

OUTROBIOGRAFIA E PRINCÍPIO DE CONFISSÃO EM “BOYHOOD”, DE J. M. COETZEE

Lawrence Flores Pereira¹

João Pedro Wizniewsky Amaral²

RESUMO

Escrito em 1997, **Boyhood** traz uma versão fictícia do crescimento de John Coetzee em uma segregada África do Sul. A história é posta em prática através de um complexo sistema narratológico que permite ao escritor distanciar-se de sua própria história pessoal. Os eventos e descobertas do menino aparecem principalmente através de suas impressões sensoriais; impressões estas profundamente marcadas pela culpa e pela vergonha. Embora este seja um dos testemunhos autobiográficos de Coetzee, sugerimos que tal relato seja considerado uma história profundamente ficcionalizada, no qual até mesmo o “enredo” é inexistente, sendo substituído por narrativas não-lineares de episódios específicos, cuja conexão recíproca nem sempre são imediatamente visíveis. Entre outras questões neste artigo, estamos particularmente interessados na relação sutil entre os ensaios literários anteriores de Coetzee sobre a escrita de si, em especial seu estudo sobre narrativas confessionais, e seus esforços posteriores como escritor de sua própria vida “fictícia” em *Boyhood* e narrativas “outrobiográficas” subsequentes.

Palavras-chave: Autoficção. Confissão. J. M. Coetzee.

Escrita outrobiográfica em Boyhood. Publicado em 1997, **Boyhood** é o primeiro romance em que J. M. Coetzee se dedicou àquilo que David Atwell chamou da “outrobiografia”, um gênero cujas sugestões autobiográficas tendem a gerar confusões entre ficção e a escritura de si. O romance inaugurou o que muitas vezes é referido como uma trilogia, constituída por **Youth: scenes from provincial life II** (2003) e **Summertime: scenes from provincial life** (2009), que confunde as categorias que da autobiografia, da confissão e da ficção numa forma extremamente original.

Um dos aspectos fascinantes que envolvem o conjunto da obra de Coetzee é o seu poder de levar seu leitor a pensar em seus escritos e histórias como autoreferentes e se lançar numa busca, não raro ilusória, acerca de sua possível história como homem, escritor e sobretudo sul-africano. Com efeito, já desde o início de sua carreira literária, Coetzee trabalha a própria identidade em romances que não poderiam ser definidos senão como obras de ficção

¹ Universidade Federal de Santa Maria – UFSM.

² Universidade Federal de Santa Maria – UFSM.

imaginativa. Em seu primeiro romance, **Dusklands**, publicado em 1974, há já um personagem de sobrenome Coetzee, Jacobus Coetzee, que, em pleno século XVIII, embrenha-se nos interiores desconhecidos da África do Sul, onde, mergulhado em sua ilusão colonialista, comete atrocidades. Apesar do espaço de tempo separando o antigo colonizador “antepassado” e o próprio Coetzee, o caráter da relação dos nomes entrelaça a vida presente e a história da África do Sul como algo que envolve, direta ou indiretamente, a identidade e a própria consciência do autor, postulando que a interconexão sutil da história colonizadora e da vida de Coetzee não podem ser vistos de modo individualizado.

Esse elo entre a história e o autor sempre reaparece. As possibilidades de autoreferência autobiográfica nunca deixaram de existir. Embora seja impossível relacionar David Lurie, protagonista de **Disgrace** (2008) com o próprio John Coetzee, aquela personagem possui semelhanças com ele: é sul-africano branco, professor da Universidade do Cabo, um scholar vivendo em uma época de diluição dos estudos clássicos e sobretudo da poesia. Quando anos mais tarde, Coetzee mudou-se definitivamente para a Austrália, ele escreveu **Diary of a bad year** (2007), cujo protagonista se chama Señor C. que, às vezes, refere-se a si como J. C., uma possível persona de John Coetzee. Em **Elizabeth Costello** (2003), a protagonista homônima ao título do romance é uma mulher, embora curiosamente seu nome seja um anagrama de Coetzee. Além do mais, ela possui um filho chamado John. Por fim, em **Slow man** (2006), o protagonista é Paul Rayment, um idoso que vive na Austrália, país onde o autor reside até os dias atuais. Não são apenas as coincidências de nomes, contudo, que nos obrigam a relacionar os personagens com o autor. As “tendências” de alguns desses personagens podem ser “desenvolvimentos” de algum aspecto não desdobrado da imaginação do autor.

