus romances, Coetzee também se mostra interessado por esse assunto em alguns de seus textos teóricos. *The Good Story: Exchange on Truth, Fiction and Psychotherapy* (2015) é um exemplo de um livro recente em que Coetzee dialoga com a psicanalista Arabella Kurtz sobre diversos temas e, entre eles, está a escrita de si.

No livro mais recente, Coetzee indica que o seu interesse por autobiografias e narrativas de vidas dar-se-ia pela construção das histórias e nossas relações com elas. Portanto, para Coetzee, escrever sobre si mesmo é um processo de criação de ficção. O autor indica que:

The claim here is not that autobiography is free, in the sense that we can make up our life-story as we wish. Rather, the claim is that in making up our autobiography we exercise the same freedom that we have in dreams, where we impose a narrative form that is our own, even if influenced by forces that are obscure to us, on elements of a remembered reality. (COETZEE, KURTZ, 2015, p. 3)

No entendimento de Coetzee, as narrativas sobre si são basicamente uma faculdade que usamos para elaborar histórias que possam justificar estímulos e modos comportamentais (COETZEE, 2015, p.4). A autobiografia, então, seria uma produção, já que exercemos a liberdade de criação dessas histórias sobre nós

mesmos, ainda que não haja interesse com a verdade do mundo real, a verossimilhança.

Por outro lado, a psicanalista Arabella Kurtz atenta que, no mundo real, ao inventar histórias sobre si, mesmo que elas possam tornar o sujeito mais livre e feliz em sua relação com o mundo, o autor pode estar sujeito a consequências negativas. O papel do psicoterapeuta seria justamente promover a busca de certa coerência interna no processo de criação de histórias sobre si. Exemplos de consequências negativas de narrativas incoerentes podem ser a projeção assimétrica de si ao deparar-se com situações que o sujeito se sente incapaz de resolver ou até mesmo uma alucinação em que o sujeito evita encarar e refletir sobre problemas, desejos e frustrações, em algum momento da vida, que podem aparecer de forma distorcida nessas histórias.

Ainda assim, o interesse de Coetzee parece estar justamente no mistério dessas histórias. Como desejos, impulsos e vontades que são misteriosos para si podem surgir a partir da criação de uma autonarrativa? Haveria a possibilidade de uma história sobre nós mesmos ser criada sem interferência do meio? Tais questionamentos são apresentados por Coetzee como uma tentativa de entender como funcionam os mecanismos de produção das histórias sobre si:

What relationship do I have with my life history? Am I its conscious author, or should I think of myself as simply a voice uttering with as little interference as possible a stream of words welling up from my interior? Above all, given the wealth of material I hold in memory, the material of a lifetime, what should or must I leave out, bearing in mind Freud's warning that what I omit without thinking (i. e. without conscious thought) may be the key to the deepest truth about me? Yet how is it logically possible for me to know what I am unthinkingly leaving out? (COETZEE, KURTZ, 2015, p. 2).

Assim como a autobiografia é uma forma de criação ficcional, ela também pode ser considerada um processo de autoinvestigação. Ora, se estamos produzindo uma história a partir de um material que vem parcialmente de nossa memória, podemos encontrar algo nessa narrativa que não está, de fato, consciente e entendido para nós mesmos. Coetzee ainda complementa que, além da faculdade de exercer a criação de histórias sobre si com certa liberdade, outros aspectos importantes a atentar-se sobre a autobiografia seriam os elementos elípticos na narrativa, como a omissão, o silêncio e as lacunas coesivas.

Quando estamos escrevendo sobre nós mesmos, possuímos um intuito autoprotetivo, uma fortaleza moral, talvez até mesmo inconsciente, que não permite acessar ou processar certas instâncias da memória. Coetzee mostra-se interessado neste ponto: como esse lado obscuro da memória funciona na produção de histórias sobre si mesmo:

What interests me in these fixed life-stories is not so much what finds its way into them as what gets left out. Leaving things out is, I suppose, repression; and the theory seems to be that the bits that have been left out are still there somewhere in the dark recesses of memory. I know the human brain is huge, but is it really big enough to hold everything that has been left out? Doesn't what we leave out add up to everything in the universe minus our small part? We leave it out, we say, because it isn't relevant. What that means is that it isn't relevant to the present interpretation we prefer to give to our past. (COETZEE; KURTZ, 2015, p. 14)

No excerto supracitado, Coetzee apresenta a ideia da acuidade da presentificação das histórias sobre si. O que é relevante torna-se importante para uma interpretação no tempo presente. Tal afirmativa pode ser relacionada justamente com o tempo usado nos romances de Coetzee com vestígios autobiográficos. Todos, mesmo que o autor use elementos e dados relativos ao passado, são narrados no presente. Isso é uma incorporação de uma característica da ficção para as narrativas sobre si: a constante ressignificação dos fatos não é exclusiva da literatura; acontece também em um método autoinvestigativo, por exemplo.

Outro livro em que Coetzee conversa com David Atweel sobre autobiografia é *Doubling the Point: Essays and Interviews* (1992), em que também sugere o seu interesse por elementos obscuros que podem surgir narrativamente na criação de histórias sobre si. Coetzee afirma sentir-se mais livre quando escreve ficção do que teoria em nível do discurso, porque o processo de criar ficção possui “*responsibility toward something that has not yet emerged*” (ATWELL, 1992, p. 246), enquanto a criação teórico-crítica tem um objetivo definido.

As ponderações e os interesses de Coetzee sobre questões autobiográficas e sobre escrita de si talvez indicam pistas para métodos narrativos usados em *Boyhood*. Ao escrever sobre si, de forma ficcional, como ocorre em *Boyhood*, Coetzee interessa-se pelo acesso a algo interior (inconsciente), uma verdade universal, a que teria acesso apenas no próprio ato de escrever e não simplesmente pelo uso de narrativas memoriosas.

O método para depuração do conhecimento como forma de adquirir autoconhecimento é a confissão. Em *Boyhood*, há princípios de confissão, apesar de Coetzee não usar esse método da forma eclesiástica. Como se dá a inserção do método confessional em *Boyhood*, bem como o interesse de Coetzee pela confissão, será objeto da próxima seção.

4 NARRATIVAS CONFESSORIAIS EM J. M. COETZEE: DA TEORIA À PRÁTICA LITERÁRIA EM *BOYHOOD*

4.1 INTERESSE TEÓRICO LITERÁRIO DE J. M. COETZEE POR CONFISSÕES E NARRATIVAS DE SI

Antes mesmo de escrever *Boyhood*, Coetzee mostrou interesse sobre os problemas envolvidos na confissão e no falar de si. Como *Boyhood* é um romance que, de certo modo, aproxima-se do autor, talvez encontremos pistas sobre o método narrativo de Coetzee em seu artigo *Confessions and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoiévsky*, publicado em 1985, no qual o autor estuda textos que trazem alguma forma de narrativa pessoal. Coetzee analisa, por exemplo, as *Confissões*, de Santo Agostinho, as *Confissões*, de Rousseau, e algumas obras dos escritores russos Dostoiévski e Tolstoy.

Seguindo um caminho diferente daquele das teorias sobre a narrativa de si, Coetzee está preocupado não apenas com a escrita de si, mas com uma narrativa característica da confissão. Em seu ensaio, ele refere-se a textos como *Notas do Subsolo*, *O Idiota* e *Os Demônios*, escritos por Dostoiévski; *A Sonata a Kreutzer*, escrito por Tolstoy, e *Confissões*, escrito por Rousseau. Em cada uma das obras que Coetzee analisa, ele concentra-se em fragmentos confessionais dessas narrativas, tanto aqueles explícitos e antecipados, tais quais as *Confissões* de Rousseau, como aqueles que são simplesmente incorporados pela voz narrativa, como em *A Sonata a Kreutzer*, de Tolstoy.

O artigo analítico de Coetzee inicia com a análise de uma conhecida passagem de *Confissões*, de Santo Agostinho, na qual ele lembra a sua participação no roubo de pêssegos de um vizinho. Com a narração, Agostinho pretende discutir, mais profundamente, a origem do sentimento que o levou àquela ação. O ato é importante para Agostinho porque se trata de conhecer a origem do mal e, por isso, o centro das atenções do homem confessional é justamente a infância, aquele momento que se poderia imaginar como anterior a toda influência malévola.

Partindo do exemplo da narrativa confessional de Santo Agostinho, Coetzee (1985) pondera que a confissão:

is one component in a sequence of transgression, confession, penitence, and absolution. Absolution means the end of the episode, the closing of the chapter. (...) Absolution in this sense is therefore the indispensable goal of all confession, sacramental or secular. In contrast, transgression is not a fundamental component. (COETZEE, 1985, p. 194)

Coetzee analisa a absolvição como elemento significativo para a narrativa confessional, como a de Agostinho. A absolvição está relacionada à obtenção da graça divina e é estágio final desse processo confessional. Esse elemento final do processo confessional é entendido como uma espécie de libertação da opressão da memória (COETZEE, 1985, p. 194), como uma virada vital.

Portanto, n'As *Confissões* de Santo Agostinho, há algo confessado que transcende a trivialidade da história do conto do saque da fruta: uma verdade sobre ele, que mesmo ele desconhece, a partir de uma narrativa sobre o roubo de pêssegos. Coetzee chama esse princípio de *two-fold confessions*, posto que há uma confissão racional (um confessor relata algo que o fere e causa-lhe desconforto) e a confissão em que acontece a revelação hipotética do eu para alguém (leitor), um outro que está ou não presente. Então, a escrita de si, como uma narrativa confessional, é uma forma de buscar autoconhecimento.

Desse modo, podemos relacionar essa prática da escrita de si confessional ao *bildungsroman*, gênero cuja principal característica é o processo de aprendizado de um protagonista incipiente, “não-formado”. O romance em análise, *Boyhood*, não é diferente. Embora não esteja explícita a ânsia do protagonista por uma busca de autoconhecimento, o narrador apresenta, a partir da consciência do menino John, diversas situações e experiências com as quais o menino aprende, pela sua percepção pueril. Como esse romance é narrado no tempo presente, Coetzee evita apresentar uma busca por conhecimento, mas se considerarmos o foco narrativo que é exclusivo do menino, as experiências pelas quais ele passa e seus efeitos e constatações ao longo do romance, mesmo sem haver uma sequência temporal definida na narrativa, são uma forma de aprender consigo mesmo. O processo de autoconhecer-se do protagonista não é racional.

Em contraste com esse primeiro exemplo de narrativa confessional em Santo Agostinho, Coetzee evoca Rousseau. Em sua obra *Confissões*, Jean-Jacques afirma, desde o início da obra, ao modo de uma declaração de princípio, que se compromete em narrar tudo sobre a sua história pessoal, sem deixar escapar nada, incluindo, na

narração, até mesmo os episódios inconfessáveis de sua vida. A seguir, eis o trecho inicial da obra:

Vou empreender uma coisa sem exemplo, e cuja realização não será imitada. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu. Eu só. Sinto o meu coração, e conheço os homens. Não sou feito como nenhum dos que tenho visto; ousou crer não ser feito como nenhum dos que existem. Se não valho mais, sou pelo menos diferente. Se a natureza fez bem ou mal, ao quebrar o molde em que me vazou, é o que só poderá ser julgado depois de me haverem lido. (ROUSSEAU, 1964, p. 15)

Trata-se, aqui, de um legítimo pacto autobiográfico com o qual Rousseau pretende tornar-se um herói confessional, afirmando que as suas confissões serão transparentes e totalmente vinculadas à verdade. A narrativa confessional de Rousseau é um modo de confissão laico, já que essa narrativa não parte do pecado e não segue a sequência final do processo confessional religioso, que é a busca da graça divina. Coetzee considera que ambos os casos, a narrativa confessional religiosa e a laica, podem ignorar, deliberadamente ou não, algum conhecimento sobre o eu (COETZEE, 1985, p. 205).

Embora com vieses diferentes, o que há de similar na narrativa de Rousseau e de Santo Agostinho é justamente o motivo de escrever sobre si mesmo. De acordo com Coetzee, o motivo de uma autonarrativa confessional é *“to seek to communicate or express the essencial nature, the truth, of the self”* (COETZEE, 1985, p. 195). Coetzee diferencia as narrativas confessionais das narrativas memorialistas e das narrativas apologéticas. O autor afirma que os três modos narrativos são usados para narrar sobre a essência do eu, mas com diferentes motivos. A narrativa confessional é de ordem ontológica, pois tem o intuito de conhecer a natureza do eu. A narrativa memorialista, por sua vez, é uma narrativa ética, que procura demonstrar a integridade do eu. Já a narrativa apologética é uma narrativa cultural por buscar apresentar a historicidade do eu. As narrativas de Rousseau e de Santo Agostinho claramente são confessionais.

O interesse de Coetzee pela confissão religiosa e, sobretudo, pela confissão laica está nas suas diferenças em relação a outras formas de narrativas (auto)biográficas. Se as narrativas autobiográficas não necessariamente tratam de um estudo da consciência de um sujeito, a confissão, ao contrário, obrigatoriamente terá que incluir aquelas memórias de acontecimentos cuja evocação é dolorosa. No

entanto, como o próprio Coetzee demonstra em seu estudo sobre confissões em Rousseau, Tolstoy e Dostoievski, a confissão muitas vezes pode ficar refém de uma narrativa conjugada na primeira pessoa. A contínua referência a si nas narrações bioconfessionais mantém a excessiva proximidade entre o narrador e o sujeito biografado (autor e protagonista).

Por mais que Rousseau se comprometesse no início de suas confissões a relatar os fatos sem jamais recuar, incluindo até aquilo que lhe fosse desconfortável, o que Coetzee mostra impiedosamente é como essa narrativa crítica de si pode facilmente deslizar para uma narrativa de legitimação ou até mesmo mitificação do eu. A confissão como método autoinvestigativo permite um trabalho de seleção de conteúdos confessáveis, pois quem confessa algo não deve confessar trivialidades, nem aquilo que é inócua para a consciência daquele que narra. Quando alguém se confessa, seleciona-se o material doloroso. Desse modo, a partir da seleção do conteúdo, Coetzee apresenta uma narrativa confessional em seu romance *Boyhood*. Como exemplo desses episódios no romance de Coetzee, podemos citar o trecho em que John quase morreu afogado em uma atividade com a turma de escoteiros (COETZEE, 1997, p. 16).

Em entrevista para David Atwell (1992), Coetzee assinala acreditar que a seleção de conteúdo é intrínseca às autonarrativas confessionais. Sobre autobiografias e seleção de conteúdo, Coetzee afirma que a escrita de si tem a mesma forma de revelar uma verdade que outros gêneros literários. O que a diferencia dos outros gêneros é a sua relação com os fatos históricos de sua própria vida:

I am tempted to try out the following definition on autobiography: that it is a kind of selfwriting in which you are constrained to respect the facts of your history. But which facts? All the facts? No. All the facts are too many facts. You choose the facts insofar as they fall in with your evolving purpose. (ATWELL, 1992, p.18)

Coetzee está considerando, aqui, a sua preocupação com a verdade e com a narrativa confessional, e não com o processo confessional em si, como ocorre em confissões religiosas. O autor também alerta que a seleção de fatos para a narrativa sobre si mesmo é uma possível explicação do estilo inusitado da narrativa em *Boyhood*. Coetzee enfatiza que a autobiografia, bem como acontece na narrativa confessional em *Boyhood*, utiliza um método seletivo de depuração pessoal do conhecimento. Coetzee percebe a importância dessa seleção de fatos para a narrativa

sobre si mesmo, o que talvez possa ser uma explicação a respeito do estilo inusitado da narrativa não só em *Boyhood* (narrativa autobiográfica narrada em terceira pessoa com o uso do presente simples), como em toda a sua trilogia *Scenes from Provincial Life*. Na autonarrativa confessional, essa seleção de conteúdos tem, de fato, uma ligação com algo que é doloroso para o sujeito confessante.

Mesmo depois da publicação de seu primeiro romance autobiográfico, Coetzee continuou interessado pelas autonarrativas, como ficou evidente em seu ensaio crítico *Phillip Roth, The Plot against America*, de 2004. Na obra de Roth, há a presença do narrador adulto Phillip Roth apresentando eventos de sua infância. Entretanto, o narrador em Roth é em primeira pessoa e retrospectivo. Sobre esse romance, Coetzee aponta que

The modulation between youthful freshness of vision and adult insight is brought off with such skill that we lose awareness of who is speaking in our ear at any given moment, child or man (...) Subjecting himself to a child's word-view means that Roth has to eschew a range of stylistic resources, in particular the harsher reaches of irony and tirades of desperate eloquence. (COETZEE, 2010, p. 240)

Posteriormente, Coetzee também discute o tema da escrita de si e confissões no livro *The Good Story – Exchanges on Truth, Fiction and Psychotherapy* (2005). Essa obra é um diálogo de Coetzee com a psicoterapeuta Arabella Kurtz, em que ambos estão preocupados com “the exploration, description and analysis of human experience, with finding or inventing linguistic and narrative structures within which to contain experience, and with the outer limits of experience” (COETZEE, KURTZ, 2015, p. v-vi).

No que tange a narrativas confessionais e a autobiografias, Coetzee, portanto, também se mostra um leitor crítico e estudioso assíduo. Attridge (2010) afirma que Coetzee, como crítico literário, “seems to have read everything relevant to his subject, often obscure Works in author's oeuvre; he writes with easy familiarity of the historical, cultural and political background” (ATTRIDGE, 2010, p. xiii).

Os textos críticos e as falas de Coetzee dialogam com os seus textos literários e vice-versa. Há, de fato, elos entre os temas abordados por Coetzee em seus ensaios teóricos e em seus romances “autorreferenciais”. O autor mostra-se como um grande pesquisador dos temas que interessam a ele, o que pode ser considerado uma pista sobre como *Boyhood* está construído e pode ser lido. Os temas pelos quais Coetzee mostrou-se (e ainda se mostra) interessado estão patentes no romance em questão.

4.2 (AUTO)NARRATIVA CONFSSIONAL EM *BOYHOOD*

A constituição da narrativa confessional em *Boyhood* é diferente das *Confissões* de Santo Agostinho e das *Confissões* de Rousseau. Não há, no romance de Coetzee, qualquer ênfase religiosa, calcada na noção de pecado. Além disso, a narrativa não é afetada pela visão do autor ou do narrador sobre o seu passado, como acontece em Santo Agostinho, em que o sujeito adulto, convertido, pensa e reflete sobre o seu passado de pecados. Como Coetzee evita interferir narrativamente sobre os traços da infância, noções como a de pecado, falta, apreensões precisas da realidade são substituídas pela percepção ingênua e infantil do protagonista; incipiência incorporada na voz narrativa.

Uma diferença incisiva no estilo narrativo em *Boyhood* no que tange à escrita de si está na escolha do narrador em terceira pessoa, o que distancia a voz narrativa do autor e do protagonista. Em outros termos, o autor pode ser igual ao protagonista, mas não é igual ao narrador. A escolha de escrever sobre si na terceira pessoa não é uma inovação de Coetzee, mas, conjugada com outros fatores, constitui uma técnica inovadora em uma narrativa autobiográfica tradicional:

Life in Cape Town is less varied than life in Worcester used to be. During weekends, in particular, there is nothing to do but read the *Reader's Digest* or listen to the radio or knock a cricket ball around. He no longer rides his bicycle: there is nowhere to go in Plumstead, which is just miles of houses in every direction, and anyhow he has outgrown the Smiths, which is beginning to look like a child's bicycle. (COETZEE, 1997, p. 144)

É possível pensar que Coetzee estivesse ciente de que o uso do narrador em primeira pessoa, ao modo típico de uma narrativa memorialista ou documental, pudesse levar a uma deformação da verdade, ocasionada pela identificação defensiva do autor com o seu protagonista. A narração em terceira pessoa estabelece para o autor uma postura de distanciamento enunciativo em relação ao objeto tratado. Esse afastamento permite, por sua vez, evitar as ciladas narcisistas da autodescrição ou da autonarração.

