

FICÇÃO (RE)GENERATIVA: O RIZOMA SIMBÓLICO EM *DIARY OF A BAD YEAR*, DE J. M. COETZEE

Raquel Trentin Olivera*
Angiuli Copetti de Aguiar*

Resumo: algumas obras da narrativa pós-moderna recente trazem em seu âmago um debate acerca do resgate da dimensão ficcional da ficção. *Diary of a Bad Year*, de J. M. Coetzee, é uma dessas obras, e será o objeto de nosso estudo. O romance participa da desestruturação da forma cultivada por escritores desde o início do séc. XX, porém, contrapõe a essa desestabilização formal uma tessitura organizacional subterrânea, simbólica. A fim de explorarmos essa tessitura, nos serviremos do pensamento de Deleuze-Guattari sobre o ‘rizoma’, como uma forma estrutural múltipla e não-hierárquica. Assim, chegamos à conclusão de que o romance de Coetzee apresenta o que denominamos ‘rizoma simbólico’, que produz uma totalidade virtual da obra. Essa totalidade possui seu centro na personagem Anya, que atrai em si as significações de ‘ficção’ e ‘regeneração’.

Palavras-chave: pós-modernismo; criatividade; romance, narrativa.

(RE)GENERATIVE FICTION: THE SYMBOLIC RHIZOME IN *DIARY OF A BAD YEAR*, BY J. M. COETZEE

Abstract: some recent post-modern narratives bring at their core a debate concerning the rescue of the fictional dimension of fiction. *Diary of a Bad Year*, by J. M. Coetzee is one of these works, and will be the object of our study. The novel partakes of the disruption of the form cultivated by writers since the beginning of the 20th century, however opposes to this formal destabilization with an underground and organizational symbolic texture. In order to explore this texture, we will take into account the thoughts of Deleuze-Guattari about the ‘rhizome’ as a multiple and non-hierarchical structural form. Thus, we concluded that Coetzee’s novel shows what we named ‘symbolic rhizome’, which produces a virtual totality in the work. This totality has its center in the character Anya, who attracts to herself the significations of ‘fiction’ and ‘regeneration’.

Keywords: Postmodernism; creativity; novel; narrative.

* Professor Adjunto da Universidade Federal de Santa Maria. Pós-Doutorado na Universidade de Coimbra.

* Graduação em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria.

Introdução

A narrativa contemporânea sofre, a partir da vigência do pensamento pós-estruturalista sobre a literatura (e sua reserva quanto à aparente autonomia da obra literária), uma relação paradoxal de absoluta adesão até completa repulsa (do realismo fantástico à ficção autobiográfica) à sua dimensão ficcional, criativa, imaginária. Obras como *Noturno do Chile*, de Roberto Bolaño, e *Os Anéis de Saturno*, de W. G. Sebald, oscilam indistintamente entre autobiografia e ficção autobiográfica, entre ensaio histórico e alegoria. Constantemente em delicada relação com o antes indiscutível vínculo mimético da literatura com a realidade, a ficção pós-modernista depara-se com uma encruzilhada em que é forçada a reavaliar seu estatuto como obra autônoma e reconsiderar sua presença social e política no mundo.

Desde o teatro épico de Bertolt Brecht e do instigador teatro social de Bernard Shaw, podemos retrair, na época moderna, a quebra da predisposição autotélica da obra ficcional como aparte do meio em que é gerada e ao qual é destinada. Ainda assim, a ironia e *estrangement* com que esses autores compõem suas produções literárias repercutirão de modo acentuado na narrativa da segunda metade do séc. XX e ainda início do XXI; dentre eles, de modo particular, o romancista sul-africano J. M. Coetzee (laureado com o prêmio Nobel em 2003), valer-se-á dessas estratégias e as discutirá em sua ficção, chegando, por fim, a uma aparente reconciliação em sua obra *Diary of a Bad Year* (2007). O romance em sua própria disposição já desestabiliza o leitor de seu estado passivo de receptor: diviso tipograficamente primeiro em duas e, depois, em três seções, e construído através da percepção de dois narradores, ele apresenta por toda sua totalidade diversos ensaios, que se estendem de discussões políticas sobre as origens e validades do Estado, até metafísicas, acerca da vida após a morte, do espírito e da subjetividade; ensaios que se acrescentam à narrativa ficcional e ambigualmente autobiográfica.

