

CARAMBAIA

J. M. Coetzee

Ensaaios recentes

Textos sobre literatura

2006-2017

ilimitada

Tradução

SERGIO FLAKSMAN

7	Apresentação, por Márcio Ferrari	171	Antonio Di Benedetto, <i>Zama</i>
15	Nota sobre a edição	191	Liev Tolstói, <i>A morte de Ivan Ilitch</i>
	• • •	199	Sobre Zbigniew Herbert
19	Daniel Defoe, <i>Roxana</i>	211	O jovem Samuel Beckett
31	Nathaniel Hawthorne, <i>A letra escarlate</i>	231	Samuel Beckett, <i>Watt</i>
45	Ford Madox Ford, <i>O bom soldado</i>	239	Samuel Beckett, <i>Molloy</i>
57	A peste segundo Philip Roth	249	Oito maneiras de ver Samuel Beckett
73	Johann Wolfgang von Goethe, <i>Os sofrimentos do jovem Werther</i>	267	Patrick White, a obra tardia
87	As traduções de Hölderlin	285	Patrick White, <i>A mandala sólida</i>
115	Heinrich von Kleist: dois contos	295	A poesia de Les Murray
127	Robert Walser, <i>O ajudante</i>	315	Lendo Gerald Murnane
137	Gustave Flaubert, <i>Madame Bovary</i>	331	O diário de Hendrik Witbooi
147	Irène Némirovsky, escritora judia		• • •
167	Juan Ramón Jiménez, <i>Platero e eu</i>	343	Sobre os ensaios
		345	Índice remissivo de autores e obras

Apresentação

MÁRCIO FERRARI

Em relação à reunião anterior de artigos de J. M. Coetzee – *Mecanismos internos: textos sobre literatura (2000-2005)* –, este volume de ensaios recentes tem em comum a origem dos textos, a volta a alguns escritores e alguns dos temas recorrentes do autor. Sobre a origem, foram publicados na forma de resenhas para a *New York Review of Books* ou como introdução a reedições das obras dos escritores analisados. Os nomes que Coetzee retoma são Robert Walser, Samuel Beckett e Philip Roth. E entre as questões que mais atraem Coetzee estão a identidade do narrador, a condição de estrangeiro, a liberdade de criação e as limitações do realismo e do racionalismo. Um aspecto pessoal do autor sul-africano é a presença dos escritores que ele estudou ainda na casa dos 20 anos: Ford Madox Ford foi o tema de sua dissertação de mestrado no Reino Unido; e Beckett, o objeto da tese de doutorado nos Estados Unidos.

Por outro lado, é possível observar dessemelhanças em relação aos ensaios do tomo anterior, como menções frequentes a Deus (ou, mais precisamente, à ideia de Deus), a presença da filosofia clássica (anterior ao século XX) e a utilização intensa de correspondências para comentar a obra dos escritores. As leituras comparativas e biográficas superam em muito as análises estruturais.

Em alguns casos as informações externas à letra são essenciais para compreender o espírito, como na relação entre a instabilidade psíquica e os poemas da última fase de Friedrich Hölderlin.

Também chama atenção o fato de que a Austrália, para onde Coetzee se mudou em 2002 depois de ter deixado a África do Sul natal, aparece fortemente nos últimos ensaios do volume. Ao abordar a obra de dois escritores australianos, Patrick White e Les Murray, Coetzee envereda pela história e os costumes de seu país de adoção, às vezes de modo bastante crítico. Murray, um dos menos conhecidos dos escritores analisados, destaca-se também por uma irônica particularidade: num volume cujas páginas se dedicam em grande parte ao modernismo literário, é um poeta defensor da volta ao passado e de um renascimento nativista. Ironicamente, trata-se do mais jovem de toda a seleção.

Se é possível falar em método, Coetzee lança mão de diálogos entre obras do mesmo autor ou deste com outros escritores, em aproximações que se revelam nada arbitrárias. Assim, o romance *Nêmesis* (2010), de Philip Roth, suscita uma comparação temática precisa com obras de escritores de outras gerações: *A peste* (1948), de Albert Camus, e *Diário do ano da peste*, de Daniel Defoe (1722). Nos três, Coetzee detecta o uso do “cenário de uma epidemia para falar da determinação dos seres humanos e da durabilidade de suas instituições sob o assalto de uma força invisível, inescrutável e mortífera”. Na análise de *A letra escarlate*, de Nathaniel Hawthorne, um drama da província, Coetzee estabelece uma comparação com *Moby Dick*, de Herman Melville, um épico marítimo, com uma profundidade capaz de detectar o que o próprio Hawthorne não suspeitava sobre o romance que escreveu.