Embora Coetzee maneje com talento estas muitas “autoinsinuações” em sua obra, é preciso entender o seu sentido mais profundo. Hoje temos mais dados acerca da história de vida de Coetzee, em particular desde a publicação de sua biografia escrita por Kannemeyer (2013) que detalha o processo formativo de Coetzee através de documentos, e podemos ver com mais nitidez aquilo que era observável já nos seus romances: que Coetzee opera nos interstícios entre vida efetivamente vivida e vida potencialmente vivida, que não lhe interessa tanto o “registro” do passado quanto uma certa qualidade, talvez jamais vivida, que ele relaciona com o passado. Com efeito a atenção de Coetzee é, antes de tudo, por uma verdade da narrativa (seja autobiográfica ou não), uma qualidade que distancia sua obra e suas

estratégias de despistamento autobiográfico de quase todas as formas do relativismo pós-moderno. Como assinalaram Lawrence F. Pereira e Kathrin Rosenfield (2015, p. 11), a sua obstinação ficcionista “desafia precisamente esse tipo de generalidade, afirmando a relevância de uma experiência singular e verdadeira”. Na ficção de Coetzee, 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.

A respeito desse manejo que oscila entre a personalização e a 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. (2015, p. 8)

É conhecida a curiosa impessoalidade afável de Coetzee em seu trato social que deixa poucas oportunidades para os entrevistadores, sequiosos de conhecê-lo melhor. Estratégicos ou não, esses traços próprios do homem funcionam como um obstáculo que, ao final, estimula o interesse do leitor pelas relações entre sua vida e sua obra. Longe de afirmarmos que há elementos autobiográficos “reais” em sua obra, queremos dizer que Coetzee estimula essas relações por contraversão, deixando quer de ratificá-las, quer de refutá-las, ainda que as técnicas narrativas que ele utiliza em obras como **Boyhood** nos obriguem a “não desistir” de nossa obsessiva busca de interrelações entre vida e obra.

John Coetzee escreveu romances cujo estilo cria não raro certa confusão em relação ao conceito e à produção de autobiografias ou escrita de si, como poucas vezes viu-se na literatura. Há, contudo, um conjunto de técnicas mais evidentes de que ele lança mão. Obras como, **Boyhood: scenes from provincial life**, **Youth: scenes from provincial life II**, **Disgrace**, **Slow man** e **Elizabeth Costello** combinam a voz narrativa em terceira pessoa com o tempo presente.

Por óbvio não há nenhuma novidade em usar o narrador de terceira pessoa ao escrever uma narrativa em que o autor de algum modo é protagonista, como é evidente nas crônicas das guerras gálicas de Júlio Cesar, por exemplo, e em parte da obra **Autobiographie de jeunesse**, de Daniel Guérin. O que, entretanto, é inovador nos romances coetzeeanos é a combinação da escrita de si com o viés do “outro” e a utilização do tempo presente. Essas

escolhas técnicas reduzem um possível efeito de rememoração típico da crônica (historiográfica) e da narrativa de si, ou seja, Coetzee se interessa pouquíssimo quer pela cristalização de experiências passadas (à exemplo talvez da narrativa da **Recherche**, de Marcel Proust) quer pela descrição ou narração cronológica fiel de fatos comprovados. Por outro lado, o uso dessas técnicas prioriza a estética da narrativa, ao transpor a experiência factual para um patamar ficcional, de modo que, como o entendeu David Atwell, “a autobiografia de Coetzee é a ficção ela própria”. (ATWELL, 2015, p.6).

