



**“Uma questão de despertar vozes contrárias”:  
ficção, história e autoria em *Foe* de J. M. Coetzee**

**“*A Matter of Awakening Countervoices*”:  
*Fiction, History, and Authorship in J. M. Coetzee’s Foe***

Luciana Villas Bôas

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil  
l.villasboas@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-9933-6804>

**Resumo:** Este ensaio argumenta que a imaginação histórica do romance *Foe* (1987), de J. M. Coetzee, extrapola a noção de metaficção histórica. Mostra que o entrelaçamento entre o literário e o histórico reside na ficção de um futuro do passado, anterior à publicação das obras de Daniel Defoe, *Robinson Crusóé* (1719) e *Roxana: The Fortunate Mistress* (1724). É a ficção de um futuro do passado aberto, ainda indeterminado, que possibilita ao romance contrapor-se às narrativas fixadas posteriormente por Defoe. A partir de reflexões sobre a teoria da história, sugere-se que a disputa em torno da autoria e da narrativa romanesca pressupõe a diferença entre experiência histórica e representação literária. Além de evocar e contestar modelos e códigos da comunicação literária setecentista, *Foe* reflete sobre os limites da representação e a incomensurabilidade da história.

**Palavras-chave:** *Foe*; J. M. Coetzee; história; ficção; autoria; teoria da história.

**Abstract:** This essay argues that the historical imagination of J. M. Coetzee’s novel, *Foe* (1987), reaches beyond the notion of historical metafiction. It shows that the nexus between the literary and the historical rests upon the fiction of a past future, situated before the publication of Daniel Defoe’s *Robinson Crusoe* (1719) and *Roxana: The Fortunate Mistress* (1724). It is the fiction of an open, undetermined future within the past that allows the novel to contradict the narratives that were eventually fixed by Defoe. Based upon reflections about the theory of history, I suggest that the struggle

over authorship and the novel's narrative presupposes the difference between historical experience and literary representation. Besides evoking and objecting to models and codes that shaped literary communication in the eighteenth century, *Foe* reflects about the limits of representation and the incommensurability of history.

**Keywords:** *Foe*; J.M Coetzee; history; fiction; authorship; theory of history.

## Contraficção

O fato de J. M. Coetzee atuar como crítico e autor tem motivado estudiosos a ver na sua obra literária a aplicação de preceitos teóricos e estéticos. Assim, formou-se, gradualmente, uma espécie de consenso sobre a relação entre a sua obra e as correntes intelectuais do seu tempo. Por um lado, Coetzee seria um escritor cuja sensibilidade linguística foi moldada pelo estruturalismo e pós-estruturalismo (ATWELL, 1990, p. 581), e cuja obra exploraria a forma pós-moderna da metaficção.<sup>1</sup> Por outro, Coetzee teria renunciado ao cultivo pós-moderno do que é “apenas relativo e virtuosístico” para investigar as condições históricas e políticas da produção literária e tomar posições diante de questões éticas urgentes (ATWELL, 1993, p. 1). Na crítica dedicada ao romance intitulado *Foe*, publicado em 1986, vem à tona o fio deste debate. Nele, Coetzee lançaria mão conscientemente da noção de intertextualidade como um princípio estruturante da obra, aproximando-se do legado de Julia Kristeva e Roland Barthes, e explicitando como mecanismos da linguagem e da cultura enlaçam a expressão individual (LÓPEZ; WIEGAND, 2016, p. 116). Ao mesmo tempo, *Foe* entraria em sintonia com uma sensibilidade pós-colonial, dando relevo ao problema da representação de grupos historicamente marginalizados (TURK, 2011, p. 306; LÓPEZ; WIEGAND, 2016, p. 117).

---

<sup>1</sup> A filiação de Coetzee ao pós-modernismo tem sido objeto de controvérsia. Atwell situa Coetzee no âmbito da teorização pós-moderna sobre metaficção, mas enfatiza que a sua obra extrapolaria a estética pós-moderna. Já Attridge o vê como personificação de um “modernismo tardio” ou “neomodernismo” (ATTRIDGE, 2004, p. 2): “J. M. Coetzee (...) does not merely employ but extends and revitalizes modernist practices, and in so doing develops a mode of writing that allows the attentive reader to live through the pressures and possibilities, and also the limits, of political engagement.” (ATTRIDGE, 2004, p. 6). Ver também o apanhado de López; Wiegand (2016, p. 120).

O tom conciliatório dos críticos ecoa a fórmula usada por Linda Hutcheon para legitimar a metaficção pós-moderna de viés histórico: “novels that are intensely self-reflexive but that re-introduce historical context into metafiction and problematize the entire question of historical knowledge.” (HUTCHEON, 2005, p. 275). Não pretendo aqui questionar o mérito desta definição da metaficção histórica, ou da sua aplicação à obra de Coetzee. Tampouco posso examinar em que medida esse consenso crítico contrabalançou a suspeita de alienação política e histórica levantada sobretudo por críticos sul-africanos no início da carreira do autor.<sup>2</sup> Mas receio que a crítica tenha passado ao largo de como a obra de Coetzee traça a distinção entre literatura e história, *res fictae* e *res factae*. Sobretudo porque a distinção em si mesma não é problematizada, mas, antes, pressuposta, como algo dado, que dispensa definição. A análise de Gayatri C. Spivak da “encenação” dos atos de ler e escrever em *Foe* é, nesse sentido, exemplar. A crítica renuncia, em nome da “teoria” e de uma “desconstrução nas margens”, a uma abordagem “meramente histórica”, cujo sentido seria eliminar o “perigo” da indeterminação, isto é, da “indecidibilidade” (“indecidability”) (SPIVAK, 1990, p. 4). Não surpreende que o expurgo da teoria do âmbito da história conduza tautologicamente a identificar a “história” a uma concepção positiva, voltada para a determinação de necessidades causais e a eliminação de contingências. O acordo em torno do que é o ‘histórico’, em contradistinção tácita à ‘ficção’, prevalece entre os críticos (TURK, 2011; MARAIS, 1989; ATTRIDGE, 2004).