A técnica de usar o narrador em terceira pessoa reconfigura a relação entre observador e observado. Ela funciona como um artifício para quebrar mecanismos defensivos da fala do eu. Para ilustrar essa forma narrativa, eis o trecho do fim do

capítulo de abertura de *Boyhood*, em que é descrito o ambiente de vivência do protagonista infantil.

The memory of his mother on her bicycle does not leave him. She pedals away up Poplar Avenue, escaping from him, escaping towards her own desire. He does not want her to go. He does not want her to have a desire of her own. He wants her always to be in the house, waiting for him when he comes home. He does not often gang up with his father against her: his whole inclination is to gang up with her against his father. But in this case he belongs with the men. (COETZEE, 1997, p.4)

Devido ao distanciamento ou à outrização do eu (uso da 3ª pessoa para falar de si), objeto da narração, o narrador de *Boyhood* logra esquivar-se das racionalizações, avaliações ou julgamentos que faria se tivesse de formular a narrativa em primeira pessoa confessional. Sendo assim, uma das funções realçadas do narrador em terceira pessoa confessional no romance é criar e revigorar a experiência do protagonista infantil, sem passar por uma avaliação moral, como acontece tipicamente em narrativas de si. Portanto, a imagem do sujeito memorialista ou do eu confessante religioso é totalmente opaca em *Boyhood*, despertando essa possível avaliação de caráter para o leitor.

O narrador em terceira pessoa expõe mais ainda o distanciamento tanto do autor como do narrador em relação ao protagonista. Geralmente, o tom adotado por um narrador em autobiografias é nostálgico, avaliando a experiência adquirida, condenando-a ou justificando-a. Contudo, o que acontece em *Boyhood* não segue esse padrão: o narrador é quase imperceptível na história. Até quando o narrador tem acesso aos pensamentos do protagonista (fluxo de consciência, feito a partir do discurso indireto livre), como as perguntas feitas a si mesmo pelo personagem sobre a escolha da religião, Coetzee tenta representar o raciocínio infantil perante as situações enfrentadas pelo protagonista em seu dia-a-dia na África do Sul.

Apesar do uso desse modo narrativo não tradicional para escrever sobre si em *Boyhood*, a narrativa não está isenta de confissões. Há métodos e princípios confessionais na obra de Coetzee. Embora o narrador esteja na terceira pessoa, o foco narrativo desse romance é exclusivo do protagonista infantil, que possui uma visão de mundo mais restrita e imprecisa (por ser uma criança), implicando trechos sem uma ideia de completude de uma ação ou de um acontecimento. Desse modo, há uma retirada das marcas formais de texto que apresentem início, meio e fim bem definidos.

A sequência temporal narrativa não é contínua: os capítulos não possuem demarcações identificando o seu tempo de ação. Assim, a narrativa adquire características “vanguardistas”, aproximando-se de narrativas cinematográficas feitas por justaposição de fragmentos e pelo caráter abrupto de certos cortes. A organização desse romance de Coetzee pode ser comparada também a um álbum de fotografias, pois as cenas e os capítulos estão agrupados por afinidades temáticas ou proximidade cronológica, mas sem uma regra específica para cada evento. Como o trecho a seguir exemplifica, em *Boyhood* há “pulos” narrativos para registros aparentemente descolados de eventos anteriores:

He can think of nothing more heroic than holding a pass, nothing nobler than giving up one's life to save other people, who will afterwards weep over one's corpse. That is what he would like to be: a hero. That is what proper Roman Catholicism should be about.
It is a summer evening, cool after the long, hot day. He is in the public gardens, where he has been playing cricket with Greenberg and Goldstein. (COETZEE, 1997, p. 25)

No primeiro parágrafo do trecho supracitado, o protagonista está na sua escola e faz considerações sobre a religião Católica. Já no parágrafo seguinte, há a quebra abrupta da narração, sem delimitação textual. A única marcação temporal, nada específica, refere-se a uma noite de verão. Em um parágrafo, o protagonista encontra-se na escola e, sem conectores ou marcadores textuais, a narrativa passa para outra cena em outro espaço, em que ele está na rua, jogando críquete com seus amigos.

No romance, a falta de continuidade temporal e a apresentação de eventos sem uma estrutura inicial e final definida são elementos estilísticos utilizados por Coetzee para reforçar uma incompletude de ações, conforme o foco narrativo exclusivo do menino. Existe, ainda, uma preocupação em apresentar as ações como estão acontecendo, não por uma percepção racional e moralista em relação ao que se experienciou, mas como uma experiência de autodescoberta infantil, regida por observações e percepções ingênuas e sensoriais em um contexto muito complexo. *Boyhood*, por exemplo, aborda vários temas intrínsecos à questão do regime político em vigência naquela África do Sul de 1950, mas sempre fiel às percepções, às impressões e às sensações ingênuas do protagonista, sem o aporte interpretativo do adulto.

O menino está inserido em um regime de segregação, o *apartheid*, mas ele não consegue formular um pensamento articulado sobre isso, embora perceba, em vários

momentos do romance, as injustiças sofridas por negros ou mestiços. O tema da segregação na África do Sul, no auge do *apartheid*, será abordado novamente no capítulo 5. Mesmo assim, trazemos o excerto a seguir, que ilustra essa suspeita discriminatória do menino perante atos injustos feitos contra pessoas *Coloured*. Talvez a melhor tradução para *Coloured people* seja “pessoas de cor”, em vez de mestiços, tendo em vista que imigrantes asiáticos, em especial, muitos indianos, também eram designados como *Coloured* e, da mesma forma, segregados. Por mais repugnante que possa soar em português, talvez a tradução melhor evidencie a repugnância do próprio sistema do *apartheid*.

On his birthday, instead of a party, he is given ten shillings to take his friends for a treat. He invites his three best friends to the Globe Café; they sit at a marble-topped table and order banana splits or chocolate fudge sundaes. He feels princely, dispensing pleasure like this; the occasion would be a marvellous success, were it not spoiled by the ragged Coloured children standing at the window looking in on them.

On the faces of these children he sees none of the hatred which, he is prepared to acknowledge, he and his friends deserve for having so much money while they are penniless. On the contrary, they are like children at a circus, drinking in the sight, utterly absorbed, missing nothing.

If he were someone else, he would ask the Portuguese with the Brilliantined hair who owns the Globe to chase them away. It is quite normal to chase beggar children away. (COETZEE, 1997, p,72)

Ao optar pelo narrador em terceira pessoa, Coetzee evita uma imediata identificação entre quem narra e o objeto da narração. O gênero autobiográfico e as narrativas similares em primeira pessoa simulam, em última instância, uma cumplicidade consigo mesmo, que pode tornar a narrativa problemática, no sentido de que o narrador, por ter uma grande proximidade com o protagonista, pode tender à autopreservação ou à autodestruição.

Em *Boyhood*, a escolha pela terceira pessoa em um gênero autobiográfico enfraquece essa relação entre narrador e protagonista. O narrador permanece anônimo, não-opinativo, passivo e impassível, ainda que seja o canal através do qual os pensamentos e as sensações do protagonista manifestem-se na narrativa. Neste sentido, ao observar a si mesmo exteriormente, fugindo dos sentimentos que envolvem a relação de si para consigo mesmo, ocorre um efeito para o leitor como se as impressões e os sentimentos do protagonista emergissem sem interferência de um narrador. E até mais do que isso: sem a intrusão do sujeito adulto. Logo, em *Boyhood*, características típicas de gêneros autobiográficos como o racionalismo das

reconsiderações *ex post facto*, o memorialismo reconstruído e a condescendência da autorreferência são diluídas na narrativa confessional.

Por outro lado, o uso da terceira pessoa na narração e a invisibilidade de um “eu adulto” neutralizam, como sendo do menino, pensamentos e sentimentos que, possivelmente, já passaram por um crivo ideológico e ético do homem maduro. Um exemplo disso pode ser a aceitação de que crianças segregadas tenham todo o direito de odiar o protagonista. Nesse ponto, então, podemos encontrar resquícios da consciência adulta na narrativa e até buscar aspectos da vida do próprio autor. Ao mesmo tempo em que o uso da terceira pessoa narrativa em *Boyhood* afasta a figura do narrador adulto em relação à consciência infantil do protagonista, não se pode dizer que não há a presença de um “eu adulto”, em especial pela escolha dos eventos passíveis de confissão.

Um dos elementos fascinantes que envolve essa narrativa autobiográfica de Coetzee é o quanto mobiliza-se o interesse sobre a sua vida e sobre a sua experiência com o *apartheid*, pois um dos efeitos da narrativa sobre o leitor é impeli-lo a realizar uma busca fantasiosa pela biografia do autor. Ora, ele provavelmente conta com uma expectativa que será sempre frustrada sobre a sua vida, e sempre que Coetzee é indagado a respeito de suas experiências de vida, a resposta é que tudo o que ele tinha que escrever de melhor está nos seus livros.

Coetzee trabalha literariamente a própria identidade em outros de seus romances propriamente ditos de ficção. Em seu primeiro romance, *Dusklands*, publicado em 1974, há vários personagens com o sobrenome Coetzees que podem adquirir o emblema autobiográfico. Há também, em *Diary of a Bad Year*, o protagonista que se chama Señor C. que, às vezes, refere-se a si como J. C., uma possível persona de John Coetzee. Ainda em *Elizabeth Costello*, existe uma personagem cujo nome, John, também sugere uma identidade com o autor. Em *Disgrace*, o protagonista David Lurie é professor de literatura inglesa na Universidade do Cabo, como o próprio Coetzee.

A respeito desse jogo de personalização e despersonalização de Coetzee em sua obra, Atwell escreve que:

Coetzee reaches for the aesthetic and achieves something larger and more representative. A law of diminishing returns is also operative here, of course: the more rigorous and resourceful the *ars poetica*, the more elusive the self is likely to prove. The difficulty in our generally failing to grasp this has been

Coetzee's famed impersonality, which is a distinguishing feature of his authorial signature. He disappears behind those masks. (ATWELL, 2015, p. 8)

Outro fato relacionado à presença e à não-presença do autor em sua obra é a própria assinatura de Coetzee. Em vez de assinar John Coetzee, todos os seus romances são assinados por J.M. Coetzee, o que Atwell (2015) explica como uma técnica que:

makes us think twice about ascribing the same signature to the living author. His Nobel Lecture, 'He and His Man', which is based on Robinson Crusoe, addresses this question in terms of an allegory of the relationships between authors and their creations. (ATWELL, 2015, p.8)

Com essa frieza e vagueza sobre a sua vida real, aliadas às técnicas narrativas utilizadas em *Boyhood*, Coetzee brinca muito com as expectativas do leitor nessa obra.

Mesmo sendo narrado do ponto de vista infantil e com uma linguagem pouco articulada, a linguagem de *Boyhood* não é infantil. Obviamente, há algumas características estilísticas utilizadas para remeter ao mundo infantil, como a construção de frases curtas, a escolha por vocábulos simples, a repetição de palavras e o tratamento, que se dá por pronomes pessoais. Porém, ainda, há, em um nível interno do texto, a figura do adulto racional que permanece ali, representada pelo narrador.

Assumir que *Boyhood* calca-se apenas no fundo infantil não é verdade. Nada que é escrito vem da consciência de um jovem. Ora, uma criança não conseguiria articular uma narrativa igual a *Boyhood*. Então, se há algo que foge do mundo infantil na obra é a ciência do narrador adulto, ainda se considerarmos que a obra tem princípios confessionais (identificação com o autor). Além do mais, os conteúdos presentes da obra, evidenciados pelas experiências do protagonista, podem ser projetados para a problematização de um contexto social específico, como o *apartheid* na África do Sul de 1950 ou para um entendimento sobre si mesmo (o descobrir-se da criança). Coetzee, assim, escolhe conscientemente olhar elementos que são danosos a si. A temática da narrativa, a infância, intensifica isso, permitindo que severas críticas (como ao *apartheid*) sejam verbalizadas sutilmente, beirando a ironia, como meras constatações do protagonista, quando elas também podem ser interpretadas como elaborações do autor a temas desconfortáveis de sua biografia.

Mesmo que Coetzee experimente, na narrativa de *Boyhood*, elementos e técnicas narrativas que alienam o narrador do personagem da autobiografia confessional, a seleção de conteúdos do romance depende diretamente do método confessional. A própria escolha dos eventos de vida (fatos, experiências, observações etc.), tratados sob o ponto de vista do protagonista infantil, não segue uma cronologia, o que é importante ao modo de uma autobiografia clássica, mas se caracteriza pela intensidade dos momentos selecionados. Eles sempre são marcados por situações em que o sujeito vive um momento de desconforto perante as suas experiências. Ora, toda confissão, quando realmente dolorosa, pressupõe um conteúdo que provoca inquietação. Portanto, o princípio e o método da confissão talvez sejam a base das seleções do modo como as cenas estão dispostas e apresentadas nesse romance.

A seleção dos eventos de vida como conteúdo da narrativa seria, então, um exemplo da presença da confissão em *Boyhood*, embora não na forma tradicional, religiosa ou mesmo laica, que havia antes assumido em autores como Agostinho e Rousseau, respectivamente. Há, portanto, uma escolha de experiências que são compatíveis com aquelas que possam ser consideradas dolorosas, culposas ou vergonhosas – ou seja, confissões. Se há alguma relação com a confissão no romance de Coetzee, isso acontece a partir da seletividade do conteúdo. Como exemplo desses episódios em que surgem sentimentos relacionados a confissões (culpa, vergonha ou dor), podemos lembrar a passagem em que John convenceu o seu irmão a colocar a mão numa máquina de triturar grãos, resultando na amputação do dedo do meio da mão esquerda (COETZEE, 1997, p.119). A narrativa em *Boyhood* contrasta com aquelas comumente usadas em biografias documentais, pois elas são feitas com o propósito de descrever o conjunto da vida de um homem, os processos de aprendizado e a relação dessa vida com a sua história. Expresso de outra forma, em todas elas, há uma ênfase maior na vida social, histórica, individual, profissional do sujeito biografado. Por outro lado, no romance autobiográfico-ficcional de Coetzee, são narrados temas nascentes da ordem mais sensorial, como se a obra resgatasse a essência da experiência ainda por vir.

Então, em *Boyhood*, não há essa característica da narrativa confessional tradicional, na qual o autobiografado é um sujeito que julga o seu próprio passado, corrigindo-o, explicando-o ou avaliando-o, mesmo com todas as falhas que uma confissão possui. Os vestígios confessionais apresentados no romance são apenas marcados pela culpa e pela vergonha do protagonista, bem como pelas mecânicas

reativas desses elementos. A culpa, o reconhecimento de violar algum padrão moral, é um sentimento anterior à vergonha, pois ela é o confronto de um ato do eu em comparação a padrões e regras sociais.

O deslocamento da apresentação da narrativa tradicional confessional em *Boyhood* acontece, além dos elementos mencionados anteriormente, como o narrador em terceira pessoa, a seleção de conteúdos e o foco narrativo exclusivo no personagem infantil, pelo tempo escolhido na narração: o presente (*Present Simple*). Ao narrar com o tempo presente, Coetzee exclui do discurso uma estrutura verbal do passado tradicionalmente usado por memorialistas ou em autobiografias, criando, na narrativa, um tempo mais intuitivo, no sentido de que as experiências, as sensações, as impressões e as visões são narradas em um estado nascente.

Enquanto o tempo passado está atrelado à racionalização, à avaliação e ao distanciamento, o tempo presente está ligado às sensações, às percepções e à imediatez. Com isso, Coetzee propõe uma aproximação dos eventos narrados, evitando a utilização de paradigmas típicos de (auto)narrativas que são contados através do tempo passado, como a evocação nostálgica, a relação do personagem (e autor) com o seu passado e a racionalização ou as ponderações avaliativas de eventos de vida na narrativa.

O uso do tempo presente produz um efeito positivo que permite que a representação seja tão surpreendente quanto as descobertas do jovem protagonista. Elas, de fato, não possuem uma história. A narrativa é um presente de descobertas: uma tentativa de exprimir a essência das impressões que um jovem tem frente a diversas situações complicadas ou que doem para ele. O discurso, assim, fica livre do peso estanque e racional do presente sobre o passado.

Para exemplificar o efeito do uso do tempo presente em *Boyhood*, eis um trecho do início do capítulo quatro, em que a professora interpela o protagonista abruptamente para saber a sua religião, algo que ele, vindo de uma família indiferente à religião, desconhece:

On the first morning at his new school, while the rest of the class is marched off to assembly in the school hall, he and three other new boys are kept behind. 'What is your religion?' asks the teacher of each of them. He glances right and left. What is the right answer? What religions are there to choose from? Is it like Russians and Americans? His turn comes. 'What is your religion?' asks the teacher. He is sweating, he does not know what to say. 'Are you a Christian or a Roman Catholic or a Jew?' she demands impatiently. 'Roman Catholic' he says. (COETZEE, J., 1997, p. 18-19)

Este capítulo abre com a voz narrativa afirmando que o maior segredo do protagonista é que ele decidiu ser Católico. Então, há perguntas dos professores sobre a religião do menino (“Qual é a tua religião” – pergunta a professora a cada um deles). A pergunta, feita no tempo presente, intensifica o fato de apresentar tal experiência em um estado nascente. Caso o trecho fosse reescrito, usando o passado para o comentário do narrador, “Qual é a tua religião?” – perguntou a professora a cada um deles, o efeito não seria o mesmo. O uso do passado está atrelado a algo já avaliado, em um reencontro; enquanto o uso do tempo presente enriquece a experiência narrada, com uma aura de inovação. A escolha pelo discurso direto também tem um papel importante no efeito da narrativa. O discurso direto reforça, além da apresentação do fato, o poder da fala. Caso aqui fosse usado o discurso indireto, a pergunta “Qual a tua religião?” teria um efeito menos impactante para o protagonista e mais distante do imediatismo.

Ainda sobre o trecho anterior, percebemos que a voz do narrador acessa pensamentos e impressões do protagonista. Isso é feito pelo uso do discurso direto, como observado no trecho “Qual é a resposta correta? Quais religiões podem ser escolhidas?”. Mesmo que o ponto de vista seja exclusivo do menino com as suas impressões sobre o mundo, a articulação do narrador não é infantil. Contudo, o narrador consegue apresentar as impressões, os pensamentos e as sensações do menino. Além do mais, o narrador mascara um possível tom julgador, racional ou avaliativo na narrativa, através da aparente neutralidade objetiva e do uso do discurso direto (as palavras e os pensamentos são os do menino e não de uma figura adulta), como aconteceria em narrativas confessionais tradicionais. Se acontecesse o inverso, provavelmente o narrador, considerando a passagem anterior, poderia ironizar esse pensamento de John. O fato de o narrador adulto não ironizar o pensamento de John aponta para a possibilidade de que ele veja na ingenuidade do menino mais sentido do que na pergunta da professora ou que em toda a lógica por trás do pertencimento a uma ou outra religião

O *flash* de experiência encerra na escolha da religião Católica Romana, mesmo com a ignorância do protagonista sobre o assunto. A sequência da narração ocorre com a resposta de outro menino pela religião judaica e, então, ficam sentados isolados do resto dos colegas esperando o que vai acontecer. Não há uma demarcação pontual no texto sobre o início ou o fim dessas experiências, elas são apenas apresentadas

cruamente e sem uma voz intrusiva que avalie essa situação. Não há o interesse de Coetzee, nessa narrativa confessional, pela busca de algum tipo de absolvição.