Enquanto a crítica do romance tem se estabelecido em torno de sua discussão sobre a alteridade, sobre o destino da ficção em nosso século e outras questões narrativas (como a exemplo, pelo recente e único volume de ensaios publicado no Brasil, *Lendo J. M. Coetzee* [2015]), nenhuma atenção foi dada ao sutil debate simbólico que permeia o texto: debate acerca da regeneração da literatura, e mesmo do sujeito moderno, através de um retorno e afirmação de sua essência ficcional e imaginativa. O que o presente estudo pretende analisar é justamente essa dimensão não

explorada, especialmente no que concerne à transmutação regenerativa do protagonista, J. C. (senhor idoso, símbolo do “antiquado” pensamento romântico-moderno), através de seu encontro com uma personagem feminina, Anya.

As fronteiras (compartilhadas) entre ficção e realidade são um dos temas centrais de *Diary of a Bad Year*¹, publicado sete anos adentro do novo século e já imerso nas problemáticas fundacionais das discussões sócio-políticas contemporâneas: os limites do Estado, desconfiança quanto à vitória econômica e cultural do capitalismo global, terrorismo, o destino da arte representacional e do subjetivismo, etc. O romance (aqui tão distante do realismo burguês do século XIX quanto este do capitalismo atual) apresenta facetas comuns àquelas de que os escritores pós-modernos frequentemente se utilizam, como cita Lucia Helena (2015): “o hibridismo, a metaficção, o jogo de espelhos, o trabalho com a dobra e a forma rizomática, etc.” (HELENA, 2015, p. 272).

Destas facetas, a última é a que mais nos interessará a fim de desentranharmos a rede simbólica latente no romance, ampla demais e plena de linhas de fuga para chamarmo-la propriamente estrutura (portanto a preferência em pensá-la em termos de "rizoma simbólico"). Porém, não obstante, é uma estrutura que amarra a narrativa e a aproxima do romance de formação, dando conta dos sutis desenvolvimentos e transformações das personagens, visíveis à primeira leitura, mas cujos mecanismos e reais significações apenas se desvelam ao analisarmos minuciosamente os entrecruzamentos subjacentes das simbologias (quase alegóricas) atribuídas às personagens, e ao clímax transformativo na passagem da primeira à segunda parte do livro. Ficção e realidade, para as personagens e para o leitor, deste modo, fecundam-se, mutuamente, ao terem suas fronteiras relativizadas, desterritorializadas, e a dimensão simbólica afluindo sobre ambas e as reconciliando.

O rizoma de Deleuze-Guattari

O termo rizoma, que intitula o ensaio de Deleuze-Guattari, "Rizoma" (1995), refere-se ao caule subterrâneo de bulbos, tubérculos e outras plantas. Os autores apropriam-se dessa imagem como estrutura (ou desestrutura) de pensamento em contraste com outros sistemas ocidentais precedentes: de um lado, o metafísico sistema-raiz do binarismo estruturalista, cuja lógica de ramificação sempre aponta para um

¹ *Diário de um ano ruim*, na tradução brasileira de José Rubens Siqueira (Companhia das Letras, 2008). As versões em português dos trechos citados, em notas de rodapé, seguem essa tradução.

ponto ordenador primário, do qual tudo deriva, “a lei do Uno que devém dois, depois dois que devém quatro” (DELEUZE; GUATTARRI, 1995, p. 20), segundo os autores (o *primum movens* medieval); de outro, o moderno sistema-radícula, que apresenta uma maior abertura em relação à lógica anterior, através da multiplicação de raízes no sistema, que abole o pensamento dicotômico hierárquico-causal, em favor de pensar o mundo em termos múltiplos, espaço-casuais. Entretanto, essa quebra de paradigma estende-se somente até a percepção do objeto, sendo que o trabalho da unidade ainda se estabelece em uma dimensão acima, no sujeito que encerra em si o círculo hermenêutico da realidade. O que se faz necessário para o pensamento contemporâneo, segundo Deleuze-Guattari, é não subordinarmos a complexidade de ramificações descentralizadas do sistema à vigência de um centro autoritário ordenador, pois todas as ideias que competem por esse posto são, em última análise, construções inerentemente artificiais da fantasia de nosso superego. Este é o princípio do sistema-rizoma, raiz caótica em que cada um de seus pontos e segmentos são entrecruzados por qualquer outro, sem qualquer resquício de ordem causal.