Não se trata aqui de negar a feição metaficcional de *Foe*; gostaria apenas de testar os limites desse enquadramento. A reflexão que *Foe* oferece sobre a história – sobre as condições de quem tem ou é privado de ter voz e os modelos representacionais estabelecidos – é mediada por uma forma literária, o romance, notadamente o *Robinson Crusoe*, de Defoe. Contudo, o substrato intertextual do romance por si só não esclarece

---

<sup>2</sup> Para um exemplo de a noção de metaficção pós-moderna levar à politicização do âmbito do leitor e, assim, refutar acusações de alienação política feitas a Coetzee, ver: Marais (1989, p. 9-16). Para uma leitura contextualizada da dimensão histórica direta da obra de Coetzee e outros autores sul-africanos, ver: Diala (2001/2002, p. 50-68). Sobre a concepção de literatura implícita nas objeções ou sanções à obra de Coetzee, ver: McDonald (2004, p. 285-302). Um eco tardio da crítica à evasão histórica em Coetzee, ver: Mukherjee (2014, p. 41).

como nele se entrelaçam o literário e o histórico. A experimentação histórico-literária do romance, eis a minha hipótese, extrapola a noção de metaficção histórica e a sua circunscrição ao âmbito da linguagem. Partindo da teorização de Reinhart Koselleck, poderíamos dizer que, na ficção de *Foe*, a linguagem claramente não ‘esgota’ a realidade histórica (KOSELLECK, 2006, p. 47).<sup>3</sup> Segundo Koselleck, as ações humanas pressupõem sempre atos de fala, mas os resultados concretos dessas ações jamais coincidem com a sua articulação linguística. De forma análoga, qualquer memória ou representação da realidade histórica só se constitui por meio da linguagem, seja porque depende de fontes e testemunhos verbais, seja porque a fixação textual sempre envolve a “ficção do factual” (KOSELLECK, 2000, p. 116). Contudo, a “realidade histórica” constitui-se “entre, antes e depois das articulações verbais” que buscam apreendê-la (KOSELLECK, 2006, p. 47). À luz das reflexões de Koselleck, poderíamos dizer que *Foe* explicita a moldura verbal das percepções e das ações dos sujeitos históricos, mas, também, as experiências e “vozes” que extrapolam o âmbito da linguagem e da representação.

Neste ensaio, busco destrinçar como *Foe* interroga as restrições históricas impostas a narrativas passíveis de serem escritas, e sobretudo publicadas, no início do século XVIII. Por meio de uma série de deslocamentos, a narrativa torna visível, por assim dizer, a ficcionalidade da factualidade da obra de Defoe. Parece-me impreciso, nesse sentido, dizer que o romance traz afirmações “*não-ficcionais* sobre as condições de produção textual.” (TURK, 2011, p. 306, tradução nossa, grifos do autor). Seria mais pertinente falar em restrições históricas, uma vez que, no romance, a reelaboração do passado não parte da oposição entre “fato e ficção”, mas da historicidade da ficção e da ficcionalidade da história. Isto não quer dizer, entretanto, que a reconsideração imaginária do passado renuncie ao que não pertença à linguagem. Já se observou que as intervenções de Coetzee no texto de Defoe parecem ocorrer menos no âmbito dos eventos do que no âmbito da representação: “the novel’s main concern is not with the events which have taken place on the island, but

---

<sup>3</sup> São várias as expressões empregadas por Koselleck para formular a sua tese: „Geschichte geht nie in Sprache auf” (“A história jamais se esgota na linguagem”); ou “Geschichtliche Wirklichkeit kommt nie zur Deckung mit dem, was sprachlich in ihr und über sie artikuliert werden kann” (“Realidade histórica jamais coincide com aquilo que pode ser articulado linguisticamente dentro e sobre ela”) (KOSELLECK, 2006, p. 47).

with the struggles over the narrative of those events” (CONNOR, 1994, p. 93). Entretanto, é preciso lembrar que, ao longo da trama, a disputa pelo acesso à representação define, não exatamente as experiências vividas, mas aqueles passíveis de serem narradas. Essa diferença é crucial na estruturação do romance. Para que o enredo gire em torno da disputa pelo poder da representação, a diferença entre experiência histórica e representação literária não pode ser suspensa. Pelo contrário, a diferença torna-se a condição de possibilidade da trama. *Foe* chama constantemente a atenção para essa diferença trazendo à luz as tensões entre a ‘voz’ de personagens e os códigos e restrições vigentes na comunicação literária.

Os conflitos encenados na narrativa giram em torno das distinções que governam a esfera da produção literária: quem tem o poder de decidir se um manuscrito vai se tornar livro, se um escritor pode se tornar autor, um personagem protagonista? Quem tomará o lugar de narrador, quem definirá o personagem? Como se estabelece a autoridade do autor? Na medida em que explora condições que estruturam a produção e a comunicação literárias, *Foe* reflete sobre as questões intrínsecas a uma teoria da história. Em vez de determinar os fatores de uma inelutável causalidade, o romance delinea os condicionamentos que suscitam e, ao mesmo tempo, limitam os conflitos antes da sua resolução. Segundo Koselleck:

A teoria da história, como uma disciplina teórica, não se ocupa das histórias em si mesmas, da sua realidade passada, presente ou quiça futura [...] A teoria da história é, antes, a exploração das condições de histórias possíveis. Ela investiga as premissas teóricas que permitem compreender por que histórias acontecem, como podem se desenrolar, e também por que e como podem ser investigadas, representadas e narradas (KOSELLECK, 2000, p. 99).

Assim como a renúncia a um “sentido” imanente ao processo ou à representação histórica possibilita a “exploração das condições de histórias possíveis”, a afirmação do caráter contingente da história abre caminho para a recuperação e a investigação dos conflitos.

Não é à toa que o título do romance traz a ideia de conflito para o primeiro plano. *Foe* designa inimigo e, ao mesmo tempo, o nome original do indivíduo histórico Daniel Defoe e da sua contraparte ficcional, o personagem Mr. Foe. O sentido ambivalente do título é

uma antecipação de que o livro não só retoma e reinventa, mas torna-se antagonista ao texto do passado. *Foe* pede para ser lido à luz de uma determinada tradição literária (ATTRIDGE, 1996, p. 168). É por meio deste pacto que a reinvenção da obra do passado pode ser percebida como um contraponto ficcional, composto de vozes contrárias, silêncios e inversões narrativas. Anunciado dentro do texto, e abarcando os seus intertextos, o contraponto se realiza, finalmente, na esfera da recepção, interpelando o leitor a confrontar-se com as convenções romanescas e as suas próprias expectativas. A dinâmica intertextual de *Foe* foi amplamente abordada por estudiosos. Aqui, gostaria apenas de chamar a atenção para a dimensão contenciosa do jogo intertextual, a partir da discussão de alguns antagonismos centrais à experimentação histórico-literária do romance.