Enquanto a seletividade do conteúdo em *Boyhood* evidencia o modo da narrativa confessional (motivo), o narrador em terceira pessoa e a escolha do tempo presente durante todo o romance são os dois principais aspectos estilísticos usados para a construção dessa narrativa não-tradicional ao tom confessional. O tempo presente permite abarcar a experiência infantil na sua imediatez, o que, aliado ao fato do narrador estar distante do autor e não ser uma figura memorialista ou julgadora, permite que as impressões infantis do protagonista aproximem-se ao máximo de seu momento de criação.

Outros elementos estilísticos reforçam as características de uma narrativa confessional atípica, como o uso de uma linguagem pouco articulada do protagonista (evidenciada também na voz narrativa) e o uso constante de termos pronominais pelo narrador (e não por nomes ou outros referentes), conforme o excerto a seguir

He is a baby. His mother picks him up, face forward, gripping him under the arms. His legs hang, his head sags, he is naked; but his mother holds him up before her, advancing into the world. She has no need to see where she is going, she need only follow. Before him, as she advances, everything turns to stone and shatters. He is just a baby with a big belly and a lolling head, but he possesses this power.
Then he is asleep. (COETZEE, 1997, p. 113)

O trecho não é a voz do menino, mas o narrador descrevendo pensamentos, impressões e ações de John. As frases são sintaticamente simples e curtas, como em “*He is a baby*”. Há a sobreposição de imagens infantis, como as pernas balançando, o menino nu sendo segurado pela mãe, a transformação em pedra das coisas para simbolizar um êxtase, enquanto a mãe aproxima-se. A falta de articulação aqui remete à falta de consciência adulta racional do protagonista, e não do narrador, sobre as experiências narradas, mesmo sendo a voz narrativa extremamente consciente de suas escolhas lexicais. A repetição de palavras, como *baby*, e até a aliteração no fim do parágrafo com “*just a baby with a big belly*” reforçam a ideia da simplicidade gramatical. Essa escolha do narrador é consciente, mas é usada para transmitir o efeito de que tal pensamento é feito pela criança. Mesmo simples, do ponto de vista estrutural, essa não é uma narrativa escrita por uma criança.

O protagonista, no parágrafo supracitado, sempre é referido por *he* ou *him*. A mãe, por sua vez, também é referida por *she* ou *her*, ou ainda *his mother*. Ora, em uma narrativa confessional tradicional, dever-se-ia identificar os personagens, principalmente o protagonista, já que é uma escrita sobre um sujeito específico. A técnica utilizada para se referir aos personagens com pronomes pessoais em *Boyhood* torna a relação entre o sujeito e o narrador mais distante e impessoal.

Tanto a articulação gramatical simples como o uso recorrente de pronomes tornam essa narrativa menos pessoal. Tais artifícios, ao mesmo tempo em que aproximam mais a narrativa do ponto de vista e da leitura de mundo infantil, distanciam-se da criação de uma voz narrativa identificada com o narrador. Se assim fosse, teríamos em *Boyhood* aspectos problemáticos que as narrativas confessionais tradicionais possuem, como o egocentrismo, o narcisismo, a relevante exposição do eu, o vínculo histórico-social, a proximidade com o leitor e os mecanismos defensivos da fala do eu.

É muito provável também que o próprio conceito de confissão na infância seja distorcido e nebuloso e o uso da linguagem em *Boyhood* faz com que as experiências apareçam sem a racionalização sobre os atos por um viés ético-moral. Essa técnica narrativa permite uma preservação a si mesmo. A narrativa deste romance desvia, portanto, da retórica tradicional da confissão, que é detectar um dano moral e narrar a história que justifica um fim condenável para chegar a uma redenção, mesmo com toda a obra sendo guiada por episódios confessionais. O que une todos os capítulos é justamente eventos com princípios confessionais. Por isso, a confissão em *Boyhood* não é dita nem revelada, mas evidenciada pela seletividade do conteúdo na narrativa. O método confessional na obra opera apresentando os eventos e suspendendo-os em uma aura típica infantil.

A estruturação do romance faz com que a narrativa não tenha características de uma narrativa confessional tradicional. Não obstante, não se pode afirmar que, em *Boyhood*, não haja confissão. Pelo contrário, o princípio de confissão evidenciado pela seleção de conteúdo é o fio condutor do livro, pois todos os capítulos tratam de eventos de vida do protagonista permeados (mesmo que de forma indireta) pelos sentimentos de culpa e de vergonha, dois sentimentos ligados estritamente à confissão. O excerto a seguir apresenta, na narrativa, como tais sentimentos são relevantes para o protagonista. A cena passa-se na escola de John, quando os seus colegas conversam sobre as experiências que tiveram de apanhar dos professores:

Without experience of his own, he cannot take part in these conversations. Nevertheless, he knows that pain is not the most important consideration. If the other boys can bear the pain, then so can he, whose willpower is so much greater. What he will not be able to endure will be the shame. So bad will be the shame, he fears, so daunting, that he will hold tight to his desk and refuse to come when he is called out. And that will be a greater shame: it will set him apart, and set the other boys against him too. If it ever happens that he is called out to be beaten, there will be so humiliating a scene that he will never again be able to go back to school; in the end there will be no way out but to kill himself. (COETZEE, 1997, p. 7)

O sentimento recorrente para John é *shame* (vergonha). A postura adotada perante esse sentimento é de exagero: o protagonista sente tanta vergonha que tem o desejo de matar-se, evidenciado na frase: “*in the end there will be no way out but to kill himself*”.

Então, apesar de haver esse princípio de confissão apresentado pelos eventos de vida do protagonista, o que não existe na obra, no entanto, é a formalidade de uma narrativa confessional tradicional, que é apresentada na maioria das autobiografias, com um narrador experiente olhando para o passado e (auto)avaliando as suas ações, considerando a sua justificativa e redenção. Portanto, não é todo o processo de confissão (transgressão – confissão – pena – absolvição) que está sendo priorizado em *Boyhood*, mas apenas as impressões e as experiências do protagonista infantil em uma África do Sul em 1950, que acarretam simplesmente a confissão como método de depuração de conhecimento.

Como explicado anteriormente, de acordo com Coetzee, a confissão é um elemento de um processo criado por quatro estágios em determinada sequência: transgressão, confissão, pena e absolvição. A partir desse sistema, entendemos que o processo de confissão tradicional vai muito além do simples ato de admitir algo. Ora, a confissão começa por uma transgressão moral ou ética, que leva alguém a admitir esse erro (confissão), causando uma pena que pode ser tanto social como individual, chegando à graça com uma possível absolvição. No entanto, em qualquer narrativa confessional, há, mesmo sem haver a transgressão, um ato característico de vergonha ou de culpa detectado pelo eu. Assim, pode-se dizer que o objetivo de uma confissão consiste em uma purgação do ato que dói a alguém, a partir da vergonha ou da culpa, para alcançar alguma espécie de redenção. *Boyhood* não se preocupa com os elementos pré e pós confessionais, se considerarmos todo o processo de confissão. A narrativa evidencia apenas a presença da confissão, de fato.

A própria etimologia de “confissão” remete, inclusive, à noção de culpa. Confissão origina-se do latim, do substantivo *confiteri*, conhecimento, e do verbo *fateri*, admitir culpa. Ou seja, quem confessa é alguém que admite o (auto)conhecimento de uma culpa. Confessar também implica, por conseguinte, realizar uma auto-investigação: selecionar casos que estão na memória carregados de culpa ou de vergonha para trazê-los à luz do conhecimento (que, sob um viés eclesiástico, pode ser à luz do pecado) para chegar a uma absolvição e, de certo modo, a um entendimento da natureza do eu.

No entanto, a confissão na literatura, em especial em autobiografias, corre o risco de tornar-se pedante. Com um excesso de olhar introspectivo para entender o processo que gerou uma transgressão, pode haver um narcisismo exacerbado em certas obras, principalmente naquelas escritas em primeira pessoa. O próprio fato de Jean-Jacques, em suas *Confissões*, admitir que iria em seu texto confessar tudo sobre o seu eu implica um narcisismo e, talvez, um ofuscamento para essa busca profunda e ontológica do eu.

De qualquer modo, toda a narrativa confessional depara-se com o problema de selecionar o que fere o eu, seja por culpa ou vergonha. Nesse contexto, a memória aparece como um fator importante para a confissão, porque a seleção de experiências, de fato, está ligada à memória. Ela, por si só, já é uma narrativa constituída de sentimentos e experiências pessoais. Em outras palavras, a memória é uma decodificação pessoal de algum acontecimento, em uma narrativa, conduzida pela racionalização e pelos sentimentos.

A memória e a confissão, por conseguinte, são duas instâncias que estão diretamente ligadas ao passado. A memória seria uma operação que revisita o passado, racionalizando em cima dele, transformando-o em uma narrativa com algum sentido. E esse sentido está atrelado à confissão, quando essa visita ao passado torna-se forma de autoconhecimento.

Como a memória é uma narrativa que deve ser decodificada, narrar sobre si implica interpretar uma lembrança. O conto *Funes, o Memorioso*, do argentino Jorge Luis Borges, problematiza tal questão. O protagonista do conto do escritor argentino tem a capacidade de lembrar tudo, mas não sabe decodificar e aplicar essas lembranças. Funes passa dias lembrando exatamente de tudo que aconteceu em determinados dias de sua vida e, conseqüentemente, não consegue viver o presente. Funes, por conseguir lembrar-se de tudo, fica fatidicamente ligado ao passado.

Lembrar-se de tudo, para Funes, equivale a lembrar-se de nada, pois em vez de lembrar algo para relacionar com o seu tempo presente, ele fica preso em suas narrativas pretéritas:

Locke, no século XVII, postulou (e reprovou) um idioma impossível em que cada coisa individual, cada pedra, cada pássaro e cada ramo tivesse seu nome próprio; Funes projetou certa vez um idioma análogo, mas o rejeitou por lhe parecer demasiado geral, demasiado ambíguo. Com efeito, Funes não apenas se recordava de cada folha de cada árvore de cada morro, mas ainda de cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado. Resolveu reduzir cada uma das jornadas pretéritas a umas setenta mil lembranças, que logo definiria por cifras. Foi dissuadido por duas considerações: a consciência de que a tarefa era interminável, a consciência de que era inútil. Pensou que na hora da morte ainda não teria acabado de classificar todas as lembranças da infância. (BORGES, 2016, p. 106-107)

Ao acessar a memória, estamos construindo uma narrativa e também uma realidade, posto que a linguagem não se refere somente a uma realidade, mas pode criar uma. No caso de Funes, mesmo possuindo uma memória impecável, a personagem não consegue decodificar as suas lembranças.

A narrativa escrita no tempo presente não quer dizer que, em *Boyhood*, Coetzee não se preocupe com a memória. No romance em questão, vemos que a confissão aparece sem ter uma transgressão nem uma absolvição ou um desejo dela. O ato de confessar, ou seja, selecionar pela memória um ato que o envergonhe ou o faça sentir culpa, não está, na obra, como um ato de revisitar o passado, mas é preciso a memória do autor, ao menos, para buscar esses episódios a serem narrados. O narrador, contudo, preocupa-se em apresentar as experiências do menino sendo fiel às suas impressões. No romance, Coetzee não tem compromisso com a memória, mas com a verdade e com a narrativa.

Portanto, se considerarmos os possíveis gêneros desse romance (romance de formação e autobiografia/autoficção), notamos que há uma minimização do tom memorioso na narrativa, se compararmos com outras obras tradicionais desses gêneros. Porém, não podemos desvincular que os fatos do romance são buscados na memória do autor e essa memória alimenta o narrador. Podemos, nesse caso, falar até de um “autor implícito” na narrativa.

O autor implícito, conceito de Wayne Booth (1980), é um alter ego do autor real que não está implicado diretamente no enunciado. O autor implícito é sempre distinto do autor real, ainda que seja baseado nele. Isso acontece porque o autor implícito “cria uma versão superior de si próprio, um alter ego, tal como cria a sua obra”

(BOOTH, 1980, p. 167). “Ele ainda delega a agentes internos – dada a necessidade inarredável de relatar – a função narrativa” (SOUSA, 2010, p. 32).

Todavia, a figura do autor real não desaparece. O autor real cria, narrativamente, o autor implícito e, portanto, está implícito atrás dessa voz narrativa. No caso de *Boyhood*, o elo entre autores real e implícito é justamente a memória do autor real que produz conteúdo para este autor implícito

Podemos observar, no trecho a seguir, que a importância da memória é amenizada na narrativa, enquanto a apresentação dos fatos como estão acontecendo (a partir do que o menino vê, entende e sente) é mais importante. No trecho seguinte, o protagonista começa a participar de um grupo de escoteiros e relata um teste que ele tem que fazer para ganhar um distintivo:

The second examination is for a woodman's badge. To pass, he is required to light a fire, using no paper and striking no more than three matches. On the bare ground at the side of the Anglican church hall, on a winter's evening with a cold wind blowing, he assembles his heap of twigs and scraps of bark, and then, with his troop leader and the scoutmaster observing, strikes his matches one by one. Each time the fire does not take: each time the wind blows out the tiny flame. The scoutmaster and troop leader turn away. They do not utter the words, 'You have failed,' so he is not sure that he has in fact failed. What if they are going off to confer and decide that, because of the wind, the test was unfair? He waits for them to come back. He waits for the woodsman's badge to be given to him anyhow. But nothing happens. He stands by his pile of twigs and nothing happens.
No one ever mentions it again. It is the first examination he has failed in his life. (COETZEE, 1997, p. 15)

O relato sobre esse teste de John é narrado com efeito de realidade (e de verdade), pois representa a impressão que uma criança parece ter. As etapas são contadas por narrações sequenciais, com eventuais descrições (como a do tempo e o lugar). Também se pode ver questionamentos pessoais durante esse teste, com o narrador usando novamente o discurso indireto livre, fazendo, inclusive, suposições do que os outros poderiam fazer.

De qualquer modo, no fim desse excerto, está o princípio de confissão desse episódio. Ora, John, o protagonista, é um exímio aluno e é a primeira prova em que ele não é aprovado. Assim, a culpa está presente na narrativa como motivo de seleção do fato, mesmo que não haja, na voz narrativa, um desejo de absolvição ou uma racionalização sobre esse episódio de vida. O que se tem, na narrativa, é a apresentação, a história em suspensão, no momento em que está acontecendo, a partir do uso do tempo presente.

Em *Boyhood*, não é revelada a justificativa nem a recompensa (absolvição) da confissão. Entretanto, a culpa ou a vergonha estão evidenciadas pela seletividade do conteúdo. Dado que não há a justificativa nem o fim do processo confessional na narrativa de Coetzee, o que prevalece, na narrativa, é o efeito de criar as experiências e as sensações na narrativa confessional de forma insurgente. O que parece importar é uma estética genuína da experiência.

Um contraponto literário sobre o compromisso da verdade em uma narrativa literária pode ser feito com o personagem Bentinho, do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Naquele romance, esse narrador-personagem acredita que a sua mulher, Capitu, traiu-o. No entanto, como *Dom Casmurro* é narrado em primeira pessoa, o ponto de vista de Bentinho é o mais favorecido, tendenciando o texto para apenas uma das versões dos acontecimentos. A seguir, tem-se um trecho do romance em que Capitu ouve Bentinho expor para o filho sobre a sua suspeita da traição ao dizer que ele não é seu pai. O foco narrativo do excerto acontece apenas nas suspeitas de Bentinho, sem trazer alguma prova ou um contraponto que poderia ser feito através da voz da Capitu.

- Papai! Papai! exclamava Exequiel.

- Não, não, eu não sou seu pai!

Quando levantei a cabeça, dei com a figura de Capitu diante de mim. Eis aí outro lance, que parecerá de teatro e é tão natural como o primeiro, uma vez que a mãe e o filho iam à missa e Capitu não saía sem falar-me. Era já um falar seco e breve; a maior parte das vezes, eu nem olhava para ela. Ela olhava sempre, esperando.

Desta vez, ao dar com ela, não sei se era dos meus olhos, mas Capitu pareceu-me lívida. Seguiu-se um daqueles silêncios, a que, sem mentir, se podem chamar de um século, tal é a extensão do tempo nas grandes crises. Capitu recompôs-se; disse ao filho que se fosse embora e pediu-me que lhe explicasse...

- Não há que explicar, disse eu. (ASSIS, 1971, p. 161)

Além disso, o caráter obsessivo de Bentinho em relação a Capitu tira a credibilidade do seu relato, projetando o leitor a pensar também pelo lado da mulher (ponto de vista preterido na obra). A questão, então, da narrativa em *Dom Casmurro* seria o contrário de *Boyhood*: no romance de Machado, o ponto mais importante é justamente as falhas e a falta de confiabilidade na memória cuja interlocução é feita pelo narrador.

Coetzee, em *Boyhood*, no entanto, consegue suspender a narrativa da memória, tratando-a como verossímil e preservando todas as experiências sensoriais

do jovem personagem. Isso ocorre a partir da desvinculação tanto do narrador memorialista como do juízo moral, para expressar, no texto, um resgate das sensações e impressões de experiências infantis. Ao mesmo tempo, ainda, ele abraça o princípio da confissão pela seletividade do conteúdo que conecta toda a narrativa sem distrair-se.

Embora as narrativas confessionais participem do método coetzeeano, o narrador de *Boyhood* não se identifica com o sujeito narrado e, usando sempre a terceira pessoa, evita o movimento repetitivo inercial da retórica confessional e as suas segmentações historicamente conhecidas. Attridge (2004) afirma que, em *Boyhood*, Coetzee cria uma confissão em terceira pessoa, pois estabelece para o autor uma postura de distanciamento enunciativo em relação ao objeto tratado. Esse afastamento permite, por sua vez, evitar as ciladas narcisistas da autodescrição ou da autonarração, ciladas que o próprio Coetzee aponta nas narrativas confessionais de Rousseau e de personagens de Tolstoy e Dostoiévski.

O autor em *Boyhood* pode ser pensado como religado historicamente ao protagonista, mas não há uma identidade fundindo os dois de modo adamantino. A escolha de escrever sobre si na terceira pessoa não é uma inovação de Coetzee, como pode ser visto nas autobiografias de Henry Adams e Edward Bok, mas, conjugada com a escolha do tempo presente e a seleção de conteúdos como método confessional, constitui uma técnica inovadora em uma narrativa autobiográfica confessional. É possível pensar que Coetzee estivesse ciente de que o uso do narrador em primeira pessoa, ao modo típico de uma narrativa memorialista ou documental, pudesse levar a uma deformação da verdade, ocasionada pela identificação defensiva do autor com o seu protagonista.

Como a confissão é um método pelo qual é escolhido o material confessado e baseia-se numa verdade sincera que traz à tona aquilo que é doloroso para o sujeito que confessa, é pela seleção de conteúdos que *Boyhood* torna-se um parente moderno das antigas confissões. Mas é preciso lembrar que Coetzee não faz confissão, antes usa o apelo subjetivo da confissão no sujeito que confessa para selecionar o seu material: a confissão funciona em sua obra como método que define a escolha e não como gênero ou estilo. Os eventos de vida apresentados na obra, de caráter confessional, preocupam-se com a verdade na narrativa, como afirma Attridge (2004, p. 156): "*Boyhood enacts the truth of confession, and writing as confession, without transgression, repentance, or absolution*".