Sempre disposto a ampliar o contexto do autor e da obra para melhor iluminar a última, Coetzee pode nos dar panoramas ao mesmo tempo históricos e psicológicos, não esquecendo as reflexões dele mesmo. O texto sobre as traduções das obras de Hölderlin é ao mesmo tempo uma investigação sobre a apropriação do poeta por correntes ideológicas divergentes, entre elas o nazismo, e um retrato acurado da ascensão e declínio do Romantismo alemão, das raízes filosóficas em Jean-Jacques Rousseau até os vínculos entre duas gerações de poetas: J. W. Goethe é o decano e Hölderlin, um descendente rebelde. O nazismo, aliás, embora menos marcante aqui do que em *Mecanismos internos*, é o cenário fundamental do texto sobre a única mulher da lista, a russa Irène Némirovsky, exilada na França e morta num campo de concentração. Coetzee tenta, com sucesso, tirá-la do esquecimento, mas não deixa de notar as deficiências de alguns de seus romances, escritos, segundo ele, de maneira apressada.

Mesmo quando escreve prefácios a obras mais do que consagradas, Coetzee sabe encontrar algo de inédito ou pessoal, ou ambos. Ao comentar *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, ele arrisca uma opinião que destoa das análises tradicionais sobre o livro. “O verdadeiro alvo de seu desprezo [de Flaubert] não era a moral pública nem a religião, mas a *bêtise*, a estupidez, a adesão impensada e complacente à opinião bem-pensante”, escreve Coetzee. “Flaubert trata essa estupidez como uma espécie de mal-estar espiritual.” Ao discorrer sobre *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, o ensaísta se detém na importância, para o personagem e para o escritor, de um poema de James Macpherson que revive uma ode ancestral escocesa escrita no século III em gaélico pelo mítico bardo Ossian, lida pelo personagem Werther no romance e

vertida para o alemão por Goethe. E a análise de *A morte de Ivan Ilitch*, de Liev Tolstói, retoma uma crise de valores pela qual o autor passou e que o levou a renegar grande parte de sua obra, incluindo *Anna Kariênina*.

Samuel Beckett e seus romances – não as peças de teatro, referidas apenas de passagem – são tema de quatro ensaios deste volume, que seguem uma curiosa progressão. Antes deles, no entanto, o escritor irlandês é mencionado de forma interessante no texto sobre o romance *Zama*, do argentino Antonio Di Benedetto, único representante latino-americano da seleção, mas merecedor de um dos melhores ensaios do volume. Nele, um personagem de Di Benedetto é comparado aos de Beckett, “elaborando uma hipótese extravagante atrás da outra para explicar por que o mundo é como é”. Coetzee, porém, nos ensaios sobre Beckett, desmonta em parte esse aspecto “extravagante” de sua obra.

O primeiro dos quatro textos trata do jovem Beckett, sua formação, seus sentimentos em relação ao patriotismo, as leituras ficcionais e filosóficas, as relações com James Joyce, a adesão à psicanálise e as atividades profissionais incomuns. E sobretudo sua admiração inesperada (usando o adjetivo de Coetzee) pelo moralista setecentista Samuel Johnson, de quem Coetzee lembra a frase “A mera existência é tão melhor que o nada que preferimos existir mesmo na dor”. O segundo texto, sobre o livro *Watt*, explora a relação ambígua de Beckett com o racionalismo: “existe certa loucura no projeto cartesiano de metodizar as operações do intelecto humano; mas havia também certa loucura na forma assumida por sua sátira da razão metódica”. O terceiro texto é sobre *Molloy*, uma de suas obras-primas, que “provoca e ao mesmo tempo repele a interpretação”. Finalmente, o quarto ensaio é uma reflexão filosófica quase exaustiva sobre a obra de Beckett, na

qual a voz de Coetzee sobressai tanto ou mais do que a do próprio autor analisado.