Em primeiro lugar, mostro que os três primeiros capítulos do romance abordam as condições de produção literária na Inglaterra setecentista através de intervenções na composição da obra original: a transformação do autor Daniel Defoe em personagem, e a intrusão de uma personagem feminina, Susan, uma naufraga alçada a protagonista, na trama antes monopolizada por Crusoé. Em seguida, entremédio à reconstrução da narrativa algumas declarações de Coetzee sobre a “rivalidade” entre o romance e a história. A partir dessa “rivalidade” o autor entende que a tarefa do escritor é “uma questão de despertar vozes contrárias” (“a matter of awakeining countervoices”) (COETZEE, 1992, p. 65). Na conclusão, descrevo a súbita mudança de perspectiva e de registro do quarto e último capítulo do livro. O anônimo e enigmático narrador confronta-se no epílogo com os limites da representação romanesca. Submerso em escombros, o narrador visita as ruínas das páginas que o precederam. Ao deparar-se com Friday – o personagem que se assimilaria à língua do seu senhor, em *Crusoé*, e que fora privado da capacidade de articular-se, em *Foe* – o narrador-mergulhador, aproximando-se física e amorosamente do corpo submerso, recebe “o chamado de uma voz” (“the call of a voice”) (COETZEE, 1987, p. 146-147). O fim do romance desliga-se do seu início – do projeto romanesco de “despertar vozes contrárias” – e une-se ao desejo de abraçar um passado que sobrevive alheio à linguagem.

## Personagem vs. autor

Como descrever a trama de *Foe*? A tarefa não é trivial. O romance põe em cena um conjunto de personagens de Defoe, “deslocados” dos seus contextos originais, além de incorporar elementos da biografia do autor, o indivíduo Daniel Defoe.<sup>4</sup> Os personagens Susan e Cruso (sem o “e” final) são tomados de dois romances, o primeiro, de *Robinson Crusoe* (1719), o segundo, *The Fortunate Mistress* (1724). Desde a primeira edição de *Foe*, o livro traz, na quarta-capa, uma afirmação que evoca, nos leitores, todo um horizonte de expectativas: o livro que tem em mãos seria uma “reinvenção” de Robinson Crusoe. Advertido por elementos paratextuais do objeto livro, o leitor é, em seguida, no corpo do texto, assaltado por um conjunto de elementos intratextuais que evidenciam a enlaçadura das narrativas de Defoe e Coetzee. Destaco apenas os elementos mais decisivos no diálogo que o texto contemporâneo trava com a obra do passado. Lemos na abertura do romance: “Finalmente eu não conseguia mais remar” (“At last I could row no further”). Eis a primeira frase, narrada em primeira pessoa. O leitor, então, acompanha os primeiros passos do personagem naufragado, na ilha supostamente deserta – “Estou desterrado. Estou totalmente só” [“I am cast away. I am all alone”] – até o narrador – ele? ela? – ser encontrado por Friday e recebido por Cruso. É somente quando o narrador de Coetzee se dirige a Cruso, em discurso direto, que o leitor descobre a sua identidade: “My name is Susan Barton”. O leitor de *Crusoe* saberá que a história que têm em mãos é narrada por uma mulher, inexistente no romance original. Ao final do primeiro capítulo, o relato da estadia na ilha é interrompido por uma reveladora alocação a Mr. Foe, ao personagem no qual o leitor reconhecerá a contraparte ficcional de Daniel Defoe:

Do you think of me, Mr Foe, as Mrs Cruso or as a bold adventuress? Think what you may, it was I who shared Cruso’s bed and closed Cruso’s eyes, as it is I who have disposal of all that Cruso leaves behind, which is the story of his island. (COETZEE, [1986]1987, p. 40)

---

<sup>4</sup> Sobre os elementos de biografia de Defoe que Coetzee incorpora ao romance, ver: Jones (2009, p. 54-55).

Em algum momento, o leitor perceberá que está lendo memórias e cartas que a aventureira Susan Barton enviou ao Mr Foe. No segundo capítulo, a naufraga, retornada à Inglaterra, narra numa carta redigida do escritório do próprio *Foe*, que deu ao seu manuscrito original o título: “The Female Castaway. Being a True Account of a Year Spent on a Desert Island. With Many Strange Circumstances Never Hitherto Related.” (COETZEE, 1987, p. 60). A narradora, que se declarara herdeira de Crusoé, e de todo o seu legado, ou seja, da “estória da sua ilha”, é também a autora e a personagem de uma inédita aventura. As dúvidas levantadas pela própria narradora em relação à identidade que Foe lhe atribuiria aludem indiretamente à fortuna do seu manuscrito e à sua transfiguração literária. Nem aventureira destemida, nem esposa de Crusoé, Susan será transformada em *Fortunate Mistress* por Defoe.

Os leitores familiarizados com essa obra tardia de Defoe aos poucos desconfiam que Susan Barton é uma espécie de intrusa familiar dentro da estória de Cruso, uma intrusa que com os traços da protagonista de outro romance, Roxana. Roxana/Susan aparece, então, como um personagem que foi desalojado do seu ambiente original para tomar o lugar de Cruso e se apossar do legado da sua ilha. O leitor terá finalmente compreendido que o texto de Coetzee entrelaça os ‘intertextos’ de Defoe. Ou, nas palavras de Tisha Turk: “Part of the transformative narrative’s meaning lies outside of the text, in the space between the text and intertext.” (TURK, 2011, p. 296). Mas, na verdade, a narrativa de *Foe* não se desdobra num espaço intertextual neutro, mas interfere e desestabiliza o sentido dos intertextos.<sup>5</sup>

Além da transformação da amante Roxana na aventureira Susan, a ficção intertextual de *Foe* é suscitada pela metamorfose do autor, Defoe, no personagem, Mr. Foe. É sob o nome restituído à sua forma historicamente “original”, *Foe*, que Defoe dá nome ao romance: *Foe* – inimigo, indivíduo histórico, autor e personagem. Um conjunto de alusões à biografia de Defoe plausibilizam, isto é, contextualizam historicamente a representação *avant la lettre* do autor de *Crusoe*. É a transformação do autor em personagem que possibilita a ficção de um futuro passado, de um tempo anterior à publicação dos romances *Crusoé* ou *Roxana*,

---

<sup>5</sup> Por esta razão tenho reserva em relação à expressão cunhada por Turk, “narrativa transformadora” (“transformative narrative”), que me parece equívoca, já que *Foe* não exatamente transforma, mas, antes, interroga o sentido de *Crusoé* ou *Roxana*.