No tocante a questões de gênero literário, os romances de Coetzee que mencionamos 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). A partir dessa definição, o gênero autobiográfico apresenta quatro características fundamentais: a narrativa em prosa; a temática da vida particular; a equivalência do autor com o narrador e, conseqüentemente, com o protagonista; e também o ponto de vista retrospectivo da narrativa (LEJEUNE, 1989, p. 4).

No entanto, as obras de Coetzee que trazem temas e pistas autobiográficas apresentam apenas as duas primeiras características autobiográficas listadas por Lejeune: a narrativa em prosa e, possivelmente, a temática da vida particular. Agora, como já assinalamos, nos 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 duplo procedimento também tende a inibir o efeito de memorização pessoal retrospectiva, que, aliado ao uso do tempo presente, faz com que o ato narrativo deixe-se entrelaçar menos como os traços formulaicos típicos das narrativas memoriais. Referimo-nos aqui – convém assinalá-lo – não apenas ao efeito produzido por tais procedimentos sobre o leitor, mas também a disposição ética que estimulam no autor o ato de escrever, ou seja, é relacionável aqui tanto ao ato de leitura como ao ato de composição. Essa técnica está, por exemplo, no capítulo 14 de **Boyhood**, que apresenta o protagonista na sua relação com sua mãe e sua tia-avó. Ele tenta entendê-las, 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 as técnicas retrospectivas são amortecidas, senão totalmente apagadas, na narrativa, o que prepondera é o tempo presente, que, por sua vez, traz as sensações e percepções para um tempo presentificado que está em processo de se fazer. Um presente que se confunde com a atemporalidade da experiência in loco. O menino sente raiva, afeto, culpa, amor, frieza e ingratidão por sua mãe. O presente predomina, e nada há aqui do passado narrativo que lança para um remoto pretérito uma experiência que deve ser percebida e sentida no agora em processo.

No trecho a seguir, uma divagação do protagonista sobre a morte, notamos na narrativa um tom poético, introspectivo e atual, estilo pouco usual em narrativas autoficcionalis.

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)

Se sua verdadeira identidade infantil for revelada, ele, segundo sua imaginação fantasiosa e temerosa, está perdido. Então, a morte torna-se a única saída imaginada – mas ela própria cria uma sequência de pensamentos. 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 na definição de Lejeune, o autor indica que pode haver flexibilidade no gênero autobiográfico. Narrativas em terceira

peessoa 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 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)

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, p. 140), por sua vez, sugere que **Boyhood** seja classificado como uma “outrobiografia” (*autrebiography*), conceito que significa a escrita de si que se dá, tecnicamente, sob o ponto de vista do outro. A outrobiografia implica um distanciamento entre o narrador e do sujeito que é narrado. Obviamente, o seu autor não poderia ser confundido com o seu “personagem”, ainda que, paradoxalmente, a associação entre os dois no ato de leitura seja inevitável e até mesmo esteticamente importante. Em **Boyhood**, o protagonista não se confunde com o homem John Coetzee. 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 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. (p. 143)

Com esse argumento, Attridge reforça que o termo outrobiografia passa por uma noção de recepção, posto que o leitor é quem deve ter a consciência de que tal texto é uma outrobiografia, 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” sobre o qual uma história será narrada, sem dúvida este outro pode ainda trazer alguns aspectos dos atributos e das experiências vividas do autor, mas a distância previamente contratada de evitar o intimismo no uso da primeira pessoa que narra sua própria experiência, bem como a adoção da terceira pessoa que impessoaliza a enunciação, evitam o excessivo envolvimento autoprotetivo que a escrita em primeira pessoa poderia suscitar. Ao escrevermos sobre um “outro”, fazemos isso aparentemente com maior liberdade e crítica, já que na narração do outro o amor-próprio tende a não atuar como elemento autoprotetivo; já ao escrevermos sobre nós mesmos, por mais forte que seja o compromisso firmado para revelar integralmente episódios e sentimentos vividos ou imaginados, haverá ainda resquícios de pudor e resistência moral em expor fatos, opiniões, sensações ou pensamentos do próprio sujeito.