O rizoma não é feito de categorias, de sujeitos e objetos, mas antes de movimentos, cuja procedência e direção importam menos do que os cruzamentos com outros como eles, de linhas de fuga que criam, a esse constante fluxo, desvios contra forças coercitivas que buscam abstrair núcleos essenciais de princípios e fins e interromper em nódulos a vazão, o desejo, o inconsciente, que subjaz constructos do consciente, como o Estado, o Dogma, a Estrutura, etc. O impulso motor do desejo fluindo em rizoma não é o porvir do objetivo/objeto, mas o próprio devir, o *realizar-se* substantivado, não de essência em fenômeno, mas o puro ato de atualizar-se. O fazer-se de cada um desses devires, nas palavras dos autores, “desterritorializa” incessantemente uns aos outros, diluindo as fronteiras efêmeras e abrangendo os limites do rizoma. É deste modo que o livro se reconfigura no pensamento de Deleuze-Guattari, não mais como mimesis (figura do sistema-raiz) ou estrutura linguística (sistema-radícula), mas como sistema paralelo que desterritorializa e reterritorializa o mundo que antes acreditava imitar, e que por sua vez sofre os mesmos processos por aquele. O livro abre-se em linhas de fuga e relações com outros rizomas-devires e seu processo de significação é antes muito mais *processo* que *significação*, esta apenas um rápido decalque do imenso mapa-livro, logo diluída e re-plasmada por outros cruzamentos no processo de realizar-se do livro no mundo e na leitura.

A forma rizomática

A forma rizomática do romance de Coetzee introduz-se já desde a própria disposição gráfica bipartida, e, depois, tripartida, da obra. As páginas do livro são compostas de três seções, cada qual correspondendo a uma narrativa diferente: na seção superior lemos as "*Strong Opinions*", os ensaios que C (J. C.) escreve acerca de diversas questões contemporâneas, e, mais tarde, suas "*Soft Opinions*", que expõem seus pensamentos pessoais em forma também de ensaios. Na seção central (anteriormente, a inferior), acompanhamos os pensamentos de C de um ponto de vista em primeira pessoa, ao longo dos acontecimentos do romance, principalmente no que diz respeito a sua relação com sua secretária, Anya, e seus diálogos com ela. Por fim, a seção inferior, que se inicia no capítulo 06, expõe, também em primeira pessoa, os pensamentos de Anya e seus diálogos com seu namorado, Alan. Ainda que cada seção em geral encerre uma linha de pensamento por página, desenvolvendo-a até o fim do capítulo, muitas vezes os temas e episódios em evidência ultrapassam as fronteiras de seu capítulo e continuam no próximo, como a visita de Anya e Alan ao ensaísta, que se estende por vários.

Por vezes, também, os parágrafos que serviriam como uma pausa natural ao fim da seção, possibilitando ao leitor passar para outra seção da mesma página (progredindo tradicionalmente em sua leitura, de cima para baixo, da primeira para a segunda página), extrapolam seus limites e continuam a argumentação ou pensamento na página seguinte, forçando o leitor a acompanhá-los e a retomar a leitura das outras seções após o término daquela em que se encontra. Não há, portanto, um modo "correto" de se ler *Diary of a Bad Year*; sua forma convida (e às vezes força) o leitor a desconsiderar o modo tradicional de leitura, e a ler o romance como melhor lhe convir. No entanto, uma leitura que seja efetuada acompanhando-se página a página as três seções, simultaneamente, oferece a oportunidade de melhor percebermos os paralelos que se formam entre as "opiniões" e a narrativa propriamente dita, seus eventos e relações entre personagens, oposições e espelhamentos entre frases ou temas (que por vezes deixam transparecer ironias do autor). Assim, capítulos como "*19. On Probability*" apresenta um ensaio a respeito de uma visão probabilística e imotivada do universo, enquanto, na seção inferior, Alan acusa C, o autor dos ensaios, de recusar-se a ver o universo de tal modo.