de um tempo anterior, portanto, à transformação de Foe em Defoe, em autor “literário”. Deste modo, Coetzee intervém na dupla ficção que dá origem ao gênero do romance: o “autor” disfarçado em editor, a ficção disfarçada em história. Desde a edição original do romance, Defoe, o anônimo autor, aparece sob a máscara de editor.<sup>6</sup> Ora, a ficção de Coetzee se realiza num tempo que é o pretérito mais que perfeito, num passado anterior à publicação dos romances de Defoe. Esta observação é relevante porque a verossimilhança da trama, armada em torno da publicação e da autoria de *a Female Castaway*, supõe que a história da produção dos textos esteja em aberto, no plano da narrativa; ao mesmo tempo, supõe o conhecimento antecipado da história literária, no plano da recepção. A observação de Tisha Turk a respeito da temporalidade da ficção é certa: “Thus, while Spivak claims that, within *Foe*, we are to understand Robinson Crusoe as ‘the road not taken’” (SPIVAK, 1990, p. 12); “I would argue that in fact we are to see both *Crusoe* and *Roxana* as the road not yet taken – or, rather, as novels not yet written.” (TURK, 2011, p. 303)

O argumento de que, em *Foe*, Coetzee teria “reescrito” (MARSHALL, 2007, p. 225), ou “alterado” o relato de Crusoé e a história da sua composição ignora a temporalidade peculiar da narrativa (SPIVAK, 1990, p. 7). O entrelaçamento entre o texto de *Foe* e a obra de Defoe, portanto, entre as narrativas de Crusoé e Roxana, tais como as conhecemos, conduz a uma série de interrogações sobre os processos que definem se um texto vai se tornar livro, um escritor, autor, um personagem, narrador. O leitor faz as suas conjecturas dentro de um *Spielraum*, de um espaço lúdico e imaginário, conjurado por uma rede de alusões intertextuais. A latitude deste espaço ficcional é demarcada, de um lado, pelas narrativas historicamente dadas, Crusoé, Roxana, e, de outro, pelas incursões meta-ficcionais que, em *Foe*, buscam reinventar ou desorganizar as narrativas dos respectivos romances. Assim, a personagem narradora, Susan Barton, volta para a Inglaterra, sem Crusoé, mas acompanhada de Friday, em busca de um editor, Foe, capaz de ‘aprimorar’ o seu manuscrito *A Female Castaway*; um editor que – o leitor sabe de antemão – será futuramente o autor de livros paradigmáticos

---

<sup>6</sup> Sabemos que a transformação do anonimato ao nome é mais lenta e tempestuosa e coincidirá historicamente com a “ascensão” do romance e a afirmação do autor de literatura.

do início da Era Moderna. O manuscrito de Susan inaugura um espaço lúdico e ficcional, um *Spielraum*, que põe em xeque interpretações convencionais de Crusoé. Uma das implicações da narrativa feita por Susan das suas experiências é que a sua estória não é a estória que Defoe/Foe escreveu e publicou. O leitor sabe que Defoe não escreverá a estória da mulher aventureira, mas a da amante Roxana, e a do náufrago Crusoé.

Situado num tempo anterior ao tempo da publicação impressa de *Crusoé e Roxana*, Foe desenrola-se num futuro do passado. É por meio desta ficção temporal que se arma o conflito em torno das narrativas em questão, que se desenrola a disputa entre os ‘autores’ Susan e Foe/Defoe, e entre os ‘personagens’ Susan e Cruso,<sup>7</sup> Roxana e Crusoé. Essas vozes – e, poderíamos acrescentar, posições contrárias – evidenciam a ficcionalidade dos ‘fatos’, alteram radicalmente os eventos narrados. López e Wiegand observaram, com razão, que a intertextualidade de *Foe* serve para “dar destaque às tensões ideológicas entre o próprio texto e o romance de Defoe, sobretudo aquelas que dizem respeito à exclusão de Susan Barton do cânone masculino” (LÓPEZ; WIEGAND, 2016, p. 115). Contudo, essa observação é incompleta, pois os conflitos trazidos à tona, intertextualmente, são travados também dentro do texto de Coetzee. A reflexão crítica e histórica suscitada por *Foe* não reside apenas na ficção que permite a Cruso, a Defoe, e a Susan/Roxana “habitarem” o mesmo texto (SPIVAK, 1990, p. 8); ela remonta à estrutura contenciosa da própria narrativa.

Em sua leitura de *Foe* como um texto que “reabre” os romances *Crusoe e Roxana* de Defoe, Gayatri Spivak explora o momento em que o personagem Susan imagina as reservas que Foe expressaria diante do seu manuscrito, *A Female Castaway* (SPIVAK, 1990, p. 11-12).

I write my letters, I seal them, I drop them in the box. One day when we are departed you will tip them out and glance through them. “Better had there been only Cruso and Friday,” you will murmur to yourself: “Better without the woman.” *Yet* where would you be without the woman? Would Cruso have come to you of his own accord? Could you have made up Cruso and Friday and

---

<sup>7</sup> A diferença entre os personagens de Coetzee e Defoe é indicada na ortografia, respectivamente pela elisão da letra “e” em Cruso, em contradistinção à grafia original, Crusoe. Para não interferir no jogo onomástico, não traduzimos o nome de nenhum personagem, nem mesmo o de Friday, conhecido em português como Sexta-Feira.

the island with its fleas and apes and lizards? I think not. Many strengths you have, but invention is not one of them (COETZEE, 1987, p. 65, grifo do autor).

Spivak vê na passagem uma descrição do texto de Crusoé tal como o conhecemos, “without the woman as inventor and progenitor.” Mas, em seguida, conclui: “Yet in Cotezee’s story, it is described as a road not taken. The actual is presented as the counterfactual. Defoe’s Robinson Crusoe, which engenders Foe, does not exist.” Ao tecer este comentário, a crítica não considera que as especulações de Susan antecipam aquilo que Defoe representará como “fatos” na sua obra, e que o leitor, situado no presente, reconhece nessas antecipações justamente o caminho que Defoe escolherá. O ponto é que a ficção temporal do romance – a narrativa de um passado anterior à publicação das obras de Defoe – define o espaço em que se desenrola a disputa entre Susan e Foe. O leitor é incluído na ficção histórico-temporal de *Foe*: embora conheça o ‘caminho’ trilhado por Defoe, é levado a acompanhar *in actu* um presente e um futuro do passado como se estivessem, ainda, em aberto e, portanto, indeterminados. Diferentemente do que temia Spivak, a imaginação histórica não precisa eliminar a “indecidibilidade” dos conflitos, e muito menos atribuir à sua resolução e aos fatos consumados um caráter de necessidade.