É assim que estes *Ensaaios recentes* alternam trechos que provocam o ameno prazer da leitura – as narrações biográficas, as sinopses irrepreensíveis – com as mais desafiadoras reflexões sobre nosso tempo.

*

John Maxwell Coetzee – que substituiria o nome do meio por Michael em sua assinatura literária – nasceu em 1940 na Cidade do Cabo, África do Sul, em uma família descendente de bôeres, holandeses que chegaram ao país no século XVII e deram origem ao idioma dos brancos no país, o africâner. O regime de segregação racial foi tema de seus primeiros romances e está, de uma forma ou de outra, inscrito em toda a sua obra.

O pai de Coetzee (pronuncia-se *Kut-sê*) era funcionário público e a mãe, professora. Em casa era falado o inglês, mas usava-se o africâner externamente. Coetzee, que adotaria o inglês como língua literária, passou a maior parte da infância na Cidade do Cabo. Estudou numa escola católica e graduou-se em matemática e língua inglesa na Universidade da Cidade do Cabo. Curioso e cerebral, Coetzee não tinha propriamente planos de realização para o futuro, mas percebia que seu interesse principal estava nas possibilidades da razão humana diante dos desafios do cotidiano, sobretudo os éticos.

Depois de um período no Reino Unido, onde trabalhou como programador de computadores na IBM, Coetzee mudou-se para os Estados Unidos para dar aulas de literatura em universidades. Publicou em 1974 seu primeiro livro, *Terras de sombras*, composto de duas novelas, ambas sobre as engrenagens do colonialismo.

Em 1980 seu nome se projetou internacionalmente com o lançamento da distopia *À espera dos bárbaros. Vida e época de Michael K.*, uma alegoria do apartheid, veio em seguida (1983) e lhe deu o primeiro Booker Prize.

Foe (1986) marca a primeira vez, de várias, em que o autor adotou uma voz feminina como narradora, nesse caso para uma releitura de *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe. Em 1999, Coetzee publicou seu romance mais conhecido, *Desonra*, livro que lhe valeu o segundo Booker Prize, mas também uma avalanche de críticas. No enredo, a filha do narrador, branca, é estuprada por um grupo de negros. Aclamado no exterior, o livro foi mal recebido na África do Sul. O escritor foi acusado de não contribuir para a pacificação entre brancos e negros depois do fim do apartheid.

Coetzee recuperou parte do prestígio no próprio país quando, em 2003, ganhou o Nobel de Literatura. Ao justificar a distinção, a Academia Sueca elogiou “a composição habilidosa, os diálogos férteis e o brilho analítico” dos romances do escritor. E acrescentou: “Mas ao mesmo tempo ele é um cético escrupuloso, inclemente em suas críticas ao racionalismo cruel e à moralidade cosmética da civilização ocidental. É ao explorar a fraqueza e a derrota que Coetzee captura a centelha divina da humanidade”. Depois da repercussão negativa de *Desonra* na África do Sul, Coetzee mudou-se para a Austrália, onde se naturalizou em 2006. No primeiro romance publicado depois da mudança, *Elizabeth Costello* (2003), a narradora-título é uma intelectual defensora dos direitos dos animais, como Coetzee. A essa altura a obra do autor evoluía para um questionamento sobre os conceitos de autoria e subjetividade, marcadamente em seus romances autobiográficos. Coetzee continua publicando e lecionando regularmente. Durante toda a vida literária, produziu também ensaios e livros de correspondência.

Vida e carreira de Coetzee são marcadas por deslocamentos, e não só no sentido geográfico. Sua definição dos parâmetros filosóficos da obra de Italo Svevo talvez possa ser aplicada aos próprios romances: “Nossa sensação de nunca estarmos à vontade no mundo, sugere ele, resulta de certo inacabamento da evolução humana. Para fugir a essa triste condição, há os que tentam adaptar-se a seu meio. Outros preferem o contrário. De fora, os inadaptados podem parecer formas rejeitadas pela natureza, mas, paradoxalmente, podem mostrar-se mais aptos que seus vizinhos bem adaptados para enfrentar o que o futuro imprevisível possa nos trazer”.

Nota sobre a edição

Ao longo dos ensaios, J. M. Coetzee cita livros de autores de diferentes nacionalidades. Apresentamos os nomes das obras em seus idiomas originais, acompanhados de sua tradução literal em português ou com os títulos que receberam em edições brasileiras (nesse caso, em *itálico*).