A sua atenção por essa verdade da narrativa (seja autobiográfica ou não) interessantemente afasta-o de quase todas as formas do relativismo pós-moderno. De acordo com Pereira e Rosenfield (2015), a sua obstinação ficcionista “desafia precisamente esse tipo de generalidade, afirmando a relevância de uma experiência singular e verdadeira” (PEREIRA; ROSENFELD, 2015, p. 11). Na ficção de Coetzee (em *Boyhood* não é diferente), há a preocupação com a representação sincera de uma narrativa verdadeira e da genuína experiência de vida, ainda que essa experiência não tenha existido tal como aparece na narrativa.

J. M. Coetzee, autor da obra analisada nesta dissertação, afirma, em entrevista a David Atwell na obra *Doubling the Point* (1992) que “*in a larger sense, all writing is autobiography: everything that you write, including criticism and fiction, writes you as you write it*” (ATWELL, 1992, p. 17). Coetzee, no entanto, modaliza a premissa de que toda a escrita é autobiográfica, utilizando a expressão “*in a larger sense*”.

A memória não seria como uma instância que referencia apenas a realidade. Ao acessar a memória, podemos criar uma narrativa a partir de experiências acumuladas por nós e, ao fazer isso, também estamos praticando a ficção, uma capacidade de criar histórias não necessariamente de fatos comprovados. A autobiografia não se resume a uma verdade, ainda que pressuponha, pelo menos parcialmente e de algum modo resgatável, a realidade da experiência.

Ainda que as narrativas de si não possam estar livres da ficção, as suas condições de aceitabilidade como narrativa de si só são preenchidas se o material encontra respaldo em algo que é da ordem do verdadeiro. Isso acontece mesmo que essa verdade seja parcial, limitada, alterada e até mesmo corrompida pela voz do narrador e pela própria tendência da narrativa de deixar-se levar por suas estruturas formais tradicionais.

De acordo com Umberto Eco (1994), a ficção é um pacto literário entre leitor e autor. “O leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras” (ECO, 1994, p. 81). Essa noção de ficção é diferente do conceito de realidade, que é o ambiente em que ocorrem nossas sensações e experiências individuais e coletivas. O conceito de verdade geralmente é atrelado apenas à realidade, mas, na ficção, ao firmar esse pacto ficcional, deve-se aceitar também a noção de verossimilhança, deixando de lado as crenças e as descrenças.

Se seguirmos a premissa de que tudo na literatura é autobiográfico, ou seja, tudo o que é escrito tem a ver com a realidade do autor, logo, a realidade do autor também comporta a ficção. A linguagem possibilita a criação da realidade e a sua delimitação. A narrativa de si, portanto, também pode ser criar realidade. A literatura existe pela realização da linguagem e pelo seu uso consciente, com funções estéticas e carga ficcional.

Na literatura, a ficção pode ampliar a realidade? E a realidade pode ser amparada pela ficção? Diplomáticamente, seria melhor aderir à ideia de que existe autobiografia (realidade) na ficção e vice-versa e elas complementam-se. “A literatura mistura o mundo real e o mundo possível: ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais e a personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas” (COMPAGNON, 2003, p. 136).

5 A SUGESTÃO PUERIL DA SEGREGAÇÃO: DA OBSERVAÇÃO CASUAL E SENSORIAL À SUGESTÃO GERAL

Embora *Boyhood* não possua marcadores temporais específicos, se considerarmos a idade de Coetzee, podemos inferir que a história se passa na África do Sul da década de 1950. Durante esse período, o país vivia sob o *apartheid*, um regime político segregacionista. A palavra *apartheid* significa “segregação” em africâner (*aparthood*, em inglês), a língua mais importante socialmente naquele contexto. Interessante notar que esse regime, no romance de Coetzee, torna-se mais presente em função de ele não ser mencionado na narrativa: nós o descobrimos nas entrelinhas, na consciência do protagonista infantil e no mundo segregado em que o menino se descobre, porém sem entendê-lo.

Com o intuito de apresentar um panorama do contexto em que o protagonista de *Boyhood* vive, faremos, no próximo subcapítulo, um breve panorama sócio-histórico da África do Sul da época do *apartheid*.

5.1 APARTHEID: O RACISMO E SUA PERCEPÇÃO

O mundo vivido pelo jovem protagonista inicia no ano de 1948, na África do Sul. Embora não seja nosso objetivo, aqui, fazer um estudo sobre a história da África do Sul e do *apartheid*, gostaríamos de lembrar alguns aspectos desse regime que são importantes para a leitura de *Boyhood*. O *apartheid* foi um regime de caráter racista que segregou a população na esfera jurídica de acordo com a “raça”. A noção de raça, tal como foi adotada por esse regime, tinha fortes raízes no mesmo conglomerado ideológico que levou à ascensão do Nazismo na Alemanha. Se, na Alemanha, o regime nazista, desde os seus primeiros meses no poder, promoveu uma crescente discriminação dos judeus, na África do Sul, o *apartheid*, usando categorias similares, buscou a classificação contínua de sua população não apenas entre brancos. Desse modo, todas as raças que existiam na África do Sul naquela época eram tratadas diferentemente perante a lei (EVANS, 2016).

A sociedade sul-africana era basicamente dividida em três grandes grupos étnicos: os brancos (*White South African*), *Coloured*² e os negros. O grupo dos brancos podia ser dividido em mais duas etnias: os africânderes, descendentes de colonos calvinistas oriundos da Europa (principalmente da Holanda), e os descendentes de países anglófonos, tal como a Inglaterra.

A tripartição racial da África do Sul privilegiava o grupo dos brancos, relegando os mestiços e os negros a um *status* inferior. Os negros, geralmente nativos desse país, restringiam-se a estabelecerem-se em territórios marginais e eram desprovidos de direitos civis básicos, como o direito à cidadania da África do Sul.

Na década de 1950, o *apartheid* chegou ao seu ápice. Ao longo desse período, as políticas segregacionistas expandiram-se refletindo no funcionamento social da África do Sul. O racismo presente no sistema político sul-africano permeava costumes e atividades socioculturais. Parte da população branca era política, cultural e ideologicamente conivente com essa situação e isso se devia, em grande parte, ao fato de que a adoção de uma política de estado racista contra a população africana nativa complementava uma segregação duradoura na África do Sul desde os tempos coloniais. A consensualidade e, muitas vezes, a quase “inconsciência” da segregação em alguns setores da população branca manifestava-se já na primeira educação, habituando, desde cedo, os jovens ao regime. Desse modo, a população sul-africana, nesse contexto, vivia imbuída desse único paradigma. Se, de fato, sempre houve vozes discordantes contra o regime, o *status quo* branco era tão predominante que pôde sobreviver por muitas décadas ao movimento anticolonial que veio a libertar boa parte da África do domínio europeu.

Durante o *apartheid*, a África do Sul já possuía várias línguas oficiais e não-oficiais (hoje, são onze – africâner, inglês, zulu, suazi, soto do sul, soto do norte, venda, tsonga, xhosa, tswana e ndebele). A construção (multi-)cultural do país pode ser entendida pela sua geografia e pela sua história. A África do Sul possui uma

² A tradução de *Coloured* para mestiço, em português, não comporta todo o significado do termo. *Coloured*, além de mestiços, pode se referir, naquela África do Sul da década de 1950, a imigrantes asiáticos, por exemplo. No contexto do romance, isso pode não fazer muita diferença, mas é importante ressaltar esse conceito para a melhor contextualização do leitor. Ao associar alguns imigrantes a *Coloured*, salientava-se, inclusive, a total arbitrariedade das categorias no regime do *apartheid*. Um dos argumentos mais esdrúxulos usados para defender a supremacia branca sobre a África é a passagem bíblica sobre a maldição que recai acerca a descendência de Cam, filho de Noé, pelo seu desrespeito ao pai. Ora, se a maldição recai sobre a África, o que os asiáticos tinham a ver com ela? A lógica é superada por um mito.

extensa área litorânea e portuária, o que contribuiu para torná-la um local estratégico durante as Grandes Navegações na Idade Moderna, principalmente para os portugueses e para os espanhóis.

Afora o legado dos nativos, a cultura do país foi influenciada por portugueses, espanhóis e por outros europeus que colonizaram o território sul-africano, como holandeses, alemães, britânicos e franceses. Além disso, nos primeiros anos do século XX, após a abolição da escravatura na África do Sul, vários imigrantes de países asiáticos (principalmente chineses e indianos) chegaram ao país para trabalhar com mineração (RIBEIRO, 2012). No romance de Coetzee, essa variedade não está ausente, ainda que o mundo do protagonista seja o mundo branco.

Embora o regime do *apartheid* seja equiparado a outros regimes infames, como o nazismo alemão, a naturalização da cultura de segregação produzia o mesmo inconsciente racial, comum a membros da mesma “raça”, que se podia ver em outras sociedades. A questão preocupou muito a Coetzee em um dos seus ensaios mais significativos “*Apartheid Thinking*” (1996), no qual ele observa o quanto a construção do ideário segregacionista na África do Sul originava-se da inquietante estranheza experimentada pelos homens brancos com a urbanização das populações nativas na África do Sul que, na primeira metade do século XX, passou a habitar bairros similares aos dos brancos mais pobres, fazendo emergir o fantasma inquietante da miscigenação. Filho de um mundo que já vinha “pronto”, Coetzee, como todos os seus contemporâneos, teve que descobrir, aos poucos, que não muito longe de sua casa, de sua família, de seu mundo, viviam os antigos habitantes da África do Sul. Essa presença era, contudo, fragmentada, descontínua para uma criança.

Um dos problemas sociais constantes que são abordados em *Boyhood* é justamente o contato de uma criança com as regras, os costumes, os hábitos, os imperativos, as leis e as proibições que permeiam o mundo do *apartheid*.

5.2 A INGENUIDADE INFANTIL PERANTE A SEGREGAÇÃO SUL-AFRICANA

Considerando que, em *Boyhood*, o ponto de vista é exclusivamente do protagonista infantil, a narrativa não pode trazer confirmações denunciatórias da segregação racial ou atos de preconceitos na África do Sul, nem racionalizações sobre as políticas do *apartheid* feitas *a posteriori*, a partir do olhar do homem adulto. A

própria palavra *apartheid* não é mencionada no romance. Entretanto, o que pode ser evidenciado em *Boyhood* são suspeitas da criança sobre esses atos discriminatórios a partir de experiências do protagonista e de sua leitura pueril do mundo. Embora atos de segregação não acontecessem de forma velada na África do Sul sob o regime do *apartheid*, é importante frisar que as suspeitas de John referem-se aos motivos por trás da segregação, e não a tais atos em si, que eram realizados abertamente. Elas são um questionamento do *status quo* a partir de suas experiências e observações. As experiências do personagem principal mostram, desse modo, que ele possui uma visão geralmente incompleta, simples e até ingênua do mundo e da sociedade em que ele vive.

Logo no início do romance, a voz narrativa evidencia a infantilidade do protagonista, a partir do relato de suas experiências. No fim do capítulo 2, há uma cena em que a criança John, após uma aula de Educação Física em quadras de tênis distantes de seu colégio, tem de ir descalço até a sua sala de aula, em companhia de seus colegas. Os seus pés, que não estão acostumados a estar descalços, ficam machucados. Como consequência dessa caminhada, o menino fica três dias em casa recuperando-se, cuidado por sua mãe. Quando retorna à aula, passa pela seguinte situação:

Like a wounded warrior resuming his place in the ranks, he limps down the aisle to his desk.
 ‘Why were you away from school?’ whisper his classmates.
 ‘I couldn’t walk, I had blisters on my feet from the tennis’, he whispers back.
 He expects astonishment and sympathy; instead he gets mirth. Even those of his classmates who wear shoes do not take his story seriously. Somehow they too have acquired hardened feet, feet that do not blister. He alone has soft feet, and soft feet, it is emerging, are no claim to distinction’ (COETZEE, 1997, p. 10-11)

John ingenuamente espera que a sua façanha seja prestigiada. Um guerreiro é uma figura forte e valente, por quem as pessoas têm respeito. No entanto, as expectativas do protagonista não correspondem à realidade: em vez de ser recebido com respeito, em seu retorno, ele é zombado. Tal fato reitera a visão ingênua e infantil que tem sobre a realidade.

Ora, os colegas de John que nem tênis possuem têm os pés duros, e pés duros, de acordo com o pensamento do personagem principal, são marca de distinção. Por que alguns podem possuir coisas básicas e outros não? De forma tácita, John também percebe que algo injusto está ocorrendo ali. Se essas considerações fossem feitas de

uma forma extremamente racional, ou seja, de um modo maduro e adulto, elas seriam questionamentos ao sistema da época. A dureza e a aquisição são atreladas às experiências particulares, a partir do ponto de vista infantil de John. Então, é de forma indutiva que o protagonista consegue perceber algumas regras sociais de uma África do Sul de 1950, embora não consiga articular um pensamento sobre isso aplicado a uma dimensão mais ampla.

Essa cena é um ótimo exemplo para ilustrar a complexidade do contexto social na África do Sul. O trecho, isolado do contexto do romance, pode induzir o leitor a pensar erroneamente que os colegas de pés duros seriam negros ou *coloured*, o que não corresponde à realidade da narrativa e seria inconcebível na época do *apartheid*. A partir dessa impressão do protagonista sobre os colegas de “pés duros”, que são injustiçados de alguma maneira, Coetzee sutilmente desconstrói um mito que apenas negros e mestiços viviam na pobreza, oprimidos por uma classe branca abastada na África do Sul sob o regime do *apartheid*. Aqui, vemos que boa parte dos africânderes também é pobre, o que não significa que sejam menos opressores dos negros, evidentemente.

Outro exemplo de injustiças sociais percebidas pelo menino está no capítulo 9, onde conhecemos seu estupor ao descobrir que, na escola, nas aulas de História, só são ensinadas as revoluções dos ingleses e não as dos africânderes. A partir de sua experiência na escola, ele faz constatações como “*They do not cover the Boer War at school*” (COETZEE, 1997 p.66)

A Guerra dos Bôeres foi um combate travado na África do Sul entre colonos de origem francesa e holandesa - chamados de bôeres - e o exército da Inglaterra, pois estes queriam apoderar-se de metais preciosos encontrados no país. Houve duas Guerras dos Bôeres: a primeira aconteceu por volta de 1880, em que os bôeres saíram vitoriosos, conseguindo a independência da república Transvaal, que pertencia a Grã-Bretanha.

Após uma trégua de alguns anos, em 1899, ocorreu a Segunda Guerra dos Bôeres, devido à nova investida da coroa britânica para anexar as colônias bôeres em seu território. Agora, com um maior poderio bélico britânico, a guerra terminou em 31 de maio de 1902, com os bôeres derrotados. As suas colônias foram reanexadas ao território da Grã-Bretanha, aumentando a eminência do imperialismo britânico na África do Sul. Não obstante essa derrota, os bôeres receberam indenizações da coroa inglesa para reconstruir as áreas devastadas pela guerra. Esses dois confrontos

terminaram com a vida de cerca de 75 mil pessoas, entre soldados britânicos, soldados bôeres e alguns nativos.

Ora, se na escola de John não se estuda uma guerra que dizimou tanto soldados ingleses quanto soldados bôeres, isso significa que o ensino na escola de John é tendencioso e aborda provavelmente apenas as guerras europeias, das quais os colonizadores saíram vencedores. A frase “*They do not cover the Boer War at school*”, apresentada em um capítulo que o tema principal é a divisão de etnias na África do Sul, é um exemplo desse questionamento infantil de John. O que ele apenas ouviu sobre essas guerras que aconteceram em seu país não é na escola: são versões simples, e pendendo para um lado, contadas pela mãe:

However, his mother does repeat a story about the Boer War that her own mother told her. When the Boers arrived on their farm, said her mother, they demanded food and money and expected to be waited on. When the British soldiers came, they slept in the stable, stole nothing, and before leaving courteously thanked their hosts. (COETZEE, 1997, p. 66)

De acordo com a história da mãe de John, o exército inglês é considerado como mais cortês e educado. Embora o rapaz saiba que os soldados bôeres tinham bem menos condições que os soldados ingleses naquela Guerra, John prefere tomar o lado do exército inglês, como pode ser observado no excerto a seguir:

The British, with their haughty, arrogant generals, are the villains of the Boer War. They are also stupid, for wearing red uniforms that make them easy targets for the Boer marksmen. In stories of the War one is supposed to side with the Boers, fighting for their freedom against the might of the British Empire. However, he prefers to dislike the Boers, not only for their long beards and ugly clothes, but for hiding behind rocks and shooting from ambush, and to like the British for marching to their death to the skirl of bagpipes. (COETZEE, 1997, p. 66-67)

John, mesmo tendo consciência da arrogância dos britânicos, bem como dos motivos da Guerra dos Bôeres, mostra-se favorável aos ingleses. Fica claro, durante o romance, ainda que de forma velada, e sempre com o foco narrativo centrado no protagonista, que John tende para o lado dos britânicos, motivado por questões como a maior empatia com a mãe (família descendente de alemães) do que com o pai (de origem africânder).

O fato de o protagonista preferir os britânicos na Guerra dos Bôeres pode ser lido como a percepção de uma criança inserida em um regime segregatório, pois ele entende todos os argumentos lógicos que favorecem os ingleses naquela Guerra. Um

fundamento do *apartheid* é justamente dividir a sociedade de acordo com etnias, sem amplas considerações sobre a noção de justiça, a qual, segundo o paradigma do regime do *apartheid*, define-se no nascimento. Dependendo da raça da pessoa recém-nascida, mais ou menos direitos são adquiridos por ela.

Desse modo, podemos encontrar características do regime *apartheid* na forma de John pensar. Como ele se vê mais inglês que africânder, a tendência é que ele simpatize com aquele, sem ponderar sobre o assunto, o que pode ser explicado pela opção dos pais de educarem o menino em inglês, em vez de africâner. A preferência do menino parece ser inconsciente, enquanto as suas observações casuais acerca dos conteúdos escolares e das condições de certos meninos africânderes são racionais. A sua percepção racional permite levantar suspeitas sobre injustiças relacionadas ao *apartheid*.

Na prática, John é tão africânder quanto os meninos grosseiros que praticam *bullying* em sua escola. Contudo, ele opta por se apegar a uma identidade mais polida que entende ser oferecida pelo uso da língua inglesa. Esse mesmo fenômeno é comentado em relação aos escritores “nativos” sul-africanos que abrem mão de seu idioma para escreverem em inglês: em geral, eles são vistos como traidores. Porém, não é isso que ocorre em relação a Coetzee, porque ele também refuta a identidade de um colonizador opressor, daqueles que estiveram na linha de frente da segregação.

John usa, inclusive, conceitos infantis para classificar as três grandes etnias separadas por esse regime, no mesmo capítulo em que ele menciona a Guerra dos Bôeres. A divisão entre raças é representada pelo protagonista através da figura de três irmãos: os brancos (*White South African*) e os mestiços (*Coloured*) são como dois irmãos principais, enquanto os negros (nativos) são considerados o terceiro irmão, *Third Brother* (COETZEE, 1997, p. 65). A ideia do terceiro irmão é constituída a partir de referências retiradas de histórias infantis que marcaram o protagonista, como contos de fada. Nelas, o terceiro irmão é apresentado sempre como uma personagem honesta e humilde, razão pela qual o terceiro irmão é sempre recompensado no fim. John associa essa representação com a identidade dos nativos.