A tensão temporal – entre o passado do presente e o futuro do passado – condiciona a disputa entre Susan e Foe, encenada por meio de formas literárias, cartas e diálogos diretos, que acentuam o instante presente e levam a crer na historicidade da comunicação. Susan insiste na capacidade de “gerar a sua estória” (“father my story”) (COETZEE, 1987, p. 115), e de “confiar na sua autoria” (“to trust my authorship”) (COETZEE, 1987, p. 124). A resposta de Mr. Foe ao desejo autoral de Susan é transformá-la em ouvinte, fazendo-lhe o relato de histórias exemplares de mulheres *outsiders*, criminosas, ou mães renegadas. Susan rejeita a aplicabilidade moral dos *exempla*, questionando a autoridade de quem os interpretou: “To me the moral is that he has the last word who disposes over the greatest force. I mean the executioner and his assistants.” (COETZEE, 1987, p. 116). A experiência de mulheres evocadas por Foe são autorizadas e transmitidas por instituições dominadas por homens. As histórias exemplares, segundo Susan, “parábolas” (COETZEE, 1987, p. 117), comunicam verdades produzidas por meio de ‘confissões’ extraídas por representantes legais ou religiosos. O trecho em que Susan se imagina autora da sua própria narrativa aparece logo em seguida e em

contraste com o modelo confessional reiterado por Foe. Susan gostaria que existisse um homem-musa: “a man-muse, a youthful God who visited authoresses in the night and made their pens flow.” (COETZEE, 1987, p. 118). Mas, dada a impossibilidade, resigna-se ao papel de “musa”: “The Muse is both goddess and and begetter. I was intended not to be the mother of my story, but to beget it. It is not I who am the intended but you.” (COETZEE, 1987, p. 118). É na condição inefável de musa – de fonte inspiradora – que Susan se imagina ‘autora’, capaz de ditar a Foe “a sua verdadeira estória”. (COETZEE, 1987, p. 117). Não cabe aqui explorar em que medida o modelo de autoria concebido por Susan integra ou subverte a codificação cultural e literária do lugar da mulher.<sup>8</sup> Cabe sublinhar apenas que ao contemplar-se musa, Susan busca desvencilhar-se de papéis e de estórias que a assombram e perseguem na narrativa de *Foe*.

Susan, a aventureira e escritora, é assombrada pela sua contraparte ficcional, a amante e prostituta Roxana, na figura de uma menina que alega ser a sua filha. A estória que narra, em *Foe*, é a de uma mulher que viaja em busca da sua filha, naufraga numa ilha, onde encontra Cruso e Friday, e de volta à Inglaterra, “tenta convencer o autor Daniel Foe a narrar a sua aventura.” (TURK, 2011, p. 298). A presença enigmática da menina que alega ser a sua filha teria sido repelida, numa clara alusão ao entrecho do romance *Roxana*, ameaça desmoronar a versão de Susan.<sup>9</sup> A relação entre o romance *Roxana* e a narrativa de Susan Barton suscitou uma verdadeira hermenêutica da suspeita. Assim, por exemplo, Roxana seria a narrativa que Susan “desejou” ocultar (ATTRIDGE, 2004, p. 78).<sup>10</sup> Turk, ao contrário, não vê razão para o leitor “desconfiar” da recusa de Susan em reconhecer a maternidade da menina, que se apresenta como a sua filha. Pois a questão da credibilidade de Susan, e de como a narrativa de *Foe* a aborda, seria inseparável da sua autoridade e credibilidade como autora. No âmbito da nossa análise, centrada no antagonismo entre

---

<sup>8</sup> A figura da musa idealizada por Susan aproxima-se em parte da codificação do papel da mulher como fonte, natural e materna que faz os homens falar. Ver a respeito o estudo de Friedrich Kittler, “The Mother’s Mouth” (1990, p. 25-69).

<sup>9</sup> Enquanto as diferenças entre *Foe* e os textos de Defoe – a morte de Cruso é antes de chegar à Inglaterra, os acréscimos e os cortes mais evidentes – saltam aos olhos, as alusões a *Roxana* são mais veladas (TURK, 2011, p. 298). Seria ocaso de se examinar de que modo o romance elabora ficcionalmente essa assimetria.

<sup>10</sup> Attridge: “Barton’s story—the one she does not want told—becomes Defoe’s novel *Roxana*” (2004, p. 78).

personagem e autor, é necessário chamar a atenção para declarações expressamente contrárias à sua identificação com o personagem de Defoe. Os termos usados por Susan para negar a maternidade da suposta filha falam por si mesmos: “You are father-born. What you know of your parentage comes to you in the form of stories, and stories have but only single source.” (COETZEE, 1987, p. 91). A expressão “nascida de pai”, de “origem única” e derivada de “estórias” – ecoa o argumento de Turk de que Foe, o autor, “inventa” a *posteriori* a história de Roxana, excluindo Susan de *Robinson Crusoe* e transformando-a numa prostituta em *Roxana*. (TURK, 2011, p. 303) A identificação de Roxana com Susan é explicitamente repelida. O personagem de Coetzee, dirigindo-se a Foe, rejeita a “confusão com outra pessoa”: “you confuse me with some other person”. Em outra contemplação premonitória, não se reconhece no plano da representação: “all my life grows to be story and there is nothing of my own left to me” (COETZEE, 1987, p. 133). Susan reivindica um lugar e uma voz que não se confunde com nenhum personagem de Defoe. Nesse sentido, permanece uma voz contrária, uma antagonista ficcional dos personagens que se realizaram histórica e literariamente.

## Contravozes

Em uma entrevista concedida em 1992, Coetzee define a tarefa do escritor: “writing is not free expression and there is a true sense in which writing is a dialogue, a matter of awakening the countervoices in oneself and embarking upon speech with them” (COETZEE, 1992, p. 65) A declaração soa paradoxal: por um lado, escrever não é jamais “livre expressão”, mas, sim, uma atividade sujeita a restrições; por outro lado, a afirmação de Coetzee supõe uma abertura, uma espaço de ação ou criação, no qual o escritor pode despertar em si, imaginariamente, vozes e contravozes para dialogar, no sentido genuíno, portanto, indeterminado, com o passado. A descrição parece cair como uma luva em *Foe*. Poderíamos dizer que a personagem e narradora, Susan, é a contravoz “despertada”. A força semântica do verbo “awaken” esmaece um pouco quando traduzido pelo verbo “depertar”. Sobretudo os sentidos de tomada de consciência, e de ativa provocação ou produção desaparecem. A expressão programática “despertar contravozes” sugere que há “vozes” inaudíveis no “passado” e na “cultura” que veem à tona por meio da perscrutação imaginária da escrita. Cabe à Susan, à voz ‘despertada’ pelo

romance, à voz que solicita e se contrapõe a Foe, o futuro autor, chamar continuamente a atenção para a urdidura das histórias que são contadas e, desse modo, para a feição do próprio texto e dos textos que ainda virão, para as engrenagens de inclusão e exclusão subjacentes a toda a narrativa. O encontro de Susan e Foe redefine a nossa percepção dos personagens e dos eventos dos respectivos romances, *Crusoé* e *Roxana*. O “diálogo” entre os dois (poderíamos aludir também ao enlace não apenas verbal mas também sexual entre os personagens) apenas delinea programas de ação e modelos narrativos que não serão seguidas por Defoe, o autor, em seus livros. É por meio de uma reconstrução imaginária de vozes e vozes contrárias que *Foe* reflete sobre a gênese de *Roxana* e *Crusoé*, oferecendo ao leitor um relato ficcional da história da sua composição.