Quando julgamos necessária a identificação da edição utilizada por Coetzee em sua análise, mantivemos o título em inglês, mesmo quando a obra original foi escrita em outra língua. Todas as citações feitas pelo autor foram traduzidas do inglês para o português.

Ao final do volume há um índice remissivo que relaciona os escritores e obras citadas nos ensaios a seguir. Os estudos críticos e biográficos referenciados nos textos, assim como o nome de seus autores e tradutores, não estão contemplados ali. Suas referências bibliográficas completas estão nas notas de rodapé inseridas ao longo dos ensaios.

No Índice, os títulos no idioma original, em *itálico*, referem-se aos livros que não têm edição correspondente no Brasil.

J. M. Coetzee

Ensaaios recentes

Textos sobre literatura

2006-2017

Daniel Defoe, *Roxana*

Daniel Defoe nasceu em 1660 numa família de dissidentes (ou não conformistas) ingleses – ou seja, protestantes marginalizados de orientação calvinista. Sendo as universidades vedadas por lei tanto aos não conformistas como aos católicos romanos, estudou numa academia para dissidentes nos arredores de Londres. O que não foi ruim. As universidades inglesas se encontravam num mau momento de sua história, enquanto as academias como a que Defoe frequentou se mostravam abertas a novas correntes na filosofia e nas ciências naturais. Lecionavam não o currículo clássico de gramática e retórica, mas matérias de ordem prática como história e geografia, formando os alunos para escrever em seu inglês nativo.

Depois de formado, Defoe cogitou uma carreira no comércio; mas seu envolvimento incessante e às vezes obstinado com as questões nacionais, complicado por sua filiação à minoria dissidente, dificultou seu projeto de uma vida de negociante. Embora tenha tido a prudência de recuar da visão igualitária radical de seus primeiros anos, no geral suas posições continuaram progressistas, especialmente acerca das relações entre os sexos. Em sua atividade de jornalista e comentarista político, denunciava casamentos arranjados e fazia campanha em defesa da reforma das leis do casamento. Ser casado

com alguém que não se ama, escreveu ele, era como uma variação da pena capital praticada na Roma antiga, em que o assassino era amarrado ao corpo da vítima e abandonado para morrer de lenta putrefação. Defendia a instrução das mulheres segundo um currículo moderno que pudesse equipá-las para cuidar de seus negócios. Seu próprio casamento foi notavelmente feliz.

Como escrevia livremente (promiscuamente, diziam seus críticos) sobre todos os assuntos possíveis, e com uma pressa (aparentemente) descuidada, Defoe acabou enquadrado numa posição peculiar na história da literatura: como um pioneiro inconsciente, e acidental, do romance realista. Eis o que escreveu a seu respeito o crítico francês Hippolyte Taine, em 1863:

Sua imaginação é mais de um comerciante que de um artista, repleta, quase abarrotada, de fatos. Ele os apresenta da maneira como lhe ocorrem, sem arranjo ou estilo, como se conversasse, sem tentar obter algum efeito ou compor uma frase bem-acabada, empregando termos técnicos e maneiras de expressão vulgares, repetindo-se sempre que julga necessário, dizendo a mesma coisa duas ou três vezes.

Para Taine, Defoe parece limitar-se a expor o que lhe vem à mente, sem a intervenção da arte. Como o palavrório resultante se assemelha muito ao palavrório da vida cotidiana, nós o consideramos, num sentido vago, “real” ou “verdadeiro”.

É nisso [evitar a aparência de ficção] que reside o seu talento. Desse modo, suas imperfeições acabam a serviço de seu interesse. Seus lapsos, suas repetições, sua prolixidade contribuem para essa ilusão: não podemos afirmar

que tal ou qual detalhe, tão irrisório, tão tedioso, possa ter sido inventado – qualquer inventor o teria deixado de fora, ele é por demais insípido para ter sido usado intencionalmente. A arte faz escolhas, adorna, captura nosso interesse; não pode ter sido a arte que empilhou esse carregamento de pormenores maçantes e vulgares; portanto, deve ser tudo verdade.¹

O veredicto de Taine sobre Defoe é impiedoso, mas sua essência persiste até hoje. Como escritor, Defoe não sabia o que estava fazendo, e portanto não podia ter ideia da importância do que fazia. Ao contrário, obedecendo à intuição que, em retrospecto, aceitamos que possa ter brotado de um grande talento inato, ele produziu, sob uma série de falsas aparências, uma representação da mentalidade de seu tempo ou, melhor, da mentalidade de um importante ator social: o homem (ou mulher) da ascendente classe média protestante, dado a inquirir e adquirir.