Logo, de acordo com a lógica dessas histórias lúdicas, no fim, é o terceiro irmão que se sobressai, virando príncipe, enquanto os outros caem em desonra. Essa perspectiva é totalmente ingênua, conhecendo o contexto da África do Sul naquela época, além de ser uma leitura nebulosa daquela sociedade. É claro que os nativos

não possuem as condições sociais para tal ascensão, embora haja a esperança disso por parte do protagonista, simbolizando um ímpeto de justiça perante as suas suspeitas de segregação.

Sem questionar a segregação explicitamente, John convive rotineiramente com ela, tanto com a visível quanto com a invisível, algo típico de alguém que já está inserido em um regime segregatório como o *apartheid*. Em vários dos espaços retratados no romance, o herói convive com brancos de diferentes origens, tanto no ambiente escolar, como em casa (a família da mãe é de origem alemã e a do pai, africânder), mesmo sem possuir fortes laços com eles. Porém, o choque cultural de John é quando ele entra em contato com mestiços (*Coloured*), tendo mais contato com eles do que com os nativos. Os mestiços geralmente são retratados como pobres e como alvo de preconceito pelos brancos.

Os *Coloured* não possuíam sequer a permissão de transitarem em alguns dos espaços em que os brancos transitavam (naquela época, havia lugares “públicos” como praias, parques e estabelecimentos a que somente os brancos tinham acesso), a elite, porém não necessariamente abastada, da África do Sul. Os *Coloured* eram tratados de forma bem diferente, como se estivessem em um território que não pertencesse a eles, o que pode ser justificado talvez por incluir imigrantes nessa classificação. Os nativos praticamente não aparecem no romance. John conheceu apenas quatro deles, os quais, quase invisíveis, não pertencem à terra que, até pela origem do nome do grupo (*natives* - naturais de), era, por direito, deles.

O fato de que *Boyhood* passa-se em duas das cidades mais importantes da África do Sul (Cidade do Cabo e Worcester) pode explicar a ausência desses personagens. A política do *apartheid* empurrava os negros para as periferias do país.

Ainda assim, é importante ressaltar a segregação tanto de mestiços como de nativos. Há vários trechos do romance em que o personagem principal percebe meninos mestiços transitando nas ruas e questiona-se se eles são maus de verdade, como muitas pessoas de seu círculo social costumam rotulá-los. Essa reflexão acontece no capítulo 8 de *Boyhood*, em que o protagonista está andando na rua com a sua mãe e encontra um menino mestiço (*Coloured*). Então, John pondera sobre as características desse menino.

So this boy who has unreflectingly kept all his life to the path of nature and innocence, who is poor and therefore good, as the poor Always are in fairy-tales, who is slim as an eel and quick as a hare and would defeat him with

ease in any contest of swiftness of foot or skill of hand – this boy, who is a living reproof to him, is nevertheless subjected to him in ways that embarrass him so much that he squirms and wriggles his shoulders and does not want to look at him any longer, despite his beauty. (COETZEE, 1997, p. 61)

O que o protagonista vê é a pureza e a inocência no jovem mestiço. E vai além: John vê grande beleza nele. Possivelmente, ele se questione sobre como pessoas daquela natureza acabam daquele modo, sendo vistas de maneira diferente. Durante essa reflexão, o protagonista compara a criança mestiça com personagens de contos de fadas, evidenciando um conflito entre a visão de uma criança e o pragmatismo mundano. Ele crê que o menino, por ser pobre, deve, portanto, ser bom: um silogismo válido nos contos de fadas. No entanto, o modo de vida social sul-africana não funciona assim, o que não é racionalmente formulado pelo protagonista, apesar de suas percepções inconscientes e de seus questionamentos.

Há também momentos na narrativa em que o protagonista sequer raciocina sobre as injustiças presenciadas por ele. A partir da observação casual, sob um ponto de vista infantil, um parâmetro sobre o modo de perceber do protagonista vai sendo estabelecido. Um exemplo disso pode ser visto no trecho a seguir, que descreve crianças mestiças andando pela rodovia nacional (*National Road*) com materiais escolares. A criança John observa essa cena, sabendo que essas crianças não terminarão a escola e não terão o mesmo destino que os brancos:

In the early mornings there are Coloured children trotting along the National Road with pencil-cases and exercise books, some even with satchels on their backs, on their way to school. But they are young children, very young: by the time they are his age, ten or eleven, they will have left school behind and be out in the world earning their daily bread. (COETZEE, 1997, p. 72)

O trecho é o primeiro parágrafo do capítulo 10, o mais emblemático da obra em relação à suspeita segregatória do protagonista. No início desse capítulo, o narrador frisa que as crianças mestiças que estão carregando materiais escolares são muito pequenas, aspecto indicado pela presença repetida da palavra *young*, e, logo em seguida, eles largarão a escola para trabalharem.

A sequência do capítulo passa-se com John em uma sorveteria. Ele faz aniversário e, em comemoração, paga sorvete para alguns amigos, enquanto há crianças de cor olhando para ele do lado de fora do *Global Café*. A presença daqueles meninos não o ameaça, embora sinta-se profundamente triste e incomodado com a presença e os olhares dessas crianças. Ele não demonstra sentir-se ameaçado pelos

olhares dessas crianças e fica intrigado por que alguns adultos espantam essas crianças mestiças. O menino chega até a questionar-se sobre por que o gerente da sorveteria geralmente afugenta essas crianças que não estariam fazendo mal algum no local. Talvez o protagonista não peça para o gerente espantá-las porque isso não amenizaria a tristeza que já lhe causaram. Após esses eventos, chega-se à principal história do capítulo 10, que trata da relação de John com Eddie, um rapaz mestiço, cuja mãe é paupérrima e mora muito longe. Eddie é enviado para trabalhar na casa dos Coetzees.

Podemos, aqui, também questionar se John realmente tinha a sensibilidade e um senso ético para sentir pena dessas crianças ou, diferentemente de seus amigos, não se sentir ameaçado pelos seus olhares. As impressões de John, nesse caso, são um tanto improváveis, posto que o padrão de um comportamento infantil tende ao maniqueísmo. John provavelmente acompanharia o que as outras crianças fariam: sentir-se alheio e indiferente àquela situação, entendendo-a como normalidade. A segregação era reforçada na escola e na família, sendo, então, pouco plausível que o menino seja capaz de problematizá-la com tal melindre.

Nesse capítulo, ainda é exposto o pensamento de John sobre a comunidade em que vive. A sua tese é que os africânderes são pessoas raivosas, enquanto os ingleses são considerados pessoas inteligentes, centradas e controladas. Contudo, essa teoria formulada pelo protagonista é contestada quando Trevelyan, um inglês que mora com os Coetzee, trata Eddie muito mal, chegando a açoitá-lo. O trecho de *Boyhood* a seguir refere-se a essa situação.

He thinks of Afrikaners as people in a rage all the time because their hearts are hurt. He thinks of the English as people who have not fallen into a rage because they live behind walls and guard their hearts well. This is only one of his theories about the English and the Afrikaners. The fly in the ointment, unfortunately, is Trevelyan. (COETZEE, 1997, p. 73)

Eddie é um personagem importante para a vida do herói, em *Boyhood*. O rapaz mestiço ensina-o a andar de bicicleta e passa muito tempo brincando com ele. John fica intrigado com o senso de liberdade de Eddie, um menino pouco mais novo. Eddie praticamente voa quando anda com a sua bicicleta e mostra-se muito forte em relação ao protagonista, mesmo que a diferença de idade seja apenas alguns meses.

Em um episódio em que Eddie foge uma noite da casa dos Coetzee, o inglês Trevelyan procura pelo menino mestiço e, quando o resgata, começa a açoitá-lo.

Como um inglês, uma pessoa íntegra, na teoria de John, seria capaz de fazer isso? Seria, então, a raça que define o caráter de uma pessoa? O protagonista começa a pensar acerca dessas características morais, rotuladas de acordo com a raça, inseridas no contexto histórico da África do Sul, na época em que vive:

So Trevelyan, who was English, was the one to beat Eddie. In fact, Trevelyan, who was ruddy of complexion and already a little fat, went even ruddier while he was applying the strap, and snorted with every blow, working himself into as much of a rage as any Afrikaner. How does Trevelyan, then, fit into his theory that the English are good? (COETZEE, 1997, p. 74-75)

Após presenciar Trevelyan açoitando sadicamente o seu amigo Eddie por um motivo relativamente fútil, John vê a sua teoria de pessoas julgadas pela sua raça ruir. Mas não seria assim também na África do Sul? Pois o regime do *apartheid* é segregatório e, logo, os direitos adquiridos são meramente de acordo com a raça. Nesse momento, ainda que não seja tratado pelo protagonista como um problema social, o pré-julgamento da idoneidade das pessoas está presente nas experiências do personagem.

O que faz com que uma pessoa seja boa? Não seriam as suas atitudes? Tais indagações revelam-se para o protagonista, a partir de sua observação infantil do cotidiano, constituindo experiências que marcam a sua infância. A teoria e as suas regras gerais, como, por exemplo, a premissa de que todo cidadão africânder é ruim e todo o cidadão inglês é íntegro, não condizem com as experiências do protagonista.

Torna-se preocupante para o herói, apegado às teorias e aos ensinamentos escolares, presenciar o conflito entre o senso comum e a prática. Em *Boyhood*, as suspeitas da segregação, bem como as suas injustiças e os malefícios são apresentados a partir de uma visão e de um conhecimento incipiente, que é o ponto de vista infantil do protagonista. Todas as impressões sensoriais parecem reconhecer paulatinamente essas situações de desigualdade e estranheza no âmbito social. As experiências de vida, do ponto de vista infantil, parecem ter o poder de revelar essas desigualdades, mesmo sem uma capacidade de reflexão articulada que as dimensionem em um plano geral na sociedade sul-africana.

5.3 O ESTRANHAMENTO ENTRE AS LÍNGUAS INGLÊS E AFRICÂNER

Inserido no contexto do *apartheid*, o protagonista, mesmo transitando em vários ambientes com diferentes pessoas, como na escola, nas ruas da Cidade do Cabo e em sua vizinhança, parece não se sentir confortável em nenhum desses lugares, como se vivesse numa bolha que absorve as experiências de um modo muito idiossincrático. Dessa maneira, o menino Coetzee vive sem consolidar a noção de pertencimento: ele não possui um núcleo social do qual possa fazer parte e compartilhar as suas ideias e sentimentos. Tanto é que, desde o início do romance até o fim, o protagonista é majoritariamente referido pelo narrador apenas pelo pronome de tratamento “ele” (e em inglês *he, him, himself*). Tal escolha lexical para as referências ao personagem reforça a impessoalidade e a informalidade direcionadas ao protagonista.

O foco narrativo de *Boyhood* é exclusivo do protagonista, o que permite uma maior valorização e visibilidade da forma como John faz a sua leitura de mundo e adquire experiências. Mesmo assim, há, na narrativa, o aparente distanciamento entre o personagem principal e a realidade, ou melhor, a apresentação da percepção sensível de realidade da criança.

O protagonista, com o seu jeito intimista (e quase alheio), faz com que seja difícil atribuir-lhe vínculos identitários. Ele praticamente vive em um entre-lugar. Apenas no fim do romance, descobre-se (quase implicitamente) que o protagonista possui o nome John e o sobrenome Coetzee. No capítulo onze, durante um episódio que se passa na fazenda da família, chamada *Vöelfontein* (fonte dos pássaros), é feita a revelação tanto de seu nome como de seu sobrenome. O seu nome é mencionado pela primeira vez em uma fala na língua africâner. Essa passagem conta que, em todo dezembro, o protagonista e seu pai viajam de trem à noite para chegar até a fazenda. O seu tio Son, irmão mais velho de seu pai, espera por eles em *Fraserburg Road*:

And then at down, when they arrive at Fraseburg Road, Uncle Son will be waiting for them, wearing his broad smile and his old, oil-stained felt hat, saying ‘*Jis-laaik, maar jy word darem groot, John!*’ – You’re getting big! – and whistling through his teeth and they can load their bags on the Studebaker and set off on the long drive. (COETZEE, 1997 p. 88)

Na fala imaginária de seu tio, John é a única palavra inglesa, o que reforça o deslocamento do protagonista mesmo na língua. Por isso, a mais apelativa referência à identidade, que é o próprio nome, faz com que o protagonista não se sinta um africânder, nem um inglês, nem um nativo sul-africano nem um forasteiro. Ele também

não pertence ao grupo dos mestiços ou ao dos negros. As suas origens e o seu nome não o ajudam a estabelecer esse reconhecimento social. Em casa, ele não se sente parte da família, pois repudia o seu pai, tem ciúmes e vergonha de sua mãe super-protetora e desdenha o seu irmão mais novo.

As situações que o protagonista enfrenta atingem a sua língua materna, sistema que se mostra como refúgio para ele. John também se sente confuso em relação a ela, pois, em casa e na escola, ele fala inglês (que não é a língua mais falada na África do Sul, mas sim a quinta) e, nas ruas da Cidade do Cabo, e até com colegas, ele possui contato com a língua africâner. Um menino com o nome de origem inglesa e com um sobrenome típico da África do Sul. A sua mãe domina o inglês, mas a família de seu pai fala Africâner. Ele convive com diferentes sotaques e línguas em sua escola. Por isso, há confrontos de vários níveis no que diz respeito à construção da identidade desse jovem herói no romance.

A despeito de sua brilhante capacidade de falar africâner sem qualquer sotaque inglês, John tende a ver a si mesmo mais como um inglês que um africânder.

Because they speak English at home, because he always comes first in English at school, he thinks of himself as English. Though his surname is Afrikaans, though his father is more Afrikaans than English, though he himself speaks Afrikaans without any English accent, he could not pass for a moment as an Afrikaner. The range of Afrikaans he commands is thin and bodiless; there is a whole dense world of slang and allusion commanded by real Afrikaans boys—of which obscenity is only a part—to which he has no access (COETZEE, p. 124)

O trecho supracitado evidencia o deslocamento da personagem em relação às línguas como refúgio e subsídio identitário. John possui relações tanto com a língua inglesa quanto com o africâner. Mas o que conta para ele pender para algum lado entre inglês e africânder é justamente as características agressivas que ele percebe no contexto da língua africâner. O narrador refere-se a gírias pesadas a que só os reais garotos africânderes têm acesso.

Além da violência percebida no vocabulário africâner, John reflete sobre o comportamento dos africânderes, “*a surliness, an intransigence, and, not far behind it, a threat of physical force (he thinks of them as rhinoceroses, huge, lumbering, strong-sinewed, thudding against each other as they pass)*” (COETZEE, 1997, p. 124), como fator intimidatório, que o jovem protagonista não possui e até prefere evitar.

A língua africâner falada pelos meninos (e não a língua como um todo) é considerada imunda pelo protagonista. Ora, qualquer língua é uma representação que

permite delimitar um grupo de pessoas, unificadora e simbolicamente. O uso de determinada língua, em *Boyhood*, é motivo de segregação:

Yet the language of the Afrikaans boys is filthy beyond belief. They command a range of obscenity far beyond his, to do with *fok* and *piel* and *poes*, words from whose monosyllabic heaviness he retreats in dismay. How are they written? Until he can write them he has no way of taming them in his mind. Is *fok* spelled with a *v*, which would make it more venerable, or with an *f*, which would make it a truly wild, primeval, without ancestry? The dictionary says nothing, the words are not there, none of them. (COETZEE, 1997, p. 57)

O argumento de que a língua africâner é suja é construído por deduções e suspeitas do protagonista. Para explicar essa premissa, John usa como exemplo três palavras de baixo calão (*fok* – equivalente à palavra *fuck*, do inglês, *piel* – o órgão sexual masculino, e *poes* – o órgão sexual feminino) que ele apenas escuta, mas não sabe escrever. Tais vocábulos para ele são tão pesados que ele usa a sua percepção sonora como parâmetro para identificar as palavras opressivas.

Ainda sobre essa passagem, o protagonista deixa exposta a preocupação em tentar entender a fundo a língua africâner, um território sombrio para ele, para tentar descobrir alguns de seus segredos, como as próprias palavras *fok*, *piel* e *poes*. A tentativa malsucedida de procurá-las no dicionário mostra a ambição do garoto em compreender africâner, ele não se sente seguro no uso fluente dessa língua. Se palavras não constam no dicionário, é como se as coisas não existissem no nível da linguagem.

O trecho do romance citado anteriormente traz os seguintes questionamentos de forma explícita: “Como elas (as palavras) são escritas? *Fok* se escreve com ‘v’ ou ‘f’?” O protagonista não consegue dominar a língua nas dimensões escrita e falada. John, que compreende e fala razoavelmente bem a língua africânder, sentir-se-ia mais à vontade ainda se ele conseguisse ser fluente nela, até mesmo com as palavras consideradas “sujas”. Se assim fosse, talvez, o protagonista pudesse encontrar na língua africâner um refúgio e um fator socializante. Entretanto, o que, de fato, ocorre é o caso contrário: a língua continua afrontando e amedrontando aqueles usuários que não a dominam.

Talvez o fato de não haver uma literatura ou educação de prestígio em africâner seja um ponto relevante para o desprezo do menino em relação a essa língua. Uma língua que é apenas falada por um grupo social específico parece não adquirir qualquer valor cultural e, portanto, não merece a admiração de John.

Contudo, apesar de sentir-se mais inglês que africânder, John ainda continua falando africâner, como forma de não “entregar” a língua para os meninos grosseiros. Expresso em outros termos, John preocupa-se em utilizar a língua como forma de tornar-se mais forte pessoalmente, mantendo relações com suas raízes africânderes (família do pai) e com as pessoas nos espaços sociais onde transita. Dominar uma língua implica possuir poder social.

A língua inglesa, para o protagonista, também não pode ser considerada como um sistema de total refúgio, como podemos ver no trecho:

One thing about English that disappoints him, that he will not imitate, is their contempt for Afrikaans. (...) For his part, he makes no concessions, even among the English: he brings out the Afrikaans words as they ought to be brought out, with all their hard consonants and difficult vowels. (COETZEE, 1997, p. 125)

Ainda que John abertamente declare que se sente mais inglês que africânder, ele faz considerações que julga decepcionantes em sua primeira língua. De certa forma, ele não se sente confortável por usar uma língua forasteira. O inglês chegou à África do Sul pelos colonizadores ingleses. Portanto, *a priori*, essa língua possui uma conotação de maior poder social quando comparada às línguas nativas sul-africanas. Isso pode ser um motivo pelo qual John suspeita de que os falantes nativos de africâner, *real Afrikaans*, sejam truculentos, bem como o vocabulário e o som dessa língua também o sejam. Tal afirmação pode ser endossada pelo fragmento do capítulo dez, já citado, em que John acha que os africânderes são raivosos porque os seus corações estão partidos.