Se o romance *Foe* é um contraponto ao romance *Robinson Crusoé*, o que dizer da relação entre os seus respectivos autores? A ficcionalidade aberta de *Foe* opõe-se à ficção dissimulada de *Crusoé*: “just a History of Fact”. (DEFOE, [1917] 1999, p. 3) Ao fabricar uma história da ficção, Coetzee contradiz a dissimulação da ficção em “apenas história de fatos”. Em um pronunciamento feito em 1987, logo após a publicação de *Foe*, ainda na Cidade do Cabo, Coetzee posiciona-se contra a tendência, então dominante, de se subordinar a ‘ficção’ à ‘história’:

(...) There is a powerful tendency, perhaps even dominant, to subsume the novel under history, to read novels as what I will loosely call imaginative investigations of real historical forces and real historical circumstances; and conversely, to treat novels that do not perform this investigation of what are deemed to be real historical forces and circumstances as lacking in seriousness. (COETZEE, 1988, p. 2)

A resposta de Coetzee dirige-se àqueles que, então, o acusavam de ter se alienado do público e da realidade da África do Sul.<sup>11</sup> No âmbito da nossa discussão, destacam-se, contudo, dois elementos: 1) a noção de que as forças e as circunstâncias históricas são disputáveis, uma vez que ele fala nas “forças e circunstâncias que se supõem reais”; 2) que é possível investigar essas “forças e circunstâncias” de uma forma imaginativa, livre da sanção das narrativas estabelecidas (“mitos”). Numa

<sup>11</sup> Sobre o desdobramento do debate no contexto pós-Apartheid, ver o Susan Vanzanten Gallagher (1997, p. 376-183).

noz: as condições históricas não são apenas passíveis de reconstrução, mas também objeto de imaginação. Ao mesmo tempo em que Coetzee afirma a autonomia da ficção, insiste na relação de contestação, de franca rivalidade da literatura com a história: atribuindo aos romances o papel de “rival da história” (“a rival to history”), a tarefa de “desmitologizar a história” (“demythologising history”). Com base nos termos de Coetzee, poderíamos dizer que em *Foe*, um mito da história é, literalmente, assolado por vozes contrárias.

### Ventriloquia

Se a “rivalidade” entre a literatura e a história, o passado e o presente, leva ao enlace de vozes e contravozes, o que acontece com o papel do escritor? O modo de “dar voz” a personagens reaparece como um parâmetro nos comentários que Coetzee faz sobre Defoe. No prefácio à edição de *Crusoe* feita pela editora Oxford, Coetzee chama Defoe de “impersonador”, “ventrílogo”, ou mesmo “falsificador”:

Defoe is in fact something simpler: an impersonator, a ventriloquist, even a forger [...]. The kind of ‘novel’ he is writing (he did not of course use the word) is more or less literal imitation of the kind of recital his hero or heroine would have given had he or she really existed. It is fake autobiography heavily influenced by the genres of the deathbed confession and the spiritual autobiography. (COETZEE, 1999, p. VII)

Além de traçar a genealogia dos romances de Defoe e seus vínculos com os gêneros da autobiografia e da confissão, Coetzee ressalta a manipulação seletiva que o autor teria feito deliberadamente da sua matéria bruta para conformá-la a padrões narrativos prévios.

In the case of Robinson Crusoe one can see Defoe trying – with an incomplete success – to bend the story of his adventurer hero to fit a scriptural pattern of disobedience, punishment, repentance, and deliverance. (COETZEE, 1999, p. VII-VIII)

Coetzee reconhece o modelo de autobiografias falsas, de um autor “farsante” em outros romances de Defoe:

The same might be said, *mutatis mutandis*, of other heroes and heroines of Defoe's fake autobiographies: Moll Flanders, Colonel Jack, Roxana. None, choosing to slide gently through the world would have had a life-story worth telling. (COETZEE, 1999, p. VIII)

Como relacionar a observação de que “o tipo de romance” que Defoe escreveu “é uma imitação mais ou menos literal do relato que o seu herói ou heroína teriam feito caso existissem” ao que se passa na narrativa de *Foe*? Será que o personagem/autor *Foe* se recusa a fazer uma imitação mais ou menos literal da sua heroína porque ela de fato existe na ficção de Coetzee? Ou será porque a ficção de Susan é ser uma voz contrária às vozes de heroínas possíveis, de mulheres autobiografáveis e, por isso mesmo, está fadada a permanecer ‘inimitável’?

A crítica de Coetzee em relação a Defoe dirige-se, sobretudo, à ‘ventriloquia’ do autor. O autor ventríloquo é alguém que, em vez de emprestar a sua voz para a construção da *factio personae*, finge ser o receptor e transmissor da ‘voz’ de outra pessoa. O ponto de Coetzee aqui parece ser menos o sentido da metáfora da voz do que a negação do seu uso ficcional. Contra a ventriloquia de Defoe, Coetzee insiste na ficcionalidade da voz, na concessão e apropriação de ‘vozes’ para a constituição de sujeitos e suas *personae*. A voz, despertada no romance, da aventureira Susan, entoa uma voz contrária à voz de Foe, e articula uma *persona* em tudo diferente daquela que Foe será capaz de incorporar à sua escrita. Destituída de autoridade, a voz da personagem Susan não logrará ser também a voz autoral da sua própria estória: “to be the father of my own story.” (COETZEE, 1987, p. 115). A voz do autor Defoe – sua atitude, e perspectiva – é “despertada” por meio da personagem Susan. Com a transfiguração literária de Susan, a ventriloquia de Foe/Defoe é explicitamente contestada. A problemática da voz radicaliza-se em Friday, o personagem sem língua, incapaz de comunicar-se nos três primeiros capítulos de *Foe*. O programa estético de “despertar contravozes” parece encontrar nele – cujo silêncio remonta à excisão do próprio órgão da fala – o seu limite; não fosse o epílogo chamar a nossa atenção de volta ao corpo e à afasia de Friday.