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. Em *The good story* (2015), Coetzee dialoga com a psicanalista Arabella Kurtz sobre inúmeros temas e, entre eles, está a escrita de si. Coetzee indica que o seu interesse por autobiografias e narrativas de vidas se dá por meio da criação de histórias e das nossas relações com elas.

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)

O interesse de Coetzee parece estar não apenas na realidade, mas na conjunção entre essa realidade e a realidade do fantasma e da fantasia que se manifesta em sua máxima potência nos sonhos. Escrever, assim, é não apenas exercitar essa liberdade de descrever, com idas e voltas, a experiência que surge já amalgamada, alterada, colorida com o material livre do sonho, mas também desfrutar de certa elasticidade associativa que o sonho propicia. Obviamente, a concepção subjacente é de que desejos, os impulsos e as entidades obscuras que são obscuras ao próprio sujeito surgem no experimento da narrativa da própria experiência, como o próprio Coetzee pondera:

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).

A narrativa da história de vida é uma forma de criação ficcional, também ela constitui um processo de autoinvestigação. Ora, se estamos produzindo uma história a partir de um material que se origina de nossa memória, podemos encontrar algo nessa narrativa fragmentos inconscientes. Coetzee ainda complementa que, além da faculdade de exercer a criação de histórias sobre si com certa liberdade, há outros aspectos importantes como os elementos elípticos na narrativa, como a omissão, o silêncio e as lacunas coesivas que estão em um espectro obscuro da memória (COETZEE; KURTZ, 2015, p. 14).

A confissão como princípio. O uso que Coetzee faz destes procedimentos permitiu os efeitos que conhecemos muito bem em sua prosa e em particular em **Boyhood**. Eles contudo seriam insuficientes, se Coetzee não tivesse encontrado as “verdadeiras cenas” de uma vida na infância. É aqui que a obra supostamente autobiográfica de Coetzee se diferencia de outras tradições de escrita de si. Em Proust, o passado, mesmo que carregado de sofrimentos, é cuidadosamente lembrado também em sua positividade, e na sua narrativa os mais fúteis acontecimentos têm valor mundano. Sua recordação, muitas vezes, é uma restauração de um mundo que se extinguiu. Se quisermos entender que espécie de material pessoal ou biorelacionado interessou a Coetzee temos de postular que seu livro não é uma simples memória, algo nostálgica e analítica, nem tampouco a evocação do sonho ou o recorde sentimental do “*temps perdu*”, mas um material muito mais restrito e menos mundano – um material marcado por sentimentos de culpa e vergonha cuja escolha e seleção parece ser regida por um princípio confessional. Doze anos antes de escrever **Boyhood**, Coetzee mostrou interesse nos dilemas envolvidos no ato de confissão, procedimento que tradicionalmente está associado ao conhecimento de si e à narrativa sobre si mesmo.

Para entender a qualidade de sua seleção de cenas e eventos **Boyhood** possui, afinal, uma infinidade delas, não obrigatoriamente entrelaçadas em uma linha narrativa com causa e efeito, podemos encontrar pistas sobre seu método narrativo em seu artigo **Confessions and Double Thoughts** (1985), no qual o autor estuda narrativas e novelas que tratam, de um modo ou de outro, da confissão pessoal de um personagem. Dentre elas estão algumas das conhecidas obras “confessionais”, não-ficcionais e ficcionais, como as “Confissões”, de Santo

Agostinho, as “Confissões”, de Rousseau, **A Sonata a Kreutzer**, de Tolstói e **Notas do Subsolo**, de Dostoiévski.

Coetzee ocupa-se não apenas com a escrita de si, mas com os *faux pas* que podem ser encontrados na narrativa pessoal de confissão. Entre a escrita autobiográfica e outras similares, de um lado, e o ato ou a escrita confessional, de outro, há diferenças de método consideráveis. O ensaio de Coetzee inicia com a análise da conhecida passagem das *Confissões*, de Santo Agostinho, em que este relembra a sua participação no roubo de pêssegos de um vizinho, um episódio que deflagra nele a argumentação sobre a origem da predisposição humana ao mal e em particular da sua própria inclinação nociva. O ato é importante para Agostinho porque se trata de conhecer a origem do mal que se manifesta ainda na infância, como algo gratuito e incausado. O centro das atenções de Agostinho, ao confessar a falta passada, é a infância, aquele momento que se poderia imaginar como anterior a toda influência pervertida.