O pensamento de John, através do narrador onisciente, expõe uma tentativa pouco articulada, e de forma infantil, de tentar justificar porque os africânderes sejam raivosos e violentos. A razão, de acordo com John, é que os africânderes já têm o coração machucado. Já os ingleses não possuem o coração partido, pois conseguem protegê-los atrás de paredes. Tal constatação pode relacionar-se com as melhores condições financeiras que os ingleses possuíam na época, já que não é barato construir fortalezas e paredes. Mas isso está também vinculado ao histórico colonial da África do Sul: os bôeres trabalharam muito pesado outrora, já que eram basicamente fazendeiros e trabalhadores braçais que construíram as suas colônias com bastante dificuldade. Já os ingleses que se estabeleceram na África eram burocratas, administradores e comerciantes que passaram a regular o que já havia e

as construções de novas instalações, sem nunca trabalhar tão arduamente quanto os bôeres. Para essa classe dominante, sempre houve tempo livre para leituras, artes e entretenimento. Os seus muros, portanto, não eram apenas físicos, mas também linguísticos, intelectuais e culturais.

Desse modo, podemos inferir que os próprios ingleses são os causadores do sofrimento e, por conseguinte, da violência natural dos africânderes: um grupo étnico, junto de toda a sua bagagem cultural, torna-se elite em um país de localização totalmente oposto, produzindo tanto conteúdo material quanto simbólico. A dominação dos ingleses na África do Sul não aconteceu somente em relação ao território, de tal modo que a língua e os costumes, por exemplo, também são elementos usados como ferramentas de poder.

A relação do uso das duas diferentes línguas em *Boyhood*, o inglês e o africâner, deixa evidente que há uma assimetria no que se refere ao *status* de cada uma. Como uma língua é um sistema desenvolvido por determinado grupo étnico/social, saber usar essa convenção fornece naturalmente uma posição de maior poder para os falantes. Dominar uma língua implica compartilhar conhecimentos com um grupo social específico. Há uma relação de poder entre os falantes e aqueles que não falam determinada língua. Ainda, devemos levar em conta todo um pano de fundo que uma língua carrega. A efetiva compreensão de uma língua traz junto de si uma grande bagagem cultural. E isso acontece nas duas línguas faladas em *Boyhood*, inglês e africâner.

Se considerarmos os diferentes contextos em que essas duas línguas são utilizadas, podemos ter uma noção da funcionalidade das relações de poder e de como é o *status* de cada uma das línguas. Na primeira legislação do *apartheid*, em 1950, na África do Sul, uma divisão racial resultou em treze nações diferentes, de acordo com os grupos linguísticos de cada etnia. Tanto o inglês quanto o africânder são línguas dos brancos, ou seja, da classe privilegiada. No entanto, o inglês é considerado uma língua forasteira nesse contexto. O inglês é uma língua introduzida pelos colonizadores da Inglaterra, enquanto o africâner já era uma língua falada por nativos da África do Sul. Mas é importante destacar que nem todos os nativos falavam africâner.

Em *Boyhood*, a língua inglesa possui valor intelectual. Ora, ela é falada na escola, o lugar onde se preza o conhecimento por excelência. Ainda, John fala inglês com sua mãe, a pessoa da família que ele considera a mais inteligente. Já a africâner

é falada mais informalmente em grupos de amigos. O africâner ainda é usado na família de seu pai, os Coetzees. John desconfia de seu pai e estranha-o, pois ele fala inglês com sotaque africânder. Ora, a analogia feita pela voz narrativa entre o *status* intelectual e educado para a língua inglesa e o *status* obtuso e bronco para a língua africânder acontece também no ambiente familiar: a mãe, porto seguro de John, é relacionada ao inglês, enquanto o pai, tosco e obtuso, que fracassou na vida, ao africâner.

Embora tanto a língua inglesa quanto a língua africâner sejam línguas elitistas neste contexto, as suas características podem ser transpostas para simbolizar diferenças culturais presentes na África do Sul da década de 1950. Em um regime segregatório sob o qual as pessoas eram divididas por sua cor e, conseqüentemente, por grupo linguístico, não é incoerente afirmar que as línguas usadas também são forma de segregação. Ao mesmo tempo em que determinada camada da sociedade encontra refúgio na língua (reconhecimento, pertencimento a certos grupos sociais), o regime do *apartheid* favorece essa disputa hierárquica entre as línguas, posto que, para criar a divisão social desse regime, foi levada em consideração a língua falada por um nicho populacional específico. As línguas em *Boyhood* funcionam como metáfora para condições sociais de seus falantes.

A noção do embate ideológico entre as línguas, criada pelo protagonista, é descoberta de forma pueril pelo personagem. John suspeita da existência dessas diferenças sociais, mas não consegue articular um pensamento para explicar isso. Tal fato endossa a sensação de uma leitura de mundo infantil e incompleta.

Como o regime do *apartheid* é percebido pelo protagonista? Ora, como um indivíduo nascido sob esse regime, John não é simplesmente influenciado por esse paradigma segregatório: ele faz parte do *apartheid*. Dessa forma, seria mais pertinente perguntar: como o protagonista percebe-se no regime do *apartheid*? Percebemos que John descobre-se inserido nesse regime de forma sensorial, por meio de suas impressões, experiências e sensações, sempre de forma pueril, infantil, ingênua e incompleta. As condições e as diferenças sociais são questionadas por ele, mas não através de pensamentos coerentes e racionais, como um adulto faria.

Ainda que percebidos diversos fatores considerados injustos, como a desigualdade racial, a desigualdade das línguas e a diferença de condições entre as crianças, tais descobertas causam fascínio ao protagonista. John anseia por tentar descobrir como acontece essa segregação ou injustiça.

Boyhood é um romance em que as sugestões, suspeitas e descobertas do protagonista têm um papel fundamental na narrativa. A partir da leitura de mundo desse personagem, fragmentos de percepções são criados, como várias peças de um grande mosaico de realidade. Esses fragmentos trazem uma característica especial à obra: a descoberta do regime do *apartheid* não se dá pela forma de ensinamento ou relato sobre esse regime, a partir de uma forma consciente e racional. Mas pelo descobrir-se nesse regime de modo consciente e racional. No romance, o descobrir-se dentro desse regime dá-se através de observações pueris e pela construção da percepção geral do protagonista.

Esse aspecto formal, em que fragmentos de realidades ou *flashes* de experiência são construídos na narrativa, remete ao subtítulo do romance de Coetzee, *Scenes from Provincial Life*. A partir de experiências em seu contexto da infância e percepções fragmentadas, o regime do *apartheid* na África do Sul na década de 1950 é-nos revelado como um mosaico de realidade.

6 A DESCOBERTA DA VERGONHA E DA CULPA

Já dissemos que *Boyhood* é um romance cujos capítulos não estão ligados por uma sequência temporal narrativa. A divisão deles ocorre a partir de fragmentados episódios singulares que mostram experiências do protagonista John Coetzee, sempre apresentados a partir da consciência do menino. Esses episódios não estão isolados, já que, esporadicamente, há menções de eventos já acontecidos na narrativa. Então, como não há um conjunto definido de ações sequenciais, optamos por não estudar *Boyhood* de acordo com a ordem de seus capítulos, dando preferência, nesta dissertação, para uma análise do romance a partir de aspectos temáticos que se repetem durante a narrativa.

Como já comentamos, o uso da terceira pessoa narrativa aliada ao emprego do tempo presente permite que os sentimentos e as impressões do menino (a partir de sua consciência) sejam apresentados em um estado nascente. Assim, a narrativa privilegia o modo como esses sentimentos aparecem para John, de sorte que a situação específica dessa aparição é mais importante que as interpretações sobre essas experiências que, hipoteticamente, o narrador poderia fazer. As experiências de John adquirem um caráter de novidade e deslumbramento. Elas, entretanto, não representariam a mesma coisa para uma mente adulta.

A consciência de um sujeito adulto, podemos imaginar, conseguiria identificar inúmeras possíveis reações do jovem aos seus sentimentos, devido ao acúmulo de experiências do adulto, que já passou por diversas situações similares: um melhor entendimento de impulsos e sensações estaria internalizado nesse sujeito. Já o mesmo não acontece com a criança. Apesar de uma criança ter a capacidade de saber o que possa ser o sentimento de raiva, por exemplo, passar por uma experiência sem conhecer plenamente o sentimento constitui uma experiência de natureza inteiramente diferente. Uma criança está em constante contato com novas experimentações, já que, comparado a um sujeito adulto, o seu repertório para a leitura de mundo é mais restrito.

Dois sentimentos recorrentes na narrativa em *Boyhood* são a vergonha e a culpa. Já citados nesta dissertação na seção 4, esses sentimentos estão intimamente relacionados à concepção peculiar de Coetzee sobre a confissão. Como, em *Boyhood*, não há um processo de confissão de fato, o método confessional – que,

aqui, não possui o “eu confessional” – acontece na narrativa a partir de conteúdos recorrentes, que, no caso, podem ser representados pela culpa e pela vergonha.

Logo no capítulo 1 de *Boyhood*, podemos observar o primeiro contato do protagonista com o seu sentimento de culpa. A cena em questão vem depois da história em que a mãe de John decide aprender a andar de bicicleta. Ela, apesar da relutância de seus familiares, comprou sozinha uma bicicleta e aprendeu a andar pela cidade, aproveitando os momentos em que não havia ninguém na residência dos Coetzees. Contudo, apesar de seu esforço, o pai de John zomba de seu aprendizado. Até que um dia, de repente, a sua mãe desiste de andar com a bicicleta e John sente-se parcialmente culpado pelo que aconteceu:

Then one day, without explanation, she stops riding the bicycle. Soon afterwards the bicycle disappears. No one says a word, but he knows she has been defeated, put in her place, and knows that he must bear part of the blame. I will make it up to her one day, he promises himself. (COETZEE, 1997, p. 4)

Nessa passagem, John admite, entende e aceita a culpa passivamente, sem qualquer reflexão sobre o fato. É um sentimento que reflete a percepção de possessão do filho com a mãe. O seu desejo é que ela não ande de bicicleta e, mais, que não tenha desejos próprios. No entanto, esse desejo, passional e cuja causa ele próprio desconhece, não está sozinho, pois, profundamente, o menino percebe que, ao coibir a sua mãe, há uma injustiça profunda de sua ação repressora. Ainda assim, o protagonista aceita essa culpa.

Da mesma forma, não é exclusivamente John que trata a mãe de modo opressivo. Andar de bicicleta na passagem é percebido como um inquietante sinal de autonomia da mãe. Antes de nutrir o desejo de pedalar, o desejo dela havia sido o de ter um cavalo: “*His mother is restless too. I wish I had a horse, she says. Then at least I could go riding in the veld. A horse! says his father: Do you want to be Lady Godiva?*” (COETZEE, 1997, p. 2). O pai de John, por sua vez, não a apoiou em nenhum desses desejos libertários, reprimindo a esposa. Ele ironicamente compara-a com Lady Godiva, uma aristocrata inglesa do século XI, que, de acordo com uma lenda britânica, sensibilizou-se com a situação de sua comunidade, que sofria com os altos impostos criados pelo marido. Então o casal fez um acordo: Lady Godiva cavalgaria nua pelas ruas do vilarejo e o marido, por sua vez, retiraria os caros impostos para o povo de Coventry. De acordo com a lenda, enquanto Lady Godiva cavalgava, o marido

ordenou que todos os moradores ficassem de olhos fechados. No entanto, uma pessoa olhou-a e, por consequência disso, ficou cego (AN ANGLO-SAXON TALE: LADY GODIVA, 2014).

Parte da culpa de John vem de uma velada complacência com as atitudes do pai. O menino nota que as piadas que o seu pai faz de sua mãe são agressivas, mas também não manifesta a sua contrariedade e indignação, sentindo que, de certo modo, ele está se posicionando a favor do seu pai. No entanto, a sua posição não reflete os sentimentos genuínos na sua relação com os pais, pois John é mais afeiçoado à sua mãe, como podemos observar na seguinte passagem.

So at the same time that he is irritated with her for her slowness and dullness, he clings to her as his only protector. He is her son, not his father's son. He denies and detests his father. He will not forget the day two years ago when his mother for the one and only time let his father loose on him, like a dog from a chain ('I've reached the limit, I can't stand it any more!'), and his father's eyes glared blue and angry as he shook him and cuffed him. (COETZEE, 1997, p. 79)

O menino coloca-se ao lado do pai, mas vários sinais textuais revelam como, ao mesmo tempo, na sua dependência, ele termina por contribuir na repressão da sua própria mãe.

He does not want her to have a desire of her own. He wants her always to be in the house, waiting for him when he comes home. He does not often gang up with his father against her: his whole inclination is to gang up with her against his father. But in this case he belongs with the men. (COETZEE, 1997, p. 4)

Temos aí a típica relação edipiana do filho que, ao aliar-se ao pai, afirma a sua “masculinidade” e ensaia o seu desligamento do feminino materno. Desse modo, o filho, ainda vulnerável, mas mesmo assim buscando negar essa vulnerabilidade, reprime todos os sinais de autonomia materna, porém jamais sem ser lembrado de sua dependência que, nesse acontecimento, desnuda-se na forma do sentimento da culpa. Justamente essa impressão de estar desnudado é que leva John à sensação de desespero, que vê, na aliança com o pai, uma forma de poder, negando uma alteridade feminina. A culpa do menino aparece, portanto, nesse reconhecimento de um artifício ilegítimo, ou seja, a sua concordância com a figura paterna. Ele sente que essa simpatia não é algo verdadeiro, mas é um ato de má-fé.

O mecanismo de defesa de John para evitar o sentimento de culpa, aliar-se ao pai para anular a figura da mãe, tem consequências para o caráter do menino. A criança cria uma barreira moral que não permite mostrar os seus verdadeiros sentimentos através de uma *persona* caracterizada pela dureza de caráter. Tal artifício é um estratagema hábil que ele utiliza para que a sua fragilidade não seja descoberta, lançando-o em um estado quase paranoico, pois temos a impressão de que nem o próprio John sabe o que de tão vergonhoso pode ser revelado a seu respeito, ainda que a própria ideia de ser exposto o envergonhe.

A passagem que conta um pouco dessa culpa de John está permeada por lacunas e silêncios. Sem explicação, subitamente, a mãe abandona a sua vida de ciclista. A própria bicicleta, logo depois, desaparece e ninguém fala nada a respeito (“*No one says a word*”). A conclusão do menino é de que ela foi derrotada e “colocada em seu lugar”, sem dar voz a sua mãe. As lacunas e os silêncios nessa passagem intensificam essa sensação de John de que houve algo de errado nesse episódio e, para ele, o que resta é aceitar a culpa nesse primeiro momento.

Em outra passagem, agora em sua escola, John mostra-se confuso ao presenciar a sua professora açoitando um aluno. Sente-se envergonhado só de pensar que possa ser fustigado na sala de aula por um professor. Isso acontece após a narração da professora Miss Oosthuizen chicotear o aluno Rob Hart, bonito e mais velho que os demais colegas, em quem ela bate com frequência:

Miss Oosthuizen flies into rages, calls Rob Hart out from his desk, orders him to bend, and flogs him across the buttocks. The blows come fast one upon another, with barely time for the cane to swing back. By the time Miss Oosthuizen has finished with him, Rob Hart is flushed in the face. But he does not cry; in fact, he may be flushed only because he was bending. Miss Oosthuizen, on the other hand, heaves at the breast and seems on the brink of tears—of tears and of other outpourings too.

After these spells of ungoverned passion the whole class is hushed, and remains hushed until the bell rings. Miss Oosthuizen never succeeds in making Rob Hart cry; perhaps that is why she flies into such rages at him and beats him so hard, harder than anyone else. Rob Hart is the oldest boy in the class, nearly two years older than himself (he is the youngest); he has a sense that between Rob Hart and Miss Oosthuizen there is something going on that he is not privy to.

Rob Hart is tall and handsome in a devil-may-care way. Though Rob Hart is not clever and is perhaps even in danger of failing the standard, he is attracted toward him. Rob Hart is part of a world he has not yet found a way of entering: a world of sex and beating.

As for himself, he has no desire to be beaten by Miss Oosthuizen or anyone else. The very idea of being beaten makes him squirm with shame. There is nothing he will not do to save himself from it. In this respect he is unnatural and knows it. He comes from an unnatural and shameful family in which not only are children not beaten but older people are addressed by their first

names and no one goes to church and shoes are worn every day" (COETZEE, 1997, p. 5-6)

É a primeira vez na narrativa que o menino tem contato com a vergonha de forma explícita. Apresentado exageradamente pela consciência do menino, o sentimento aparece de forma esmagadora, como se fosse insuportável para John sentir vergonha numa situação banal. Esse sentimento aparece, aqui, por meio de uma projeção hipotética. John sente vergonha não por estar apanhando ou por ver um colega apanhar, mas simplesmente por imaginar a possibilidade de ser açoitado em sala de aula e não de estar apanhando.

O sentimento de culpa surge por meio dessa experiência peculiar, mas, num mergulho da percepção de John, descobrimos que ele vê a vergonha com um mal próprio de sua família. O menino caracteriza os Coetzees como uma família *shameful* - vergonhosa ou cheia de vergonhas – e *unnatural* (não-natural), por não praticarem a punição física contra as crianças, não irem à igreja, por chamarem os velhos da família informalmente pelo primeiro nome e por usarem sapatos todos os dias. Com isso, o sentimento de vergonha torna-se paradoxal para John, pois ele tem vergonha de apanhar na sala de aula e, ao mesmo tempo, tem vergonha de ser criado em uma família que não bate em crianças.

John afirma que a sua família é *unnatural*, adjetivo que, no inglês, desde Shakespeare, está associado a algum tipo de tara. Para o menino, contudo, o termo refere-se à inaptidão de sua família para exercer o poder “natural” da violência. A família “natural”, ou “normal”, para John, seria aquela capaz de praticar a violência, seja infantil ou não, pois isso era algo comum no contexto de várias famílias sul-africanas daquela época, inclusive nas escolas. No capítulo 3, John explicita esse indicativo de comparação entre a naturalidade ou a normalidade familiar e a violência na frase “*he wants his father to beat him and turn him into a normal boy*” (COETZEE, 1997, p.13).

É *unnatural* também o estranho hábito da família Coetzee de usar sapatos todos os dias. Na família Coetzee, tudo é tratado com excessivo cuidado e zelo, fazendo com que John tenha um choque de realidade quando observa situações opostas em outros ambientes, como a escola ou as ruas de Worcester. A violência na África do Sul daquela época impõe-se e parece ter uma força própria na sua consciência, oferecendo-se como a realidade inextricavelmente incompatível.

A vergonha de sua família incide de forma individual sobre o menino. John, apesar de ter dificuldades em socializar-se e em manter boas relações com o seu núcleo familiar, quer seriamente ser respeitado na escola. Esse lugar é considerado sagrado pelo menino, uma vez que ele não consegue imaginar sequer uma professora tendo vida fora da escola, por exemplo. O fato, então, de a família não praticar atos de violência infantil contradiz as práticas pedagógicas dentro de sua escola, onde o menino passa uma imagem impecável e indefectível.

John também tem dificuldade para identificar a qualidade dos sentimentos dos outros, seja por ingenuidade ou inexperiência. Quando a professora está açoitando Rob Hart, John consegue perceber que há algo estranho acontecendo entre a professora e o aluno, mas isso é algo que está fora de seu alcance, como podemos ler na frase *“there is something going on that he is not privy to”*. Essa cena é ambivalente, já que podemos lê-la tanto por um viés sexual como um retorno à infância. Se, por um lado mais pornográfico, vemos a professora transferindo a sua paixão desgovernada para atos violentos em relação a um aluno bonito e mais velho, por um lado mais infantil, vemos o retorno de uma relação entre a mãe e um filho neném, com figuras como a submissão do menino que se curva para a palmada e as nádegas à mostra. Considerando essas possíveis leituras, John sente vergonha no segundo caso, ao temer voltar ao estado infantil, sem qualquer independência.