## O coração da estória

“Till we have spoken the unspoken we have not come to the heart of the story” (COETZEE, 1987, p. 90). Como entender esta declaração de Foe, que remete, antes de mais nada, ao silêncio de Friday? À semelhança de Susan e a despeito de não poder falar, o Friday de Coetzee se contrapõe ao Friday de Defoe: o primeiro tem língua e até aprende a falar a língua do seu mestre; o segundo não tem língua, literalmente perdeu o órgão da fala, e resiste ao desejo e às tentativas “humanitárias” de Susan Barton de fazer com que ele fale, conte a sua história, por gestos ou por escrito.<sup>12</sup> No capítulo final de *Foe*, o limite do articulável volta a ser testado, desta vez, por um narrador anônimo que, trezentos anos mais tarde, encontra os cadáveres dos personagens Susan, Cruso e Foe, e um corpo ainda vivo, o corpo de Friday. O narrador tem dificuldade em determinar se ele está vivo, “toca”, “sente”, “procura”, e finalmente “encontra”: “I find his pulse in his throat. It is faint, as if his heart beat in a far-off place” (COETZEE, 1987, p. 146). O narrador acha o pulso de Friday na sua garganta, no lugar da excisão da sua língua. Tenta abrir, com as unhas, os dentes cerrados de Friday e, em seguida, deita-se ao lado do seu corpo. Depois de um longo tempo, durante o qual o narrador talvez tenha adormecido, Friday parece despertar:

[...] he stirs and sighs and turns on to his side. The sound his body makes is faint, dry, like leaves falling over leaves. I raise a hand to his face. His teeth part. I press closer, and with an ear to his mouth lie waiting. At first there is nothing. Then, if I can ignore the beating of my own heart, I begin to hear the faintest faraway roar: as she said, the roar of waves in a seashell; and over that, as if once or twice a violin-string were touched, the whine of the wind and the cry of the bird. Closer I press, listening for other sounds: the chirp of sparrows, the thud of a mattock, the call of a voice. From his mouth, without a breath, issue the sounds of the island. (COETZEE, 1987, p. 146-147)

<sup>12</sup> Spivak escreve, com razão, que a relação de Susan com Friday se contrapõe à de Robinson Crusoe: “the contrast here is also between the colonialist – who gives the native speech – and the metropolitan anti-imperialist – who wants to give the native voice.” (SPIVAK, 1990, p. 13). Contudo, seria preciso examinar em que medida a figura de Friday em *Foe*, cuja incapacidade de falar é literalizada, torna o contraste assimétrico.

A batida do coração de Friday é fraca, como se viesse de um lugar longínquo. Para ouvir o “rugido” que sai da sua boca, o narrador, precisa ignorar a batida do seu próprio coração. Chegamos ao coração da estória? Mas o que escutamos? Apenas “o chamado de uma voz” (“the call of a voice”), “os sons da ilha” (“the sound of the island”).

O coração da estória não é a restituição conciliatória da voz de Friday, como queria Susan, mas o registro improvável, talvez onírico, do chamado de uma voz. Os sons que se formam por meio da boca de Friday, que lembram o chiado de pássaros e o rumor de conchas, permanecem indecifráveis ao narrador:

“Friday”, I say, I try to say, kneeling over him, sinking hands and knees into the ooze, ‘what is this ship?’ But this is not a place of words. Each syllable, as it comes out, is caught and filled with water and diffused. This is a place where bodies are their own signs. It is the home of Friday. (COETZEE, 1987, p. 149)

O despertar de Friday não faz com que ele retorne, como desejou Susan Barton, ao mundo das palavras e da fala, ao tempo anterior a *Crusoé* e à perda da sua língua: “from where he may by steps return, as far as he is able, to the world of words in which you, Mr. Foe and I, and other people live.” (COETZEE, 1987, p. 54) Antes, pelo contrário, o corpo e os sons indecifráveis de Friday emitem um chamado que, sendo intradutível, permanece alheio à linguagem. Entre escombros, o narrador percorre, no epílogo, a fronteira entre história e linguagem. A ficção histórica de Coetzee não intervém somente na história literária de uma obra “clássica” assegurando-lhe, justamente através da crítica implacável, a sobrevivência.<sup>13</sup> A ficção de *Foe*, à semelhança de qualquer texto voltado para o passado e a sua representação, de algum modo responde à questão da incomensurabilidade da história.<sup>14</sup> No caso de *Foe*, quando

<sup>13</sup> Coetzee formula este argumento na conferência “What is a Classic?” de 1991: “(...) the fear that classic will not survive the de-centering acts of criticism may be turned on its head: rather than being the foe of the classic, criticism, and indeed criticism of the most sceptical kind, may be what the classic uses to define itself and ensure its survival. (COETZEE, 2002, p. 190).

<sup>14</sup> Sobre a afinidade entre literatura e história, de perspectiva de uma teoria da história, Koselleck escreve o seguinte: “Como já dissemos, linguagem e história jamais são congruentes. Certamente acontecimentos históricos não são concebíveis sem atos de fala; experiências históricas ou recordações não são transmissíveis sem linguagem.

o texto incorpora o que está fora da linguagem, somos confrontados com os limites da representação.

Marcado por contradições, o epílogo pode lido como um ensaio, incompleto, daquilo que restou, três séculos mais tarde, da narrativa feita nos capítulos anteriores. O registro não é realista, a linguagem, antes prosaica, adquire nele densidade poética. O narrador personagem literalmente percorre os espaços em que se desenrolou a narrativa: numa primeira parte, sobe as escadas que levam a uma casa, onde tropeça num cadáver, vê dois outros cadáveres, lado a lado, e debruça-se sobre Friday; na segunda parte, introduzida por asteriscos, o narrador parece recomeçar tudo novo (CARACCILO, 2012, p. 93), mas, antes de entrar na casa, lê uma placa “Daniel Defoe, Author”. Em seguida, em vez de abrir a boca de Friday, repara numa cicatriz no seu pescoço, e logo em seguida retira de uma caixa o manuscrito de Susan Barton: “Dear Mr. Foe, At last I could row no further” (COETZEE, 1987, p. 147). Começa então a terceira e última parte, na qual, sem que seja marcada a transição entre a primeira frase do relato de Barton e o momento em que o narrador “embarca” nas ruínas de um navio. O narrador literalmente “escorrega” para dentro da embarcação: “I slip overboard”. Dentro de uma cabine, reconhece os corpos de “Susan Barton” e o seu capitão morto. Ao encontrar Friday tenta mais uma vez abrir a sua boca, repetindo a primeira cena. Desta vez, o que sai da boca de Friday é uma “corrente lenta” (“a slow stream”): “Soft and cold, dark and unending, it beats against my eyelids, against the skin of my face.” (COETZEE, 1987, p. 149).