Ou ainda, em certa altura da obra, a sentença que inicia a seção central (“*I disagree*”² [COETZEE, 2007, p.134]) parece responder à seção superior.

No entanto, a forma rizomática do romance se realiza mais completamente ao considerarmos-lo em sua integridade, ao traçarmos relações entre as diversas imagens e motivos que compõe a narrativa, formando uma trama simbólica cujos elementos constantemente desterritorializam e reterritorializam uns aos outros, até à conclusão da narrativa e à transmutação simbólica de C. Isto efetua-se, como se verá, não apenas no cruzamento entre as várias narrativas e pontos de vista, nas relações entre as personagens, mas também entre as personagens e o mundo, entre história e literatura, sexualidade e metafísica.

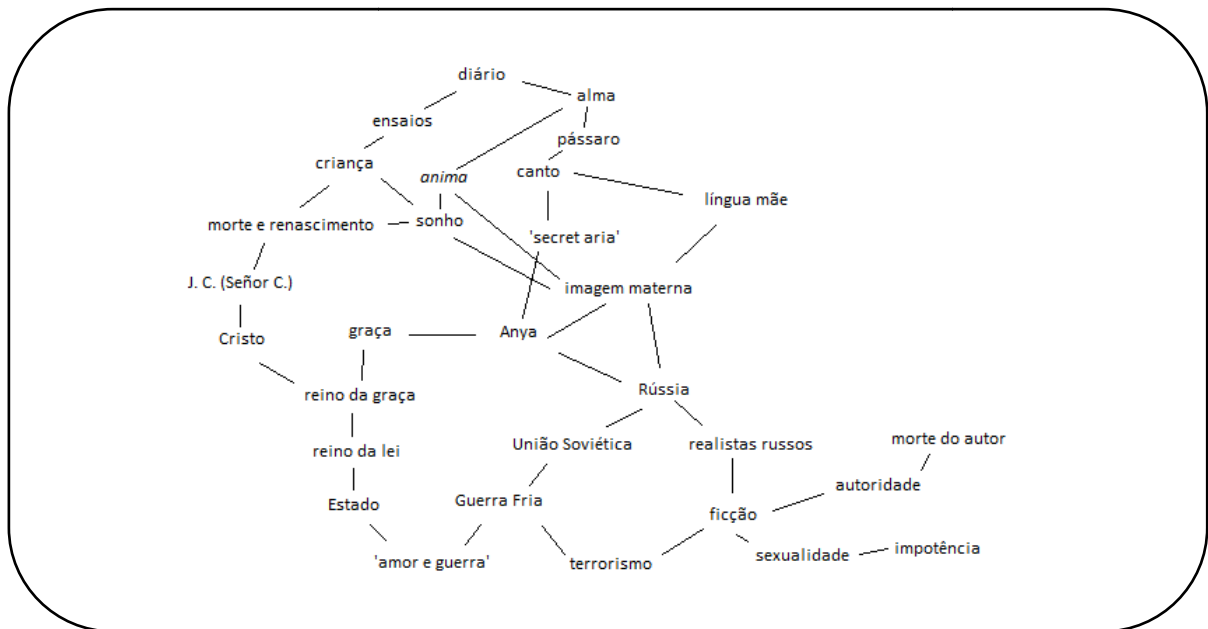


Figura 1 Rizoma de temas e motivos

O rizoma simbólico

Assim como Deleuze-Guattari nos advertem acerca da visão reducionista que pode causar o estancamento de qualquer objeto analisado em uma estrutura, não nos proporemos a dispor, em um quadro, os elementos em jogo no romance como ramificações, mas antes, tentaremos decalcar as trajetórias perceptíveis que eles traçam dentro da obra, e como se conectam, desenvolvendo a análise em um processo de idas e

² “Eu discordo” (p. 149).

vindas que deem conta de assinalar tais conexões, suas transformações e o que significam.