A partir da narrativa 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.
(p. 194)

Coetzee analisa a absolvição como elemento significativo para a narrativa confessional, aqui de caráter também religioso, como a de Agostinho, mas que também traz o sugestivo significado latino de “falar junto”, “admitir junto, diante do outro” e, portanto, trata-se de um evento que já não é apenas íntimo. 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.

No episódio que Coetzee relembra das “Confissões” de Santo Agostinho há algo confessado e examinado por Agostinho que transcende a trivialidade da história simples do roubo da fruta: uma verdade sobre ele, Agostinho, que mesmo ele desconhece que, no entanto, começa com uma recordação, 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. Como o

próprio termo latino sugere – *confessione* - trata-se de uma admissão, mas também de uma revelação a outrem.

Em contraste com esse primeiro exemplo de narrativa confessional em Santo Agostinho, Coetzee estuda uma confissão em Jean Jacques Rousseau. Nas “Confissões”, Jean-Jacques afirma, desde o início da obra, ao modo de uma declaração de princípio, que ele se compromete em narrar tudo sobre a sua história pessoal, sem nada deixar escapar, incluindo, na narração, até mesmo os episódios inconfessáveis de sua vida.

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. (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. Coetzee, contudo, lembra que 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 absolvição divina. Ele considera também que em ambos os casos, na narrativa confessional religiosa e na confissão laica, o confessante pode ocasionalmente ignorar, deliberadamente ou não, algum conhecimento sobre si (COETZEE, 1985, p. 205).

Como exemplo de uma confissão laica, Coetzee lembra o episódio do furto de um laço de fita, nas “Confissões” de Rousseau, cena em que Rousseau não cita a palavra pecado, mas apenas culpa e tentação. Quando trabalhava como servidor de uma casa senhoral, ele roubou uma fita velha, rósea e prateada dos pertences da já morta Mademoiselle Pontal. Quando os senhores da casa notaram o desaparecimento da fita, procuraram-na e encontraram-na nos pertences de Jean-Jacques. Em um primeiro momento, Rousseau é acusado do furto e é questionado onde havia encontrado a fita. Perplexo e confuso, ele acusa sua jovem colega e criada Marion, por quem mantém uma ligação passional, de ter-lhe dado a fita. Então, Marion tentava defender sua inocência enquanto Rousseau acusava-a prontamente. Rousseau conta que o olhar que Marion lhe lançou naquele momento poderia ter desarmado até um demônio, mas mesmo assim ele permaneceu irredutível. Como os que acusavam não tinham provas definitivas, ambos foram demitidos. Rousseau admitirá no livro II de suas “Confissões”, pela primeira vez, o furto e seu próprio remorso por ter acusado Marion injustamente e tê-la levado à desgraça. Mesmo assim, Rousseau usa de um alibi curioso, afirmando que o furto

havia sido feito com a intenção de presentear Marion. Ou seja, embora tivesse cometido um ato condenável, o autor sugere que, por trás de seu ato nefasto, escondia-se sua bondade. Coetzee questiona essa justificativa que usa da “boa intenção” para atenuar os efeitos da responsabilidade. No entendimento de Coetzee, Rousseau é presa da armadilha confessional que leva o confessante a “desativar” os efeitos dolorosos trazidos pela confissão, incapaz que está de aceitar que sua imagem moral ou ética se conspurque definitivamente para o seu leitor.