Uma das características de Defoe que irritavam as pessoas à sua volta era a confiança que tinha em si mesmo. Não havia nada que julgasse além da sua competência. Numa era a que não faltavam homens de alto intelecto (foi contemporâneo de Isaac Newton), Defoe era um exemplo supremo de outro tipo de inteligência: a inteligência prática, que procurava saber ou descobrir a maneira de fazer as coisas. Segue-se uma lista parcial das coisas que fez em seus 70 anos de vida.

Conduziu, em vários momentos e com graus variados de sucesso, operações mercantis envolvendo vinhos e bebidas destiladas; cavalos de montaria; tecidos de

1 Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*. Paris, 1863, vol. 3. [TODAS AS NOTAS SÃO DO AUTOR, EXCETO QUANDO SINALIZADAS DE MODO DIFERENTE.]

linho; artigos de lã e malha; sementes comerciais; tabaco e madeira; queijo, mel e frutos do mar. Investiu na pesca comercial e geriu uma fábrica de tijolos e telhas. Investiu muito em dois projetos fracassados: a criação de gatos-almiscarados para fábricas de perfume e a construção de sinos de mergulho para caça a tesouros perdidos no fundo do mar. Foi duas vezes à falência e preso por dívidas.

Numa carreira jornalística paralela, foi editor de uma revista de opinião, a *Review*, que saía três vezes por semana entre os anos de 1704 e 1713. Especializada em negócios estrangeiros e em previsões econômicas, a *Review* não tinha rival na sua época em matéria de acuidade e inteligência dos artigos, quase todos escritos pelo próprio Defoe. Republicada em 1938 para deleite de estudiosos, a coleção completa da revista preenche 22 alentados volumes.

Em 1703, Defoe foi julgado e condenado pelo que hoje se definiria como discurso de ódio, com base num panfleto que escreveu e no qual, fazendo-se passar por um pregador fanático da Igreja Anglicana, afirmava que a melhor maneira de lidar com os incômodos dissidentes era crucificá-los. Passou cinco meses na prisão, seguidos da exposição pública no pelourinho.

Foi empregado por governos sucessivos como o que hoje se definiria como um agente de inteligência, mas em seu tempo era chamado de espião. A fim de cumprir seus deveres, atravessou o país de fora a fora sondando a opinião popular e relatando os resultados para seus chefes em Londres. Usou sua experiência para criar uma rede nacional de informantes controlada a partir de Whitehall, a sede do governo inglês.

Seu conhecimento qualificado dos assuntos nacionais proporcionou-lhe a base para uma obra em três volumes, que publicou depois de ter deixado o serviço do governo

e começado a ganhar a vida como escritor profissional (profissão que, se não inventou, teve nele um de seus pioneiros). *A Tour through the Whole Island of Great Britain* [Uma viagem por toda a ilha da Grã-Bretanha] é ao mesmo tempo um guia de viagem, uma análise do estado da sociedade britânica e uma avaliação das perspectivas do reino, o apanhado mais profundo do seu tempo.

Depois disso, a partir de 1719, quando já se aproximava dos 60 anos, Defoe escreveu e publicou em rápida sucessão uma série de livros que se passavam por relatos autênticos da vida de aventureiros e criminosos, narrados pelos próprios – livros que tiveram grande peso na definição do formato e do estilo do romance moderno. A primeira dessas obras de ficção, *A vida e as estranhas e surpreendentes aventuras de Robinson Crusóe, de York, marujo: escrita por ele mesmo*, cativou a imaginação do público e se converteu em grande sucesso comercial.