A *figura 1* demonstra a parcela das relações entre temas e motivos que nossa análise buscará elucidar. Tal esquema, deve ser dito, não apresenta a totalidade de ligações existentes, mas nos servimos dele aqui como contraponto à natureza linear da descrição em forma textual, já que, como rizoma, podemos partir de qualquer ponto e seguir qualquer caminho, ainda assim não esgotando as possibilidades de leitura. Elegemos a personagem de Anya como ponto central por, em nosso recorte, ela aglutinar a maior quantidade (e variedade) de motivos. Deste modo, começamos nossa análise por sua figura.

No capítulo 13 (SO³), C recorda um sonho que teve “*about dying and being guided to the gateway to oblivion by a young woman*”⁴ (COETZEE, 2007, p. 59) (o que, na página, é concomitante ao ensaio em que o autor pondera sobre o destino do corpo após a morte). Ao recordar o sonho, C associa Anya à figura da guia, que o auxilia na transição desta para outra “existência”, tal como no segundo sonho, no capítulo 1 (SD⁵), uma jovem mulher cuida dele durante sua morte, assumindo uma imagem maternal. C, conforme ver-se-á mais detalhadamente, se encontra simbolicamente associado à imagem limiar (e paradoxal) do velho-criança, da morte-nascimento. Anya diz dele a Alan: “*Poor old guy!*”⁶, e, duas sentenças à frente, “*Helpless as a baby*”⁷ (COETZEE, 2007, p. 69). Para ela, C é um avô (COETZEE, 2007, p. 159) e uma criança; para C, ela é uma criança e uma mãe. Mãe não apenas dele, entretanto, mas também de seus ensaios, como ele escreve na carta que a envia como pedido de desculpas: “*I cannot imagine handing over the manuscript to someone else. It would be like taking a child away from its natural mother and putting it in a stranger’s care*”⁸ (COETZEE, 2007, p. 121). Essas passagens (e outras ainda) nos revelam a imagem maternal que Anya passa a representar para C, em contraste com a imagem infantil e sexualizada dos primeiros capítulos, nos quais ela mesmo se vê quase exclusivamente como um objeto de desejo.

No entanto, percebida como objeto de desejo sexual (por ambos C e Alan), ela se faz mais atuante em uma dimensão ficcional (o erotismo imaginário é um dos temas

³ *Strong Opinions* (Opiniões Fortes) – parte primeira.

⁴ “sobre morrer e ser conduzido ao portal do esquecimento por uma mulher jovem” (p. 67).

⁵ *Second Diary* (Segundo Diário) – parte segunda.

⁶ “Coitado do velho!” (p. 77).

⁷ “Desprotegido feito um bebê” (p. 78).

⁸ “Não posso nem pensar em entregar o manuscrito a outra pessoa. Seria como afastar um filho dos braços de sua mãe natural e deixá-lo sob os cuidados de uma estranha” (p. 135-136).

centrais no romance, associado à ficção, à arte). Para o ensaísta, ela é, eroticamente, tão só uma fantasia, proibida devido à sua idade (C já se encontra com 70 anos de idade). Mas para Anya, tal tipo de fantasia não é algo que ele deva se envergonhar de ter, para ela é algo natural, e mesmo saudável: “*For an old man, after all, what is there left in the world but wicked thoughts? Señor C cant’t help it if he desires me, just as I can’t help it if I am desired*”⁹ (COETZEE, 2007, p. 87), como responde a Alan. Ou ainda mais afirmativamente, diz ela a C, ao despedir-se dele: “*I was never embarrassed by your thoughts, I even helped them along a little. And nothing has changed since I left, you can go on having thoughts about me to your heart’s content*”¹⁰ (COETZEE, 2007, p. 211). De igual maneira, ela também cria, para seu namorado, ficções de infidelidade, que o excitam:

He likes me to talk about my exes while he is at it. And then? he says. And then? And then? Then he made me take him in my mouth, I say. This mouth? he says. These lips? And gives me mad, furious kisses. Yes, these lips, I say, tearing myself loose from his kisses long enough to speak, and he bursts. (COETZEE, 2007, p. 37)¹¹

Em Anya, deste modo, associam-se o ficcional e o erótico, o imaginário e o revigorante.