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 e cuja confissão pode ser sentida pelo confessante como um demérito. No entanto, como o próprio Coetzee demonstra em seu estudo sobre confissões em Rousseau, Tolstói e Dostoiévski, 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 comprometa, no início de suas confissões, de relatar os fatos sem jamais recuar, incluindo até aquilo que lhe fosse desconfortável, o que Coetzee mostra, de modo implacável, 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 – por princípio – confessar trivialidades, nem aquilo que é inócua para a consciência daquele que narra. Quando alguém se confessa, seleciona-se o material cuja exposição é dolorosa. Ora, se Coetzee desenvolve isso que se poderia chamar de uma “crítica da confissão”, isso não quer dizer que ele rejeita o princípio da autoinvestigação. Talvez, com efeito, a confissão, enquanto um princípio de seletividade e critério para detectar a verdadeira narrativa, possa ser purificada, se o escritor aceitar, do ato de confissão, os conteúdos que de fato geram a dor ou o desconforto lancinante da culpa ou da vergonha, rejeitando, ao mesmo tempo, as tendências languageiras que o gênero tradicionalmente adota para fazer a confissão, a saber, o uso da primeira pessoa confessional e o passado narrativo. O procedimento narratológico parece simples, mas tem um efeito notável da própria disposição

do narrador que assim evita uma identificação total, no ato de composição, com o seu personagem.

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. 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.

Apesar do uso desse modo narrativo não tradicional para escrever sobre si em **Boyhood**, a narrativa não está isenta de conteúdos cujo caráter doloroso se assemelha ao das confissões. 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, implicando trechos marcados pela incompletude tanto do sentido de um acontecimento como do próprio evento. Desse modo, ele busca suprimir as marcas formais de texto que apresentem início, meio e fim bem definidos.

Como exemplo desses episódios em que surgem sentimentos relacionados a confissões (culpa, vergonha ou dor), podemos lembrar a passagem em que John convence seu irmão a colocar a mão numa máquina de triturar grãos, resultando na amputação do dedo médio da mão esquerda (COETZEE, 1997, p.119) ou quando John conversa com seus colegas de escola sobre as experiências com a punição feita por professores, chegando a sentir vergonha ao admitir que nunca tivera passado por isso.

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)

Ainda no primeiro capítulo, podemos observar as primeiras experiências do protagonista com o seu sentimento de culpa. A cena em questão se segue à história em que a mãe de John decide aprender a andar de bicicleta. Apesar da relutância de seus familiares, ela compra uma bicicleta e aprende 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 e é imitado bobamente pelo próprio filho. Até que um dia, de repente, a sua mãe desiste de andar de 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)

Em **Boyhood**, a ausência de continuidade temporal, bem como a apresentação de eventos sem estrutura finalista definida reforçam a incompletude das ações e estão em conformidade com o foco narrativo exclusivo do menino. Há, ainda, o pendor do autor de apresentar as ações enquanto se delineiam, porém não por uma percepção racional e moralista do que se experienciou, mas por uma experiência regida por observações e percepções ingênuas e sensoriais complexas. **Boyhood**, por exemplo, traz cenas que apresentam conteúdo intrínsecos ao regime político em vigência naquela África do Sul dos anos de 1950, mas, se aparecem, é sempre pelas percepções, impressões e sensações imaturas, fragmentárias ou não raro clarividentes da infância, sem o aporte interpretativo do adulto: o menino vive sob um regime de segregação, o *apartheid*, sem sabê-lo com clareza, embora perceba, em vários momentos, suas injustiças, seus vícios segregatórios e sua esquisitice classificatória que divide classes, religiões sistematicamente, nativos, brancos ou mestiços.

Sobre o leitor o efeito é de que as impressões e os sentimentos do protagonista emergem sem interferência do narrador, ainda que, sem dúvida, o narrador ali está coordenando o conjunto. O uso da terceira pessoa na narração e a invisibilidade de um “eu adulto” – pensemos aqui sempre em Dom Casmurro, que conta a história de si mesmo como “Bentinho” – funcionam como neutralizadores do crivo ideológico e ético do homem maduro.