A última da sequência de obras de ficção em formato de livro escrita por Defoe foi *Roxana: The Fortunate Mistress* [Roxana: A amante de sorte], publicado em 1724. *Roxana* traz todas as marcas de uma composição apressada. É repetitivo (poderia tranquilamente sofrer um corte de um terço); parece não ter passado por nenhuma revisão (traz duas versões da chegada da heroína a Harweich depois da viagem tempestuosa que a trouxe do continente europeu); e os trechos em que a protagonista manifesta seu remorso por uma vida de pecado soam de forma suspeita como inserções posteriores destinadas aos olhos de algum censor.

Roxana (um pseudônimo: o texto dá a entender que há um nome “verdadeiro” que não nos é revelado) é uma mulher linda e inteligente que se vale da sua beleza (aparentemente intocável pela passagem do tempo – não usa cosméticos, mas mesmo assim, aos 50 anos,

os homens ainda a acham irresistível) para alcançar o que deseja com maior fervor: a independência material. No curso de uma agitada vida erótica, atravessa dois casamentos e um quase casamento, além de dois casos amorosos importantes, um na França e outro na Inglaterra. Do caso inglês ela não fala, dando a entender que o amante em questão pode ter sido o monarca reinante. (Este, obviamente, é um truque de escritor: se a história fosse inventada, somos levados a pensar, o autor não teria baixado um véu sobre episódio tão picante: portanto, a história não pode ser inventada e só pode ser “verdadeira”).

Além do primeiro marido, com quem ela se casa cedo e que a abandona sem dinheiro e com cinco filhos para alimentar, os outros homens da vida de Roxana estão profundamente ligados a ela, até mesmo em relações de dominação. Para provar sua devoção, seu aristocrático amante francês rompe seus outros casos; todos os amantes de Roxana a cobrem de dinheiro e joias.

Dada a maneira como o comportamento sexual de Roxana é crucial para a ação do livro, espanta quão pouco ele nos revela sobre a psicologia erótica da personagem. Ela dá importância ao prazer sexual ou limita-se a usar o sexo como um meio para os seus fins? Ela não se pronuncia sobre a questão. Devemos presumir que tem poucas sensações sexuais ou que lhe falta o tipo de narcisismo que a capacitaria a ver-se como objeto do desejo do outro? Ou seu silêncio significa apenas que é pudica demais para tratar do assunto?

O que o silêncio de Roxana certamente não indica é que Defoe, seu criador, seja reservado ou puritano demais para falar dos mecanismos do desejo sexual. Basta pensar no prolongado jogo erótico que descreve entre Roxana, seu segundo (pseudo) marido e a criada Amy, jogo em que

as duas mulheres se excitam mutuamente e uma espicaça a outra até que a cópula ocorra.

Esse episódio dá início a uma análise da psicologia da sedução – mais especificamente, a psicologia de ver-se como objeto de sedução – que surge em vários pontos do livro. A palavra-chave, aqui, é “irresistível”. Depois da primeira vez que sucumbe a seu amante francês, Roxana aplaca seu desconforto dizendo a si mesma que a sedução foi “irresistível”, e que um Deus justo não haveria de castigá-la pelo “que não foi possível evitar”. No caso do rei, ela volta a alegar que não foi responsável: ele a tinha assediado de “maneira tão irresistível que [...] não tive como me opor”.²

Assim como ocorre num dos livros anteriores de Defoe, *Aventuras e desventuras da famosa Moll Flanders* (1722), *Roxana* tem pelo menos a aparência de uma confissão, uma narração contrita de um passado malbaratado. Assim, não surpreende que Roxana apresente seus vários casos mais como lapsos da boa moral do que como triunfos pessoais. Sua defesa é que, embora não quisesse sucumbir, não teve alternativa porque seu sedutor era irresistível; além disso, ninguém pode ser culpado por ceder a uma força que não há modo de rechaçar.