A incapacidade de John para lidar com os seus próprios sentimentos está ligada ao seu comportamento sufocante em relação à mãe. A identificação dessas atitudes opressoras gera-lhe o sentimento de culpa, acarretando uma dívida afetiva do menino para com a mãe. No capítulo 6, dedicado principalmente a apresentar a relação de John com diferentes modalidades artísticas (cinema, esportes, literatura e séries de TV), há uma cena em que o protagonista, o seu irmão e a sua mãe estão indo ao circo, mas como ela não tem dinheiro para pagar três entradas, apenas os dois irmãos assistem ao espetáculo. Mesmo sabendo que a mãe espera-os do lado de fora, a sua ausência causa desprazer no menino, evidenciando uma relação quase abusiva. Contudo, John procura ambigualmente um distanciamento afetivo em relação à mãe, para mostrar-se independente:

Inside, he is miserable, enjoys nothing; he suspects his brother feels the same way. When they emerge at the end of the show, she is still there. For days afterwards he cannot banish the thought: his mother waiting patiently in the blazing heat of December while he sits in the circus tent being entertained like a king. Her blinding, overwhelming, self-sacrificial love, for both him and his

brother but for him in particular, disturbs him. He wishes she did not love him so much. She loves him absolutely, therefore he must love her absolutely: that is the logic she compels upon him. Never will he be able to pay back all the love she pours out upon him. The thought of a lifetime bowed under a debt of love baffles and infuriates him to the point where he will not kiss her, refuses to be touched by her. When she turns away in silent hurt, he deliberately hardens his heart against her, refusing to give in. (COETZEE, 1997, p. 47)

No início da passagem, notamos como John se sente incomodado com a ausência momentânea de sua mãe, sequer conseguindo divertir-se durante o show. Em outros termos, ele consegue somente ter prazer na companhia de sua mãe. Todavia, ele igualmente se mostra enfurecido com a presença materna. O menino ignora qualquer demonstração de afeto, como um mecanismo de defesa, recusando-se a, inclusive, ser tocado por ela, como notamos no trecho: “*The thought of a lifetime bowed under a debt of love baffles and infuriates him to the point where he will not kiss her, refuses to be touched by her*” (COETZEE, 1997, p. 47).

John sente-se culpado pela sua relação afetiva assimétrica com a mãe. Enquanto ela se sacrifica pelo menino, ele não consegue fazer o mesmo. O seu comportamento é, inclusive, o oposto: ele maltrata a mãe, aproximando-se das atitudes de seu pai. Por isso, o menino deseja que ela o ame menos. Assim, a culpa que sente por não corresponder ao amor materno à altura não seria tão pesada.

A culpa do protagonista, nesse caso, concretiza-se a partir de um sentimento de débito para com a mãe. Como John não consegue aceitar a lógica em que está inserido, em que a sua mãe ama-o incondicionalmente e deve, portanto, retribuir-lhe do mesmo modo, essa dívida sentimental materna continua atormentando-o. Por não ser capaz de realizar essa retribuição de mesmo valor, o menino age, então, de forma contrária. Ele humilha a mãe para tentar fazer com que ela não o ame tanto. Assim, o seu sentimento de culpa é contínuo e gradual, como evidenciado no trecho em que John fica, durante dias, pensando na imagem de sua mãe esperando do lado de fora do circo no forte calor de dezembro, enquanto ele se mantém entretido dentro da tenda.

Mais uma vez, a passagem é lacunar. Não há qualquer descrição ou narração do que aconteceu no espetáculo circense, por exemplo. A palavra *silent*, mencionada no fim da passagem, faz referência à relação entre mãe e filho. Por um lado, John mostra-se inflexível e nada simpático às atitudes carinhosas da mãe, ignorando-a. Podemos ainda referenciar a palavra *silent* com a sua condição de uma pessoa ser

isolada e silenciada na residência dos Coetzees: ela é a única mulher nesse núcleo e todos juntam-se contra ela.

Entretanto, o sentimento de culpa de John nem sempre emana exclusivamente de sua relação familiar. No capítulo 8, há um episódio em que podemos associar o sentimento de culpa ao desejo pessoal e às injustiças sociais da segregada África do Sul da década de 1950. Enquanto John caminha pelas ruas de Worcester com a sua mãe, ele avista um menino negro que desperta desejos ainda incompreensíveis para si mesmo. Como o entendimento de seu próprio desejo ainda é incipiente e pueril para John, ele compreende mais o impacto que o desejo pode ter do que a sensação em si. O protagonista afirma acreditar que essa experiência será marcante em sua vida, mesmo que nunca mais veja esse menino negro.

John praticamente tem uma epifania ao ver o menino. O protagonista descreve o corpo dele como perfeito, com nádegas delineadas, além de invejar a liberdade que o rapaz possui: John entende que esse menino negro pode até escolher não frequentar a escola e preferir atividades do mundo adulto, como atos sexuais. John tenta organizar os seus pensamentos e criar uma explicação coerente para justificar as suas impressões sobre o menino que o fascina, mas percebe que toda a sua linha de raciocínio acaba em um tom autoacusatório, retornando à culpa para si mesmo. O sentimento de culpa, neste caso, acontece em relação a John com os seus próprios desejos, que estão ligados à figura do menino negro.

That is how the questioning always works. At first it may wander here and there; but in the end, unfailingly, it turns and gathers itself and points a finger at himself. Always it is he who sets the train of thinking in motion; always it is the thinking that slips out of his control and returns to accuse him. Beauty is innocence; innocence is ignorance; ignorance is ignorance of pleasure; pleasure is guilty; he is guilty. This boy, with his fresh, untouched body, is innocent, while he, ruled by his dark desires, is guilty. In fact, by this long path he has come within sight of the word perversion, with its dark, complex thrill, beginning with the enigmatic p that can mean anything, then swiftly tumbling via the ruthless r to the vengeful v. Not one accusation but two. The two accusations cross, and he is at their point of crossing, in the gunsight. For the one who brings the accusation to bear on him today is not only light as a deer and innocent while he is dark and heavy and guilty: he is also Coloured, which means that he has no money, lives in an obscure hovel, goes hungry; it means that if his mother were to call out 'Boy!' and wave, as she is quite capable of doing, this boy would have to stop in his tracks and come and do whatever she might tell him (carry her shopping basket, for instance), and at the end of it get a ticky in his cupped hands and be grateful for it. And if he were to be angry with his mother afterwards, she would simply smile and say, 'But they are used to it!' (COETZEE, 1997, p. 60-61)

A passagem mostra como funciona a linha de pensamento de John ao descobrir-se na afeição por aquele menino negro. O seu pensamento possui influência religiosa, pois ele compara o prazer com a culpa, o que está ligado ao paradigma cristão do pecado. Embora os Coetzees, como afirma o menino, não sejam praticantes de qualquer religião, a escola em que John estuda possui relações diretas com a igreja e daí vêm as suas referências para chegar a tal comparação. A sua educação protestante de pequeno burguês sedimentou-se no menino, expulsando das práticas familiares qualquer tipo de fruição pura e simples da vida. Portanto, em qualquer experiência desse tipo por que o menino passa, há a presença do paradigma cristão regulando as suas atitudes.

Os desejos que John sente são chamados de *dark desires*, ressaltando o quão nebuloso são esses impulsos e o quão difícil é, para ele, compreendê-los. Para o menino, sentir prazer é sentir-se culpado e, portanto, é ser um pecador. Em outros termos, só o fato de possuir desejos, algo natural, sobretudo para uma criança, atormenta-o, já que John crê que isso não é natural. A culpa que observamos nessa passagem não acontece em relação a seu comportamento do menino perante sua família, como vimos em exemplos anteriores, mas em relação ao desejo que sente pelo menino negro. A incapacidade de John para entender os seus sentimentos oprime-o: a culpa advém de seus desejos e sentimentos, referenciando novamente a sua educação protestante, a qual ele tanto preza.

Tais impulsos infantis de John em relação ao menino beiram o desejo sexual, se considerarmos, por exemplo, a descrição de seu corpo e de suas nádegas. Além disso, John menciona a liberdade que o menino tem de poder deleitar-se com a prática do sexo. Então, essa alusão ao menino negro com o sexo e ao próprio John ter desejos por um menino do mesmo sexo intensifica o sentimento de culpa do protagonista. A homossexualidade na época do *apartheid* era um crime na África do Sul e mesmo sem uma plena consciência disso, o menino tem desejos sinceros. A culpa, no caso, seria uma repressão de ordem social a esses desejos que parecem genuínos ao protagonista.

A culpa que John carrega também vem sobre o desconforto com a sua admiração por uma criança que está numa posição inferior na sociedade sul-africana: um menino negro e pobre. Ora, para o protagonista, uma pessoa como aquele menino, com um corpo perfeito e uma ampla noção de liberdade e maturidade, não deveria estar ali. Enquanto John, dependente de sua mãe, caminha com ela pelas ruas de

Worcester, o menino negro está ali como um serviçal de pessoas como a família Coetzee. No fim do trecho, o menino ainda considera a hipótese de ficar furioso com a sua mãe caso ela chame o menino para ajudá-la em qualquer atividade, como empurrar a cesta de compras. A resposta que John receberia seria lacônica, justificando aquele ato através da cultura do país: os negros, segregados, já estão acostumados a fazer isso.

Como pensa de forma infantil, ser desfavorável socialmente significa para John estar acostumado com isso e aceitar essa condição. Outros exemplos já foram citados neste estudo, como quando ele vê crianças *coloured* indo para a escola e sabendo que eles não permaneceriam nela. As especulações de John sobre essas condições sociais têm um viés indagativo, que não chega a ser crítico de modo que tenha um pensamento coerente e bem articulado. Ele ensaia reprimir a sua mãe, mas isso ainda não passa de observações que deixam o menino sem uma visão mais ampla do que está realmente acontecendo naquela sociedade sul-africana em que está inserido. Isso endossa nossa hipótese de pesquisa, a de que John descobre-se e descobre-se no regime do *apartheid*, a partir de suas observações infantis. Como ninguém lhe ensina o funcionamento social, as suas impressões, impulsos, desejos e sentimentos como a culpa e a vergonha são importantes para a construção da visão de mundo do menino.

Cenas como essas, que apresentam intuições infantis que trazem o gérmen de uma crítica à sociedade por um viés infantil, estão permeadas por ironia. A narrativa é apresentada do ponto de vista de uma criança, mas as considerações são contundentes e objetivas. Uma criança certamente não consegue elaborar um raciocínio lógico sobre um panorama político social, mas esse olhar indutivo e sincero implica, para o leitor adulto, um olhar de dentro da África do Sul sob o regime do *apartheid*.

Em outra passagem, no capítulo 9, novamente John sente-se culpado, e relaciona esse sentimento com o prazer: "*his pleasure is tinged with guilt*" (COETZEE, 1997, p. 64). A cena acontece enquanto John e seu irmão atiram ovos no telhado da casa dos vizinhos Wynstras, por quem os irmãos Coetzee não têm afeição. Essa atitude é típica de crianças, mas reprovável socialmente. John pergunta-se se é correto e justo brincar com comida (ovos, no caso), enquanto há muitas pessoas com fome, considerando o contexto social em que vive.

The pleasure of throwing an egg, so much smaller and lighter than a cricket ball, of watching it fly through the air, end over end, of hearing the soft crunch of its impact, remains with him long afterwards. Yet his pleasure is tinged with guilt. He cannot forget that it is food they are playing with. By what right does he use eggs as playthings? He has a sense that Schochat's boy, who is in fact not a boy at all but a grown man, would not be so wrapped up in the image of himself in his Bobby Locke cap and bow-tie as to be indifferent. He has a sense that he would disapprove most strongly and would not hesitate to say so. 'How can What would Schochat's boy say if he found they were throwing away the eggs he had brought all the way from town on his bicycle? you do that when children are hungry?' he would say in his bad Afrikaans; and there would be no answer. Perhaps elsewhere in the world one can throw eggs (in England, for instance, he knows they throw eggs at people in the stocks); but in this country there are judges who will judge by the standards of righteousness. In this country one cannot be thoughtless about food. (COETZEE, 1997, p. 64)

Nesse trecho, o ato de atirar ovo ao mesmo tempo deixa John culpado e com prazer. O prazer vem desse ato de transgressão, enquanto a culpa é oriunda de um questionamento moral e social acerca das consequências dessa ação. A culpa, aqui, aparece quando John se pergunta se é correto e justo brincar com comida, porque, na África do Sul, há grande desigualdade social.

Nessa passagem, também observamos o amplo senso de justiça em relação à sociedade em que vive, o que não é típico de uma criança. A culpa que sente remete desde ao entregador de ovos, que é nativo, até as pessoas que passam fome na África do Sul. Essa consciência social e moral de John evidencia lampejos de uma linha de raciocínio adulta, que não é típico de um menino na generalidade. O menino até tem noções de padrões de moralidade, por exemplo, conceito difícil de uma criança entender, além de relacionar a realidade em que vive com a de outro país (a Inglaterra no caso, nação que John considera extremamente rica e onde, portanto, pela sua lógica, não deve haver pessoas passando fome). Na brincadeira com ovos, o esperado do pensamento infantil seria simplesmente aceitar e deleitar-se com essa atividade, mesmo que fosse com comida, sem um questionamento sobre uma influência disso na situação social de sua comunidade. O conceito de justiça, atípico para um menino, é a consequência da culpa de John. Esse comportamento foge ao modelo geral de comportamento infantil, mas, se considerarmos a forma narrativa, não há um sinal de que isso seja uma mentira.

Tanto a culpa como a vergonha aparecem na narrativa de *Boyhood* em corriqueiras atividades sociais. No capítulo 5, há uma cena em que John se contorce de vergonha enquanto corta o seu cabelo em Worcester:

He dislikes visiting the barber, dislikes it so much that he even tries, with embarrassing results, to cut his own hair. The barbers of Worcester seem to have decided in concert that boys should have short hair. Sessions begin as brutally as possible with the electric trimmer scything his hair away on the back and sides, and continue with a remorseless snick-snack of scissors till there is only a brush-like stubble left, with perhaps a saving cowlick at the front. Even before the session ends he is squirming with shame; he pays his shilling and hurries home, dreading school the next day, dreading the ritual jeers that greet every boy with a fresh haircut. There are proper haircuts and then there are the haircuts one suffers in Worcester, charged with the barbers' vindictiveness; he does not know where one has to go, what one has to do or say, how much one has to pay, to get a proper haircut. (COETZEE, 1997, p. 44)

A vergonha que John diz sentir aqui não é direcionada ao barbeiro em si, mas à convenção social de cortar o cabelo na África do Sul daquela época. O narrador afirma que quem decide os cortes de cabelo para os meninos são os próprios cabeleireiros, simbolizando uma restrição à liberdade. A forma de John lutar contra isso é ele mesmo tentar cortar o seu cabelo, mas, dessa forma, também obtém resultados constrangedores.

Na passagem, a vergonha acontece devido a dois motivos: o primeiro é por submeter-se a uma imposição social de cortar o cabelo a partir de um determinado estilo e o segundo é devido a um ritual no qual os colegas de escola atormentam-no devido ao seu novo visual. No primeiro caso, restringir opções de corte de cabelo é uma convenção social a cuja adoção John reluta. Se John não tem a possibilidade de escolher o corte de que gostaria e, por isso, fica atormentado e envergonhado, ele fatidicamente deve deixar o seu cabelo curto, de acordo com essa fórmula convencional.

A vergonha também acontece nessa cena em relação aos seus colegas de escola. É notório que as crianças caçoam e brincam com os seus amigos quando eles se apresentam com uma nova aparência, e é disso que John tem vergonha. Há, nessa descrição do temor de um possível *bullying* escolar devido ao novo visual, um tom religioso, já que o menino diz que isso é um ritual de escárnio pelo qual as crianças devem passar. Ora, se isso é um ritual, John não pode contestar. O protagonista não se encaixa nessa prática social convencional. Por ele não se adequar a esse sistema, sente vergonha, tornando-se mais relutante e, ao mesmo tempo, aparentemente, mais distante das pessoas. A vergonha, aqui, é um sintoma que atesta uma inaptidão do menino em adaptar-se a essas convenções sociais.

No entanto, apesar da narrativa estar permeada de episódios que causam vergonha ao protagonista, no capítulo 11, há uma passagem em que a situação se inverte-. Quando os Coetzees recebem visitas em sua casa, John e seu irmão menor costumam fugir. Escapar de relacionamentos com outras pessoas, comportando-se de forma selvagem, seria uma típica situação que causaria vergonha, porém, com John isso não acontece. Ele se sente satisfeito em ter um subterfúgio para afastar-se de convenções sociais às quais não se adapta:

Outside their circle of kinfolk they have few social contacts. On the occasions when strangers come to the house, he and his brother scuttle away like wild animals, then sneak back to lurk behind doors and eavesdrop. They have also pierced spy-holes in the ceiling, so that they can climb into the roof-space and peer into the living-room from above. Their mother is embarrassed by the scuffling noises. 'Just the children playing,' she explains with a strained smile. He flees polite talk because its formulas—'How are you?' 'How are you enjoying school?'—baffle him. Not knowing the right answers, he mumbles and stammers like a fool. Yet finally he is not ashamed of his wildness, his impatience with the tame patter of genteel conversation. 'Can't you just be normal?' asks his mother. 'I hate normal people,' he replies hotly. 'I hate normal people,' his brother echoes. His brother is seven. He wears a continual tight, nervous smile; at school he sometimes throws up for no good reason and has to be fetched home. (COETZEE, 1997, p.78)

A passagem ressalta a dificuldade que o menino possui em viver em sociedade. O seu comportamento perante pessoas é comparado ao de um animal selvagem, que não consegue interagir com outras pessoas. Isso acontece porque John repudia qualquer tipo de convenção social, como, por exemplo, fáticas perguntas a que ele se sente desconfortável em responder. John poderia sentir-se envergonhado por não conseguir entrar nesse jogo de criação de uma atmosfera sociável, ou, como ele próprio afirma, por não saber a resposta correta a essas perguntas (ele é um excelente aluno e raramente não sabe a resposta de questões escolares). Porém, nesse caso, acontece o contrário: esse é um dos raros episódios em que uma atitude antissocial não tem o efeito vergonhoso para a criança.

O seu comportamento misantropo evidencia uma atitude instintiva de John. Se compararmos a outros eventos que lhe causam vergonha, como, por exemplo, postar-se em favor do seu pai para confrontar a sua mãe, não seria uma atitude genuína. Então, aqui, o comportamento instintivo de menino possui relação com o comportamento genuíno da criança, o que não o faz sentir-se envergonhado. John sente-se mais seguro em agir como um animal selvagem, evitando o contato com

peças, do que manter relações de forma artificial, o que acarretaria um conflito do menino consigo mesmo.

O motivo principal do sentimento de vergonha para o menino, então, parece ser principalmente este: John sente-se envergonhado quando está agindo de forma não genuína. Tanto no cabeleireiro, quando ele não consegue ter o corte que gostaria, como quando ele, mesmo sabendo que não faz parte de seu feitio, junta-se ao pai, a vergonha aparece por atitudes (externas, no caso do cabeleireiro, e pessoal, no caso familiar) que castram a sinceridade do garoto. Já na passagem em que John e seu irmão somem de casa quando aparece visita, ele não sente vergonha sob a justificativa de que, embora socialmente contestável, essa atitude seja verdadeiramente de sua natureza. A atitude de desconforto com o formalismo das relações sociais não lhe causa a vergonha que se esperaria de uma criança que quer agradar os pais, por exemplo.