O último excerto acima, que coloca Anya na figura do "contador de estórias" (com especial referência à sua boca, "sua voz") relaciona-se a outro conjunto de motivos. Em um jogo de palavras, ela pensa sobre sua relação com C: ela é sua “*secretaria, his secret aria*”¹² (COETZEE, 2007, p. 28) – sua ária secreta, ou seja, o canto de uma ópera. O cantar é a expressão da alma; é a própria alma. Como afirma C: “*From the body, thus, song was born as soul. And that birth took place not without pain, not without pangs*”¹³ (COETZEE, 2007, p. 131); cantar é, assim, como dar à luz um filho, e está deste modo interligado ao imaginário maternal (o que nos retraz ao eixo simbólico que é Anya). Também o motivo da voz, do canto, liga-se ao ideário da alma através de sua incorporação na imagem do pássaro (iterativa ao longo da narrativa):

⁹ “Para um velho, afinal de contas, o que resta no mundo além de pensamentos maldosos? O Señor C não consegue evitar me desejar, do mesmo jeito que eu não posso evitar ser desejada” (p. 96).

¹⁰ “nunca fiquei embaraçada com os seus pensamentos, até dei uma pequena ajuda para eles. E nada mudou desde que eu fui embora, o senhor pode continuar pensando em mim para alegrar seu coração” (p. 223).

¹¹ “Ele gosta que eu fale dos meus ex quando ele está fazendo. E daí?, ele pergunta. E daí? E daí? Aí ele me faz botar na minha boca, eu digo. Esta boca?, ele pergunta. Estes lábios? E me dá beijos loucos, furiosos. É, estes lábios, eu digo, me soltando dos beijos dele só o tempo de falar, e ele explode” (p. 46).

¹² “*secretaria, a secreta ária*” (p. 37).

¹³ “Assim, do corpo o canto nascia como alma. E esse nascimento ocorria não sem dor, não sem angústia” (p. 146).

“*Each bird-cry is a full-hearted release of the self into the air*”¹⁴ (COETZEE, 2007, p. 132). E, completando o círculo novamente, C, ao reencontrar Anya, evitando aproximar-se dela, diz: “*I stood aside, careful not to stretch out a hand in case, like a shy bird, she should take flight again*”¹⁵ (COETZEE, 2007, p. 149). Assim, para C, Anya incorpora também a figura do pássaro, o que carrega consigo, através de outras tantas vias, as inumeráveis relações estabelecidas entre os símbolos.

Ao descobrir nela esta dimensão, ao final da primeira parte, C decide atender às sugestões de Anya e suas incitações (pro)criativas, e passa a escrever seu segundo diário, a expressar verdadeiramente seu *self*. Ela lhe incentiva a escrever romances, a escrever seus verdadeiros pensamentos, pois o que interessa a ela são histórias: “*I enjoy a good story [...]. A story with human interest*”¹⁶ (COETZEE, 2007, p. 77). Voltamos, assim, ao tema da ficção. Os grandes mestres de C são os realistas russos, Tolstói e Dostoiévsky, mestres da autoridade: aqueles criam o “ser do autor”, ou como C prefere, a abertura do poeta a “*some higher force*”¹⁷ (COETZEE, 2007, p. 151). Através da ficção e do poder regenerativo, eles se aproximam de Anya, e também através de seu país de origem, a “Mãe Rússia”, na qual é visível a relação com o imaginário materno. Além disso, o nome “Anya” deriva do russo, “Anna”, vindo do hebraico, “Hannah”, que significa “graça”. Isto abre ainda outro leque de relações simbólicas.

Na visão de C a respeito do Estado, seguindo Hobbes, este originou-se como maneira de suprimir o ciclo primitivo de violência e vingança. Ao nos sujeitarmos voluntariamente a uma forma de força superior, entramos no reino da lei (“*realm [...] of the law*”¹⁸ [COETZEE, 2007, p.3]). Como lemos no ensaio sobre Dostoiévsky, cap. 24 (SD), Jesus igualmente rompeu o “*cycle of revenge and reprisal*”¹⁹ (COETZEE, 2007, p. 224), porém não através da centralização da violência, como o Estado, mas pelo oposto, ensinando-nos a “oferecer a outra face”. E, conforme conhecemos da tradição cristã, Cristo veio substituir o reino da lei pelo “reino da graça”, o que nos remete diretamente a Anya - figura materna, em oposição à figura “paterna” do Estado. Cristo ainda relaciona-se ao próprio protagonista, cujas iniciais são J. C.: John Coetzee, Jesus Cristo (*Jesus Christ*). Deste ponto podemos passar à morte e renascimento simbólicos

¹⁴ “Cada canto de pássaro é uma liberação plenamente sentida do indivíduo no ar” (p. 146).