Convém acrescentar que quando especulamos sobre a confissão, não estamos a pensar numa confissão *stricto senso*, mas na confissão como uma experiência que, depurada de alguns de seus elementos constituintes secundários, possui por princípio a detecção daquilo que é doloroso de confessar e revelar para o mundo. Agora, **Boyhood** faz com que as experiências do jovem John apareçam sem o aporte da racionalização ou ainda do julgamento moral ou ético acerca de atos, e neste sentido não possui a ânsia de revelação dolorosa que toda a confissão deveria ter. Mas eis a questão: nossa preocupação não se refere ao resultado do livro, mas o método que o artista adota em sua seleção daquilo que é fundamental em sua biografia. A resposta é: aquilo que é doloroso, aquilo que deveria ser o conteúdo de toda a confissão. A narrativa deste romance desvia, no entanto, da retórica tradicional da confissão, que inclui a detecção de uma falha moral, a narração da história e finalmente a absolvição. O que une todos os capítulos é justamente a qualidade vivamente dolorosa do que é trazido, como se o autor se perguntasse, ao modo de um confessante, o que é de fato impossível confessar, sem prejuízo (real ou fantasioso) do confessante. Por isso, a confissão em **Boyhood** não é dita nem revelada, mas evidenciada pela seletividade do conteúdo na narrativa.

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.

Como a confissão é um método pelo qual é escolhido o material confessado e que traz à tona a verdade dolorosa para o sujeito que confessa, é pela seleção de conteúdos que **Boyhood** torna-se um parente moderno das antigas confissões. Coetzee não faz confissão, antes usa o apelo subjetivo da confissão sobre o 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.

ABSTRACT

Written in 1997, Boyhood, brings a fictional version of John Coetzee's growth in a segregated South Africa. The story is put into effect through a complex narratological system that allows the writer to distance himself from his own "personal" history. The events and discoveries of the young boy appear mostly through sensory impressions of the young man, impressions that are deeply marked

by guilt and shame. Even though this is one of Coetzee's autobiographical testimonies, we suggest that this account is a deeply fictionalized story, in which even the "plot" is inexistent, being replaced by nonlinear narrative of specific episodes whose reciprocal connection are not always immediately visible. Among other issues in this article, we are particularly interested in the subtle relation between Coetzee's former literary essays on self-writing, in particular his study of confessional narratives, and his later literary efforts as a writer of his own "fictional" life in Boyhood and subsequent "autre-biographical" narratives.

Keywords: *Self-fiction. Confession. J. M. Coetzee.*

Referências

- AGOSTINHO, S. **As Confissões**. São Paulo: Quadrante, 1985.
- ATTRIDGE, D. **Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event**. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- ATTRIDGE, 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.
- COETZEE, J. M. **Boyhood: Scenes from Provincial Life**. London: Penguin Group, 1997.
- COETZEE, J. M. Confessions and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevski. **Comparative Literature**, Eugene, v. 37, n. 3, 1985, pp. 193-232.
- COETZEE, J. M. **Diary of a Bad Year**. New York: Viking, 2007.
- COETZEE, J. M. **Disgrace**. New York: Penguin, 2008.
- COETZEE, J. M. **Dusklands**. New York: Penguin, 1985.
- COETZEE, J. M. **Elizabeth Costello**. London: Vintage, 2003.
- COETZEE, J. M. **Inner Workings: Essays 2000-2005**. London: Vintage, 2010.
- COETZEE, J. M.. **Slow Man**. London: Vintage, 2006
- COETZEE, J. M. **Summertime: Scenes from Provincial Life**. London: Harvill Secker, 2009.
- COETZEE, J. M. **Youth: Scenes from Provincial Life II**. New York: Penguin, 2003.
- COETZEE, J. M.; KURTZ, A. **The Good Story: Exchanges on Truth, Fiction and Psychotherapy**. New York: Viking, 2015.
- KANNEMEYER, J. **J. M. Coetzee: A Life in Writing**. Melbourne: Scribe Publications, 2013.
- LEJEUNE, P. **On Autobiography: Theory and History of Literature**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- PEREIRA, L.; ROSENFELD, K (org.). **Lendo J. M. Coetzee**. Santa Maria: Editora UFSM, 2015.
- ROUSSEAU, J. **Confissões**. Lisboa: Documentos Humanos, 1964.
- SMITH, S.; WATSON, J. **Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives**. Minnesota: University of Minnesota, 2010.