Ainda sobre esse trecho, podemos notar a grande influência que John tem sobre o irmão mais novo. Após ser questionado pela mãe se não conseguiria ser uma pessoa normal, John fala "*I hate normal people*", e o seu irmão repete literalmente as suas palavras. Contudo, a descrição de seu irmão após ecoar a mesma resposta sugere que ele não está sendo sincero. O irmão de John é descrito com um sorriso rijo e nervoso, o que indica que a sua fala não necessariamente expressa o seu pensamento. O que acontece nessa passagem é a típica identificação do irmão mais novo com o mais velho, com a reprodução de comportamento e de atos de fala. Esse fato reforça a falta de identificação que John tem com a família Coetzee: ele é uma criança fora dos padrões, até mesmo comparado ao seu irmão. Mesmo quando as duas crianças fogem das visitas juntos, de forma selvagem, com John servindo como uma figura de referência, parece que apenas o mais velho age com sinceridade.

A descrição do irmão mais novo de John encerra a partir de uma constatação que pouco tem a ver com a situação de fugirem das visitas como animais: ele, às vezes, vomita sem uma boa razão e tem que ser levado para casa. Aqui, voltamos à referência escolar, espaço que John domina. Assim sendo, essa declaração sobre o irmão frisa, a partir da consciência de John, a grande diferença entre eles: enquanto o mais velho é um ótimo aluno, o mais novo tem atitudes infantis que o levam às vezes de volta para casa. Ora, talvez essa atitude do irmão causasse ciúmes em John, posto que o irmão volta ao lar e está mais perto da mãe, posição que ele mesmo gostaria de ter. Entretanto, mesmo não estando explícita na narrativa, a não-identificação de

John com seu irmão é motivo de vergonha. Apenas uma criança, o irmão mais novo não consegue ser genuíno e sincero como John. Temos aí novamente o retorno da vergonha para o núcleo familiar.

Outra personagem que faz John sentir-se envergonhado é a sua tia-avó Annie. O fato de Annie ser a sua madrinha equipara-a com a sua mãe, o que naturalmente causa uma repulsa no menino, já que ele é tão apegado à sua mãe e teme que Annie seja uma outra figura feminina capaz de substituí-la. No capítulo 14, há uma passagem em que os Coetzees visitam a tia-avó Annie, que está internada em um hospital. Mesmo vendo-a nessa condição debilitada, John mostra-se envergonhado e pouco receptivo em relação a ela:

Aunt Annie reaches out a hand. Aunt Annie is both his great-aunt and his godmother. In the album there is a photograph of her with a baby in her arms said to be him. She is wearing a black dress down to her ankles and an old-fashioned black hat; there is a church in the background. Because she is his godmother she believes she has a special relationship with him. She does not seem to sense the disgust he feels for her, wrinkled and ugly in her hospital bed, the disgust he feels for this whole ward full of ugly women. He tries to keep his disgust from showing; his heart burns with shame. He endures the hand on his arm, but he wants to be gone, to be out of this place and never to come back. (COETZEE, 1997, p. 115-116)

John lembra-se da tia-avó em uma foto do álbum de família em que ela está vestida com um vestido e um chapéu preto, com uma igreja ao fundo. A lembrança de John faz-nos imaginar a cena, possivelmente de seu batismo, de modo sinistro. O longo vestido e o chapéu preto remetem à figura de uma bruxa. Já John, bebê, em seu colo, produz o efeito de que a tia exerce domínio sobre ele, outra justificativa para John não gostar dela.

John envergonha-se de sua madrinha por ela ter um “amor incondicional” familiar por ele, o mesmo amor que o faz afastar-se de sua mãe. Por seu lado, o menino, que não sente a mesma coisa por ela, tenta não demonstrar o que realmente está sentindo: desgosto pela tia. E justamente as tentativas de praticar essas convenções sociais, como, por exemplo, cumprimentar pessoas de sua família, ele não consegue. Essa incapacidade de viver socialmente e a atitude não sincera de cumprimentar a tia a contragosto têm como consequência o sentimento de vergonha.

O local em que se passa a cena também é significativo para entender a vergonha de John. Um hospital tem uma ligação direta com doenças e com a morte, que é o oposto de um conceito natural de juventude. A relação de John com a morte

é de distanciamento e de silêncio. Já na passagem, a condição enferma de Annie em um hospital descrito por John como “*ward full of ugly women*” reforça esse sentimento de vergonha. No fim do excerto, mesmo de forma exagerada, o menino demonstra certa repulsa por esse ambiente; tanto é que John quer sair dali e nunca mais voltar.

Tanto a vergonha como a culpa são dois sentimentos recorrentes em *Boyhood*, que permeiam as relações que o protagonista mantém. Eles aparecem em dois níveis: no particular e no social. No primeiro caso, a vergonha e a culpa são sintomas de sua relação familiar. A culpa do menino ocorre por comportar-se de forma não genuína, como a sua identificação com o pai para destruir a mãe. E a vergonha, paralelamente, acontece de duas formas: pelo medo que o menino tem de retornar a um estado de nenê, totalmente dependente; e por uma possível revelação de caráter de John, quando nem mesmo ele sabe o conteúdo do que seria revelado.

Esses sentimentos, projetados para um nível social, denotam um senso crítico de John, mesmo que de forma infantil e pouco articulada e a partir de suspeitas de injustiças, como visto nas passagens dos meninos *coloured*. Além do mais, também John sente vergonha de seus próprios desejos: uma repressão social. Os sentimentos de culpa e vergonha funcionam nesse caso como um regulador moral, condizente com a sociedade sul-africana da época, que limita o que o menino deve sentir ou pensar. A vergonha também acontece quando John vê-se obrigado a usar convenções sociais. Esses acordos para o menino são hipócritas e vão de encontro ao que ele realmente pensa. Desse modo, a atitude de usar convenções para manter relações sociais é punida pelo sentimento de vergonha. Assim, ele não se sente envergonhado ao fugir dessas convenções, como na cena em que ele e o seu irmão fogem das visitas.

A vergonha e a culpa em *Boyhood* são os dois principais sentimentos na narrativa e, em trechos como este, parecem até estar imbricados:

Feeling her hurt, feeling it as intimately as if he were part of her, she part of him, he knows he is in a trap and cannot get out. Whose fault is it? He blames her, he is cross with her, but he is ashamed of his ingratitude too. *Love*: this is what love really is, this cage in which he rushes back and forth, back and forth, like a poor bewildered baboon. What can ignorant, innocent Aunt know about love? (COETZEE, 1997, p. 122-123)

Esses sentimentos representam um processo de autodescoberta de John, se optarmos por fazermos uma leitura de acordo com a classificação de um romance de

formação. Também podem indicar uma forma de entender a natureza do personagem, se quisermos fazer uma leitura mais autobiográfica.

7 CONCLUSÃO

O interesse de Coetzee por autonarrativas e confissões é notório. Antes mesmo de escrever *Boyhood* ele já havia publicado textos teóricos sobre o assunto, e, recentemente, seus estudos e entrevistas que abordam essa temática continuaram, mesmo após a trilogia *Scenes from Provincial Life*. As ponderações do autor sobre questões autobiográficas e sobre a escrita de si, de certo modo, indicam pistas sobre métodos narrativos utilizados em *Boyhood*. Ao escrever sobre si de forma ficcional, como ocorre em *Boyhood*, Coetzee se interessa muito mais em ter acesso a algo interior (inconsciente), uma verdade universal permeada pelo conceito do genuíno, do que em apresentar uma narrativa memorialista ou documental. Essa busca pela verdade interior só é alcançada através do ato de escrever. A relação de Coetzee com a verdade é associada ao conceito de genuíno, no sentido de que o pensamento é uma consulta, não de opiniões ou de tendências, mas sim de uma profunda depuração do conhecimento.

A preocupação narrativa de Coetzee é claramente maior pela sua estética e pela verdade ficcional, se comparada à necessidade em comprovar fatos ou ao uso consciente da memória, técnicas geralmente usadas em narrativas sobre si. Quando estamos escrevendo sobre nós mesmos, possuímos um intuito autoprotetivo, uma espécie de fortaleza moral, talvez até mesmo inconsciente, que não nos permite acessar ou processar certas instâncias da memória. Sobre este assunto Coetzee demonstra afeição: como o lado obscuro da memória funciona na produção de histórias sobre si mesmo.

No que tange ao estilo narrativo de *Boyhood*, notamos que duas escolhas são importantes para reforçar a idéia estética da narrativa, afastando-se da narrativa memorialista ou documental: o narrador em terceira pessoa e o uso do presente simples. A voz narrativa de *Boyhood* distancia a voz narrativa do autor e do protagonista. Em outras palavras, o autor pode ser igual ao protagonista, mas não é igual ao narrador. A técnica de usar o narrador em terceira pessoa reconfigura a relação entre observador e observado. Ela funciona como um artifício para quebrar mecanismos defensivos da fala do eu.

Um romance com um narrador em primeira pessoa, por exemplo, ao modo típico de uma narrativa memorialista ou documental, não produziria o mesmo efeito. Se *Boyhood* fosse narrado em primeira pessoa, a busca por essa verdade almejada

poderia facilmente deslizar para uma deformação, ocasionada pela identificação defensiva do autor com o seu protagonista. A narração em terceira pessoa estabelece, portanto, um distanciamento enunciativo entre autor e o objeto tratado (inclusive do protagonista).

Já o uso do presente reforça a ideia de priorizar as sensações em um estado nascente. Desse modo, produzindo efeitos descritivos de imediatez através da narração. Ao longo do romance, o protagonista da narrativa, a criança John Coetzee, passa por situações de experiências que priorizam o sensorial. A reflexão e a formulação de um raciocínio articulado, típicos da narrativa pretérita ou futura, são deixadas em segundo plano, reforçando o que o menino está sentido naquele momento. Isso acontece até mesmo em situações para as quais a compreensão do jovem não está preparada ainda, como, por exemplo, frente a problemas político-sociais. Assim, sempre a partir de uma voz narrativa objetiva, Coetzee, o autor, evita atribuir à criança uma desenvolvida percepção “crítica”. Na narrativa, Coetzee prioriza o olhar e as impressões de quem é incapaz de entender por completo certos acontecimentos. O uso da terceira pessoa aliado ao uso do tempo presente evita o tom documental da narrativa, reforçando o tema pelo qual Coetzee está realmente interessado: o genuíno, a busca pela verdade através da escrita de si.

Em *Boyhood*, como não há uma sequência lógica temporal para delinear a ordem dos capítulos, o fio condutor temático é a seleção de conteúdos: experiências de vida que são dolorosas a si mesmo. Para selecionar esses episódios Coetzee usa da confissão, que entendemos aqui como um método de depuração do conhecimento. No entanto, o romance difere de narrativas confessionais tradicionais, como as *Confissões* de Santo Agostinho ou as de Rousseau, pois Coetzee não apresenta narrativamente todo um processo confessional (transgressão, confissão, penitência e absolvição). A confissão em *Boyhood* acontece ao selecionar o material a ser narrado, ignorando elementos pré e pós-confessionais, como possível absolvição ou entendimento de uma possível transgressão. A partir desse paradigma narrativo, Coetzee cria até a possibilidade de confessar experiências ou sentimentos considerados inconfessáveis, como o medo, a vergonha, o ciúme e a culpa.

Desse modo, Coetzee utiliza apenas a narrativa confessional *per se*, e não a narrativa como todo um processo, como ocorre em confissões religiosas. O autor também alerta que a seleção de fatos para a narrativa sobre si mesmo é uma possível explicação do estilo de *Boyhood*. A confissão nesse romance é um princípio, e não a

forma. A narrativa confessional é um método que Coetzee utiliza para depurar o conhecimento e selecionar os temas apresentados em *Boyhood*, diferentemente de narrativas confessionais tradicionais. Esse paradigma narrativo de Coetzee no romance é um método também para adquirir autoconhecimento, descobrindo as obscuras instâncias da memória.

A partir desse método confessional de *Boyhood*, identificamos que dois principais sentimentos emergiram da narrativa: a vergonha e a culpa. Inconfessáveis, essas duas instâncias são recorrentes ao longo de toda a narrativa e permeiam qualquer relação social mantida pelo protagonista. O próprio conceito de confissão também remete a esses dois sentimentos

Tanto a vergonha quanto a culpa aparecem nos níveis familiar e social. No primeiro caso, elas são sintomas de sua relação familiar. No nível particular, a culpa do menino tem origem na autoidentificação de um comportamento não genuíno por sua parte. Já a vergonha, paralelamente, aparece para John em suas relações familiares a partir do medo que o menino tem de retornar a um estado recém-nascido totalmente dependente e por uma possível revelação de caráter de John por conta de sua família, cujo conteúdo da revelação ele mesmo desconhece. Por outro lado, no nível social, esses sentimentos funcionam como um superego: um regulador moral, limitando o que John sente, pensa ou deseja. Por isso ele repudia as convenções sociais: como elas são hipócritas em sua percepção, a vergonha surge quando ele é obrigado a usá-las.

A narrativa de *Boyhood*, por ter o ponto de vista fixo no menino e suas experiências (impressões, sensações e sentimentos), beneficia revelações da criança. Desse modo, o processo do menino de descobrir-se, como aventado em nossa hipótese de pesquisa, dá-se através de sua consciência infantil, de observações pueris e da construção da percepção geral do protagonista. Também não podemos deixar de mencionar o fato de que esse descobrir-se acontece em uma África do Sul na década de 1950, sob o regime do *apartheid*. Desse modo, o processo de autoconhecimento do protagonista também é um descobrir-se nesse regime segregatório, que se dá não por um pensamento adulto racional.

O menino percebe em diversos momentos do romance, mas através de uma linha de raciocínio pouco articulada, certas injustiças e atos segregatórios no contexto em que vive. Ironicamente, Coetzee, o autor, aborda esses temas, que são caros a

ele, pelo viés ingênuo e infantil. Todavia, mesmo sendo tratadas a partir de suspeitas pueris, as implicações sobre esse tema são profundas e objetivas.

Com dificuldade em manter qualquer vínculo social, seja familiar ou com os amigos, também é importante frisar a importância do processo educacional do rapaz para a narrativa. John Coetzee é um menino de classe média cuja educação acontece em uma rigorosa escola protestante de uma comunidade pequeno-burguesa. Então, a influência da educação, percebida através de suas atitudes e impressões é clara na narrativa, como, por exemplo, na recorrente relação entre culpa e prazer, no temor pela possibilidade de pecar e no autopolicimento do protagonista em relação a seu comportamento e a seus pensamentos.

Além do mais, o protagonista John Coetzee não se sente pertencente a qualquer grupo social, mesmo dominando as línguas inglês e africâner. John sequer possui vínculos identitários, a não ser com a escola, onde é um excelente aluno. Sua fascinação pelo conhecimento e sua rigorosa educação o afastam ainda mais de sua família, pois age até de forma agressiva e opressiva em relação à mãe, em uma típica relação edipiana em que o filho se une ao pai para negligenciar a figura feminina da casa. O menino reprime qualquer desejo ou demonstração de afeto.

Coetzee, em *Boyhood*, não inova em questões estilísticas, como escrever uma autoficção em terceira pessoa, mas o que é interessante no romance é o modo como a confissão é apresentada: como um princípio, um método de depuração de conhecimento para chegar a uma seleção de conteúdo da narrativa. Esse processo só pode acontecer através da escrita. Coetzee entende, então, o ato de escrever como um processo de busca por uma verdade interior, que não pode acontecer simplesmente por meio de narrativas memorialistas.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, S. **As Confissões**. São Paulo: Quadrante, 1985.

AN ANGLO-SAXON TALE: LADY GODIVA. In: BBC – History – Ancient History in Depth. London, 2014. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/history/ancient/anglo_saxons/godiva_01.shtml>. Acesso em 10 nov. de 2016.

ASSIS, M. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ática, 1971.

ATTRIDGE, D. **Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event**. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

_____, D. Introduction. In: COETZEE, J. M. **Inner Workings: Essays 2000-2005**. London: Vintage, 2010, pp ix-xiv.

ATWELL, D. **Doubling the point: Essays and Interviews by J. M. Coetzee**. Cambridge: Harvard Press University, 1992.

ATWELL, D. **J. M. Coetzee and the Life of Writing**. New York: Viking, 2015.

BOOTH, W. **A Retórica da Ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES, J. L. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COETZEE, J. M. **Boyhood: Scenes from Provincial Life**. London: Penguin Group, 1997.

_____, J. M. Confessions and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevski. **Comparative Literature**, Eugene, v. 37, n. 3, 1985, pp. 193-232.

_____, J. M. **Diary of a Bad Year**. New York: Viking, 2007.

_____, J. M. **Disgrace**. New York: Penguin, 2008.

_____, J. M. **Elizabeth Costello**. London: Vintage, 2003.

_____, J. M. Apartheid Thinking. In: COETZEE, J. M. **Giving Offense: Essays on Censorship**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

_____, J. M. **Inner Workings: Essays 2000-2005**. London: Vintage, 2010.

_____, J. M. **Juventude: Cenas da Vida na Província II**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____, J. M. **Slow Man**. London: Vintage, 2006.

_____, J. M. **Summertime**: Scenes from Provincial Life. London: Harvill Secker, 2009.

COETZEE, J. M.; ARABELLA, K. **The Good Story**: Exchanges on Truth, Fiction and Psychotherapy. New York: Viking, 2015.

COMPAGNON, A. **O Demônio da Teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

EAKIN, P. J. **Fictions in Autobiography**: Studies in the Art of Self-Invention. Princeton: Princeton University Press, 2014.

ECO, U. **Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EVANS, M. **Apartheid** (1948-1994). Disponível em: <<http://www.blackpast.org/gah/apartheid-1948-1994>>. Acesso em 13 fev. de 2016.

GOETHE, J. W. von. **Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2006.

JOYCE, J. **A Portrait of the Artist as a Young Man**. London: Penguin Books Ltd. 1996.

LEJEUNE, P. **On Autobiography** (Theory and History of Literature). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

MAAS, W. **O Cânone Mínimo**: O “*bildungsroman*” na história da literatura. São Paulo: UNESP, 1999.

MAZZARI, M. V. Apresentação. In: GOETHE, J. W. von. **Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 7-23.

PEREIRA, L.; ROSENFELD, K (org.). **Lendo J. M. Coetzee**. Santa Maria: Editora UFSM, 2015.

PEREIRA, L.; ROSENFELD, K (org.). **Sobre a censura**. Santa Maria: Editora UFSM, 2016.

RIBEIRO, F.A Construção da nação (pós-)colonial: África do Sul e Suriname, 1933-1948. **Estudos Afro-Asiáticos**, ano 24, n. 3, 2002, pp. 483-512

ROLLO, A. C. **Ficção de Formação na Era Audiovisual**: Salinger e Anderson & Wilson. 2013. 160f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS, 2013.

ROUSSEAU, J. **Confissões**. Lisboa: Documentos Humanos, 1964.

SALINGER, J. D. **The Catcher in the Rye**. Boston: Little, Brown and Company. 1991.

SMITH, S.; WATSON, J. **Reading Autobiography** – A Guide for Interpreting Life Narratives. Minnesota: University of Minnesota, 2010.

SOUSA, E. Autor Implícito e Narratividade no Drama de Ésquilo. **Graphos**, João Pessoa, v. 12, n. 1, p. 31-46, jun., 2010. Disponível em <<http://http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/download/9853/5382>>. Acesso em 2 ago. de 2016.