¹⁵ “me afastei, tomando o cuidado de não estender a mão no caso de, como um pássaro arisco, ela fugir de novo” (p. 163).

¹⁶ “Gosto de uma boa história [...]. Uma história com interesse humano” (p. 84).

¹⁷ “a alguma força superior” (p. 165).

¹⁸ “reino [...] da lei” (p. 8).

¹⁹ “o ciclo de vingança e retaliação” (p. 233).

de C, sua transmutação, ao encontrar um novo alento criativo, revigorante, em Anya: um novo estado de graça.

A aproximação entre C e Cristo também se estabelece no tema da morte e ressurreição simbólicas do escritor ao fim da primeira parte, como pressagiado em seu sonho. O último capítulo das *Strong Opinions* se destaca em relação a todos os outros por consistir inteiramente de um ensaio, sem a presença das narrativas de C e de Anya. Sucede também o capítulo em que Anya retorna a C para continuar seu trabalho, ou seja, após ele reconhecer nela as qualidades simbólicas da imagem materna e anímica. O título do último capítulo é, significativamente, "*On the afterlife*"²⁰, e apresenta algumas considerações a respeito da vida após a morte. Com o início da segunda parte (que pode ser lida como sua "segunda vida"), e um novo sonho, a seção central, de C, permanece vazia até o quinto capítulo. Todos estes elementos, incluindo o sonho sobre sua morte, contribuem para uma leitura simbólica da "morte" de C e seu "renascimento" através da força transformativa (ficcional) de Anya. Como ele fala para Alan: "*The end of a tunnel [...]. I can't tell you what a comfort and support your Anya was during that dark passage*"²¹ (COETZEE, 2007, p. 161) – a passagem escura da morte, o túnel do renascimento (uma imagem uterina). A morte de C não está dissociada, também, da morte do autor, vindicada pelos críticos literários de meados do séc. XX, influenciados pelo ataque dos formalistas aos realistas russos, como C explica no capítulo anterior à sua "morte". Esse capítulo fará par com o último do romance, "*24. On Dostoevsky*"²², no qual C defende a posição elevada com que devemos considerar Dostoievsky ("*a follower of Christ*"²³ [COETZEE, 2007, p. 226]) e Tolstoi, filhos da Mãe Rússia. São já evidentes, acreditamos, as ligações entre estes e todos os pontos levantados anteriormente; outros, porém, ainda devem ser explorados.

A Rússia figura frequentemente no imaginário ocidental como o Outro, seja feminino ('Mãe Rússia') ou adversário (União Soviética). Durante a Guerra Fria, como C assinala, a União Soviética era o inimigo do Estado democrático, do mundo livre, mas um inimigo que jogava a partir das mesmas regras que o Oeste. Com o fim da URSS, entretanto, um novo adversário vem tomar-lhe o lugar, os terroristas, os quais jogam "sujo" (COETZEE, 2007, p. 29) e desconsideram as regras. Anya também preenche esta

²⁰ "Do pós-vida" (p. 166).

²¹ "O fim de um túnel [...]. Nem posso dizer o conforto e apoio que a sua Anya foi durante essa passagem escura" (p. 175).

²² "De Dostoiévski" (p. 232).

²³ "um seguidor de Cristo" (p. 235).

faceta do Outro, deliberadamente exibindo-se para C, enquanto este nada pode fazer. Ela é um novo tipo de adversário para uma nova configuração da "guerra do amor", outra metáfora central no romance: a guerra do amor adapta-se à "guerra ao terror" no novo século. E assim como o terrorista não é um inimigo realmente presente, que não se manifesta senão no ataque, ou seja, que pode apenas ser imaginado, também Anya, como já apontado, é um objeto de desejo imaginado, fictício.