Mas a verdade é que a sedução sexual é sempre resistível: e o fato de ser resistível é precisamente o que a distingue do estupro. A pessoa pode ser forçada a fazer o que não quer, mas não ser persuadida a fazê-lo – não se realmente não quiser ceder. É esta, em essência, a resposta que Aristóteles propõe para a questão de saber por que às vezes agimos contra os nossos melhores interesses:

2 Daniel Defoe, *Roxana: The Fortunate Mistress*. Londres: Penguin, 1982. [Ed. brasileira (esgotada): *Os segredos de lady Roxana*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.]

quando o fazemos, diz ele, é porque não sabemos o que é bom para nós a ponto de ficarmos impregnados por esse conhecimento. (E é por essa razão, diz Aristóteles, que a mera adesão a um código moral não qualifica ninguém como uma pessoa virtuosa.)³

Roxana não alega crer profunda e sinceramente na virtude, cuja perda vez por outra lamenta. Ao contrário, basta-lhe permanecer num estado dividido e ambivalente, em que quer resistir à sedução, mas também em que sua resistência seja vencida. Tem plena consciência dessa divisão ou ambivalência em si mesma e a explora para esquivar-se da culpa. É por isso que ela diz a Amy, sobre um de seus pretendentes: “Acho que irei ceder a ele, se ele me importunar [...] mas ficarei grata se ele preferir não fazer nada e me deixar em paz”. Implicitamente, reconhece que julga ser seduzida mais interessante (mais atraente, mais emocionante, mais erótico, mais sedutor como perspectiva) do que se entregar diretamente e sem nenhuma ambiguidade; que o prelúdio ao ato sexual pode ser mais desejável, mais eroticamente compensador, que o ato em si. A sedução, a ideia da sedução, as manobras da sedução revelam-se profundamente sedutoras, até mesmo irresistíveis.

O pecado e suas tortuosas maquinações são uma das marcas da psicologia moral protestante, um dos muitos campos de que Defoe tinha conhecimento direto. Não há dúvida de que conhecesse bem a desculpa que as pessoas mais dão quando caem em pecado: a cegueira provocada pela paixão (uma paixão “irresistível”), além do alcance da razão, pois tem base em nossa natureza animal. Defoe também tinha consciência da falha desse argumento: como nem sempre cedemos às nossas paixões, deve haver

3 Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, parte 3.

alguma voz interna que dita quando ceder ou não ceder, quais seduções devemos achar irresistíveis e a quais devemos resistir. Essa voz pertence a nós mesmos, e não à nossa condição animal.

É fácil demais desqualificar o recurso de Roxana à psicologia como forma de desculpar seus lapsos de virtude (“alguma coisa em mim me forçou a agir dessa maneira”). Menos fácil de descartar é o argumento econômico que utiliza em sua defesa, que a mulher abandonada e deixada na miséria pelo marido precisa encontrar um protetor ou então prostituir-se; que a Inglaterra do seu tempo não lhe dava outras opções.

Não há dúvida de que Roxana exagera em defesa própria. É possível imaginar uma história alternativa em que uma jovem com seus dotes teria a sorte de ser admitida na casa de algum negociante rico, convidada a servir de tutora em francês para as crianças da família. No entanto, por meio da história que na verdade inventa, Defoe preocupa-se em defender um abrandamento das leis do divórcio – que não permitiam um novo casamento da mulher abandonada – e, em termos mais gerais, a igualdade legal entre os dois cônjuges num casamento. Empenha-se também em recomendar uma forma de educação para as moças que lhes dê meios de ganhar a vida por conta própria. As duas causas são defendidas com grande vigor. E se manifestam mais claramente no ataque ardoroso que Roxana faz à instituição do casamento quando o gentil mercador holandês com quem já dormiu tem a temeridade de pedir-lhe a mão. Casando-se com ele, ela responde, irá perder sua liberdade, sua posição social e sua autonomia e transformar-se numa criada pelo resto de sua vida. “Embora eu pudesse abrir mão da minha virtude [...] ainda assim não abriria mão do meu dinheiro.”

O dinheiro desempenha um papel-chave em todas as obras ficcionais de Defoe, e em nenhuma delas mais do que em *Roxana*. O que Roxana mais admira num homem é uma boa cabeça para o dinheiro; o que espera de um marido é que ele lhe inspire confiança nas questões financeiras. O respeito por essas qualidades quintessencialmente burguesas pode parecer estranho numa mulher cujo maior sonho é ser uma grande cortesã. Mas a aparência atraente de Roxana encobre uma acumuladora cautelosa e até sovina. Gasta seu dinheiro à larga, mas cada desembolso é um investimento calculado para render um lucro futuro. Quanto ao resto, os muitos “presentes” que recebe dos homens são trancados numa arca de ferro. Seus amantes não têm ideia da escala de sua fortuna cada vez maior. Eis o maior segredo de Roxana.