Embora se encadeie em três segmentos, o epílogo repete, com variações, um mesmo “padrão narrativo” (CARACCILO, 2012, p. 93): o personagem narrador entra no interior de casas e de um navio, tropeça num cadáver, encontra dois corpos e constata que Friday ainda está vivo. Há todo um conjunto de alusões intertextuais que liga o epílogo às partes precedentes do romance. Mas a repetição desconcertante das cenas e a profusão de elementos improváveis deixam em aberto a natureza do seu nexos com o romance. Caracciolo identificou no personagem narrador, que

---

Sempre há fatores pré- e extra-linguísticos que fazem parte da história, mas articulá-los torna-se evidentemente o resultado de um trabalho linguístico. Por esta razão, textos históricos e ficcionais avizinham-se. Pois, desta perspectiva, ambos têm que lidar com a determinação da diferença entre articulação linguística e experiência extra-linguística.” (KOSELLECK [1976] 2007, p. 52, tradução nossa).

mergulha nas ruínas de *Foe*, um espelho ficcional do leitor do romance (CARACCILO, 2012, p. 94). Concordo que o diligente narrador pode ser visto como uma alegoria do trabalho hermenêutico do leitor do romance. Mas penso que o final também pode e deve ser lido a partir da própria linguagem e dos projetos articulados em *Foe*. Poderíamos dizer que, no epílogo, alcançamos o coração da estória, sem poder dizer – ou mesmo saber – o que não foi dito.

## Referências

- ATTRIDGE, Derek. Oppressive Silence: J. M. Coetzee's *Foe* and the Politics of Canonisation. In: HUGGAN, Graham; WATSON, Stephen (org.). *Critical Perspectives on J.M. Coetzee*. Nova York: St. Martin's, 1996. p. 168-190. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-1-349-24311-2\\_10](https://doi.org/10.1007/978-1-349-24311-2_10)
- ATTWELL, David. The Problem of History in the Fiction of J.M. Coetzee. *Poetics Today*, Durham, NC, v. 11, n. 3, p. 579-615, 1990. DOI: <https://doi.org/10.2307/1772827>
- ATTWELL, David. J. M. Coetzee. *South Africa and the Politics of Writing*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- CARACCILO, Marco. J. M. Coetzee's *Foe* and the embodiment of meaning. *The Journal of Modern Language*, [S.l.], v. 36, n. 1, p. 90-103, 2012. DOI: <https://doi.org/10.2979/jmodelite.36.1.90>
- COETZEE, J. M. What Is a Classic? A Lecture. In: \_\_\_\_\_. *Strange Shores: Essays 1886-1999*. Nova York: Penguin, 2002. p. 1-19.
- COETZEE, J. M. Preface. In: DEFOE, Daniel. *Robson Crusoe*. Oxford: Oxford UP, 1999. p. V-XI.
- COETZEE, J. M. The Novel Today. *Upstream*, Montreal, v. 6, n. 1, p. 2, 1988.
- COETZEE, J. M. *Foe*. Nova York: Penguin, 1987.
- DEFOE, Daniel. *Robson Crusoe*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- DEFOE, Daniel. *Roxana: The Fortunate Mistress*. Oxford: Oxford University Press, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1093/owc/9780199536740.001.0001>

DIALA, Isidore. Nadine Gordimer, J. M. Coetzee, and Andre Brink: Guilt, Expiation, and the Reconciliation Process in South Africa. *Journal of Modern Literature*, Bloomington, v. 15, n. 2, p. 50-68, 2001/2002. DOI: <https://doi.org/10.1353/jml.2003.0004>

GALLAGHER, Susan Vanzanten. The Backward Glance: History and the Novel in Post-Apartheid Africa. *Studies in the Novel*, Baltimore, v. 29, n. 3, p. 376-395, 1997.

HUTCHEON, Linda. The Pastime of Past Time: Fiction, History, Metafiction. In: HOFFMANN, Michael J.; MURPHY, Patrick (org.). *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham, NC: Duke University Press, 2005. p.275-295. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822386599-020>

JONES, Radhika. Father-Born. Mediating the Classics in J. M. Coetzee's *Foe*. *Digital Defoe*, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 45-69, 2009.

KITTLER, Friedrich. *The Mother's Mouth*. Discourse Networks, 1800/1900. Stanford: Stanford University Press, 1990. p. 25-69.

KOSELLECK, Reinhart. Historik und Hermeneutik. In: \_\_\_\_\_. *Zeitschichten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000. p. 97-118.

KOSELLECK, Reinhart. Fiktion und geschichtliche Wirklichkeit. *Zeitschrift für Ideengeschichte*, [S.l.], v.1, n. 3, [1976] (2007), p. 39-54. DOI: <https://doi.org/10.17104/1863-8937-2007-3-39>. Disponível em: [https://www.z-i-g.de/pdf/ZIG\\_3\\_2007\\_koselleck.pdf](https://www.z-i-g.de/pdf/ZIG_3_2007_koselleck.pdf). Acesso em: 10 nov. 2020.

LÓPEZ, María J.; WIEGAND, Kai. Introduction: J. M. Coetzee, Intertextuality and the Non-English Literary Traditions. *European Journal of English Studies*, [S.l.], v. 20, n. 2, p. 113-126, 2016. <https://doi.org/10.1080/13825577.2016.1183422>.

MARAIS, Michael. Interpretive Authoritarianism: Reading/Colonizing Coetzee's "Foe". *English in Africa*, Grahamstown, SA, v. 16, n. 1, p. 9-16, 1989.

MARSHALL, David. Friday's Writing Lesson: Reading *Foe*. In: CLYMER, Lorna; MAYER, Robert (org.). *Historical Boundaries, Narrative Forms: Essays on British Literature in the Long Eighteenth Century in Honor of Everett Zimmerman*. Newark: University of Delaware Press, 2007. p. 225-251.

MCDONALD, Peter D. The Writer, the Critic and the Censor: J. M. Coetzee and the Question of Literature. *Book History*, Durham, NC, v. 7, p. 285-302, 2004.

MUKHERJEE, Ankhi. The Question of the Classic. In: \_\_\_\_\_. *What Is a Classic?: Postcolonial Rewriting and the Invention of the Canon*. Stanford: California University Press, 2014. p. 27-78. DOI: <https://doi.org/10.11126/stanford/9780804785211.003.0002>

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Theory in the Margin: Coetzee's "Foe Reading Defoe's Cursoe/Roxana". *English in Africa*, Grahamstown, SA, v. 17, n. 2, p.1-23, 1990.

TURK, Tisha. Intertextuality and the Collaborative Construction of Narrative: J.M. Coetzee. *Narrative*, [S.l.], v. 19, n. 3, p. 295-30, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1353/nar.2011.0019>

Recebido em: 3 de dezembro de 2020.

Aprovado em: 10 de junho de 2021.