Concluimos nossa análise com o término do romance e o desejo que Anya expressa (fechando um ciclo com os sonhos) em estar com C em seus últimos momentos de vida, e servir-lhe de "guia". A cena que ela imagina coloca-a novamente em uma posição materna, enquanto C incorpora a figura da criança, no paradoxo da morte-nascimento. Primeiro ela se vê levando-o à sua partida, como uma mãe leva seu filho à escola em seu primeiro dia de aula e depois, sendo as últimas palavras do romance, como uma mãe pondo seu filho para dormir:

*I will hold his hand, I will say to him, it is against the rules. I can't go with you but what I will do is hold your hand as far as the gate. At the gate you can let go and give me a smile to show you are a brave boy and get on the boat or whatever it is you have to do. As far as the gate I will hold your hand, I would be proud to do that. [...] All that I will promise him, and hold his hand tight and give him a kiss on the brow, a proper kiss, just to remind him of what he is leaving behind. Good night, Señor C, I will whisper in his ear: sweet dreams, and flights of angels, and all the rest.*²⁴ (COETZEE, 2007, p. 226-227)

Conclusão

O que foi abarcado neste trabalho, deve-se apontar, é apenas uma fração, um decalque de toda a complexa trama que constitui a narrativa de *Diary of a Bad Year*. Um rizoma, como escrevem Deleuze-Guattari, não deve ser fixado em uma estrutura, mas antes, devemos entrar em seu fluxo sem lhe interromper. O que buscamos proporcionar com esta leitura do romance de Coetzee, foi algumas chaves de acesso ao subterrâneo simbólico do texto, e demonstrar como a consciência de tais mecanismos é imprescindível para sua compreensão. O recorte realizado em torno da personagem

²⁴ “Vou segurar a mão dele. Não posso ir com você, vou dizer para ele, é contra as regras. Não posso ir com você, mas o que eu vou fazer é segurar sua mão até o portão. No portão, você pode soltar e me dar um sorriso para mostrar que você é um menino valente, e tocar o barco ou seja o que for que tem de fazer. Até o portão eu seguro a sua mão, vou ficar orgulhosa de fazer isso. [...] Tudo isso eu vou prometer para ele e segurar apertado a mão dele e dar um beijo na testa dele, um beijo de verdade, só para ele lembrar do que está deixando para trás. Boa noite, Señor C, vou sussurrar no ouvido dele: bons sonhos e revoadas de anjos e tudo o mais” (p. 235-236).

Anya revelou sua especial atuação nas transformações percebidas em C ao longo da obra. Ela incorpora a totalidade do Outro em nossa cultura: ela é o feminino em suas várias facetas (mãe, amante, filha) e também uma ameaça; é a fonte anímica de regeneração do *self*, e a fonte criativa da ficção; o pássaro e seu canto, sua ária. O rizoma ainda pode estender-se indefinidamente para fora do romance, para considerações autobiográficas, sociológicas, psicanalíticas, antropológicas, sem esgotar sua rede de relações, e sem nunca fixar-se de modo satisfatório. Cada símbolo constantemente reterritorializa um ao outro: ora C é Cristo, ora Anya o é; ora ela é sua mãe, ora sua filha. O que concluímos deste trabalho é aquilo que já Deleuze-Guattari defenderam, a necessidade de abarcarmos o múltiplo sem torná-lo subordinado à lógica binária, especialmente no que concerne à leitura de uma obra como a de Coetzee. Com este estudo esperamos ampliar as perspectivas de emprego do conceito de rizoma nos estudos narrativos, transpondo-o para além da forma romanesca pós-moderna, para seu próprio conteúdo, bem como aprofundar a crítica da arte de J. M. Coetzee.

Referências

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

COETZEE, J. M. **Diário de um ano ruim**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 'Rizoma'. In: ____ **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 1995. Vol.1

HELENA, Lucia. 'Cristais da Memória em J. M. Coetzee: Reflexões em torno do estar à margem e do paradoxo em *Diário de um ano ruim*'. In: ROSENFELD, Kathrin H.; PEREIRA, Lawrence Flores (Orgs.). **Lendo J. M. Coetzee**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2015.