Deslocando-se de país em país como as circunstâncias a obrigam a fazer, Roxana precisa encontrar algum modo de transportar as suas posses. Viajar com grandes quantidades de joias e pratarias é arriscado demais; mas ela, por ser mulher, não tem a competência nem os contatos necessários para converter seus tesouros em meios mais seguros e fáceis de transferir. O que recomenda o mercador holandês, e que acaba por qualificá-lo como um bom parceiro para o casamento, é a destreza com que manipula os instrumentos financeiros da nova era mercantil. Depois de instalar-se em Londres, Roxana toma aulas de administração financeira, cumprindo a transição econômica crucial entre acumular um tesouro e investir no crescimento de seu capital.

Embora *Roxana* seja prejudicado pela extensão e o excesso de repetições, no quinto final do livro sua dramaticidade, até então um tanto frouxa, ganha vida. Por obra de uma coincidência improvável, a filha mais velha do primeiro casamento de Roxana localiza a mãe que a tinha

abandonado anos antes. Sua súbita irrupção em cena, um verdadeiro retorno do recalcado, lança Roxana num dilema terrível. A filha descobrira seu passado secreto de cortesã. Se isso chegasse ao conhecimento público, seu feliz casamento com o holandês naufragaria. Pior ainda: a jovem exigia que Roxana a reconhecesse como filha, admitisse o mal que lhe causou, pagasse uma indenização e se transformasse na mãe que nunca quisera ser. São demandas a que Roxana recusa curvar-se: não aceita arruinar sua vida em benefício de uma estranha claramente desequilibrada. Trata-se também de uma cobrança que Roxana *não pode* pagar: como começamos a compreender, seu perfil emocional é marcado por uma frieza de fundo que uma vida inteira de cálculo egoísta só fez tornar mais intensa, uma insensibilidade que a torna incapaz de entregar-se.

O romance se encerra num caos moral e formal: o narrador que vinha se dedicando a uma crônica tão cuidadosa e abrangente dos fatos da vida da protagonista começa a perder o controle, tanto sobre a vida dela como sobre a própria narrativa. A fiel companheira de Roxana, Amy, por tanto tempo tão próxima que parecia uma outra encarnação da própria protagonista, propõe-se a assassinar a jovem; Roxana quer ou não quer (não temos certeza, pois começamos a duvidar de sua honestidade) aceitar a ideia de Amy; e o assassinato, ao que tudo indica, é consumado – não sabemos como, onde nem quando, porque Roxana não quer saber.

Defoe não tinha modelos para o tipo de ficção mais longa que produziu: além de inventar a história à medida que avançava, ia criando também a forma. Não há maneira de provar, mas temos todos os motivos para crer que escrevia muito depressa e com poucas revisões. Seria um engano dizer que as últimas sessenta ou setenta

páginas de *Roxana* foram escritas num estado de posseção – Defoe era lúcido demais, inteligente demais e profissional demais para isso. Mas sem dúvida escrevia além de suas capacidades, além do que ele ou seus contemporâneos achavam possível realizar.

(2014)

Nathaniel Hawthorne, *A letra escarlate*

Em 1694, os magistrados da cidade de Salem, no estado americano de Massachusetts, aprovaram uma lei que transformava o adultério em crime cuja punição era a seguinte: os dois condenados deviam passar uma hora expostos num patíbulo com laços em torno de pescoço, sendo em seguida severamente açoitados; depois disso, pelo resto de sua vida, precisavam usar, recortada em tecido de cor claramente visível e costurada em suas roupas, uma letra maiúscula A de 2 polegadas (pouco mais de 5 centímetros) de altura.

Nathaniel Hawthorne deparou com esse fato singular enquanto explorava os anais dos primeiros tempos da colonização da Nova Inglaterra. A ideia de contar a história de uma condenada a ostentar o emblema do seu crime como se marcada a ferro quente, levando adiante sua vida diária sob o constante olhar de censura da comunidade, despertou-lhe um interesse singular. Embora sua história familiar o qualificasse claramente como oriundo da Nova Inglaterra (havia um Hawthorne entre os primeiros colonizadores de Massachusetts), o autor tinha motivos para se ver como um traidor de suas tradições, despercebido porque, à diferença de sua heroína, não portava marca alguma que o distinguisse.