

# ALETRIA

Revista de estudos de literatura



ADELAIDE SCHOOL OF PHOTOGRAPHY.  
S. SOLOMON, CABINET PORTRAIT. ADELAIDE.

31 n. 2

ABR.-JUN. 2021

## Robinson Crusóe: Um Percurso de Três Séculos

# ALETRIA

revista de estudios de literatura



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

**Reitora:** Sandra Regina Goulart Almeida; **Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

### FACULDADE DE LETRAS

**Diretora:** Sueli Maria Coelho

### COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

**Coordenador:** Georg Otte; **Subcoordenador:** Antônio Orlando de Oliveira Dourado Lopes;  
**Docentes:** Gustavo Silveira Ribeiro, Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, Marcel de Lima Santos, Elcio Loureiro Cornelsen, Maria Juliana Gambogi Teixeira (titulares); Teodoro Rennó Assunção, Luiz Fernando Ferreira Sá, Anna Palma e Aline Magalhães Pinto (suplentes);  
**Discentes:** Matheus Saez Magalhães e Silva e Henrique Barros Ferreira (titulares), Alice Laterza Caetano e Gabriel Caixeta de Paula Müller (suplentes); **Secretaria Acadêmica:** Bianca Drielly, Fabrício Palla Teixeira e Giane de Oliveira Jacob.

### CONSELHO EDITORIAL

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Eneida Maria de Souza, Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão, Leticia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo, Rui Mourão e Silvano Santiago.

### EDITORES

Marcos Antônio Alexandre

Elen de Medeiros

### ORGANIZAÇÃO

André Cabral de Almeida Cardoso (UFF)

Daniel Bonomo (UFMG)

Luciana Villas Bôas (UFRJ)

Thiago Rhys Bezerra Cass (UFRJ)

### IMAGEM DA CAPA

“Man Dressed as Robinson Crusoe”. Foto de Saul Solomon, 1888, Adelaide.

### SECRETÁRIA

Stéphanie Paes

### REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Fernanda Carvalho.

### DIAGRAMAÇÃO

Alda Lopes

e-ISSN: 2317-2096

# A L E T R I A

revista de estudos de literatura



## ROBINSON CRUSOÉ: UM PERCURSO DE TRÊS SÉCULOS



31 n.2

Abr.-Jun. 2021

Copyright © dos trabalhos pertencem aos seus autores.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Faculdade de Letras da UFMG

ALETRIA: revista de estudos de literatura, v. 6, 1998/99 - Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. il.; 22 cm.

Histórico: Continuação de: Revista de Estudos da Literatura, v. 1-5, 1993-1997.

Resumos em português e em inglês.

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 19, n. 1, 2009.

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2018.

ISSN: 1679-3749 (impresso)

e-ISSN: 2317-2096 (on-line)

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura – Estudo e ensino. 3. Poesia brasileira – Séc. XX – História e crítica. 4. Teatro (Literatura) – História e crítica. 5. Cinema e literatura. 6. Cultura. 7. Alteridade. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG  
Setor de Publicações, sala 4003  
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha  
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil  
Tel.: (31) 3409-6009 - [www.letras.ufmg.br](http://www.letras.ufmg.br)

*e-mail:* [periodicosfaleufmg@gmail.com](mailto:periodicosfaleufmg@gmail.com)

# sumário

## EDITORIAL

*André Cabral de Almeida Cardoso*

*Daniel Reizinger Bonomo*

*Luciana Villas-Bôas*

*Thiago Rhys Bezerra Cass*

*Elen de Medeiros*

*Marcos Antônio Alexandre* ..... 11

## DOSSIÊ: ROBINSON CRUSOÉ: UM PERCURSO DE TRÊS SÉCULOS

### ROBINSON CRUSOE IN THE SOUTH ATLANTIC

*ROBINSON CRUSOE NO ATLÂNTICO SUL*

*Sandra Guardini Vasconcelos* ..... 23

**“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* ..... 45

**“COMBINAÇÃO POSSÍVEL DE PALAVRAS”: LINGUAGEM E DOMINAÇÃO  
EM ROBINSON CRUSOÉ E EM FOE**

**“ENERGY OF WORDS”: LANGUAGE AND DOMINANCE IN ROBINSON CRUSOE  
AND IN FOE**

*Daniel Lago Monteiro* ..... 67

<b>A IMPROVÁVEL CRUSOÉ: HISTÓRIA E FICÇÃO EM <i>JOURNAL OF A VOYAGE TO BRAZIL</i> DE MARIA GRAHAM</b> <b><i>THE IMPROBABLE CRUSOE: HISTORY AND FICTION IN MARIA GRAHAM'S JOURNAL OF A VOYAGE TO BRAZIL</i></b> <i>Júlia Braga Neves</i> .....	91
<b>DE BLAIR A CRUSOÉ: FERNANDES PINHEIRO E AS ORIGENS DO ROMANCE</b> <b><i>FROM BLAIR TO CRUSOE: FERNANDES PINHEIRO ON THE ORIGINS OF THE NOVEL</i></b> <i>Thiago Rhys Bezerra Cass</i> .....	113
<b>OUTRAS ILHAS, OUTROS DESERTOS: A VIRADA NEGATIVA DOS ESPAÇOS DESABITADOS</b> <b><i>OTHER ISLANDS, OTHER DESERTS: THE NEGATIVE TURN OF UNINHABITED SPACES</i></b> <i>André Cabral de Almeida Cardoso</i> .....	137
<b>UN NAUFRAGIO POÉTICO: <i>EL ENTENADO</i> DE JUAN JOSÉ SAER</b> <b><i>A POETIC SHIPWRECK: THE WITNESS OF JUAN JOSÉ SAER</i></b> <i>María Esther Castillo García</i> .....	161
<b><i>A PESTE DE CAMUS EM DIÁLOGO: EPIDEMIAS DO PASSADO, PANDEMIA DO PRESENTE</i></b> <b>CAMUS' <i>THE PLAGUE</i> IN DIALOGUE: EPIDEMICS OF THE PAST, PANDEMIC OF THE PRESENT</b> <i>Euridice Figueiredo</i> .....	183
<b>AS FICÇÕES EDITORIAIS E NARRATIVAS DE <i>ROBINSON CRUSOÉ</i></b> <b><i>ROBINSON CRUSOE'S EDITORIAL AND NARRATIVE FICTIONS</i></b> <i>Lainister de Oliveira Esteves</i> .....	203
<b>APROXIMAÇÃO À ESCOLA DISCURSIVA DOS ROBINSONS</b> <b><i>APPROACHING ROBINSONS' DISCURSIVE SCHOOL</i></b> <i>Daniel Bonomo</i> .....	223

**INSEL FELSENBURG DE J. G. SCHNABEL: UMA UTOPIA E ROBINSONADA ALEMÃ NO SÉCULO DAS LUZES**

**J. G. SCHNABEL'S INSEL FELSENBURG: A GERMAN UTOPIA AND ROBINSONADE IN THE AGE OF ENLIGHTENMENT**

*Helmut Galle* ..... 245

## **Varia**

**QUARTO DE DESPEJO, DE CAROLINA MARIA DE JESUS: GÊNERO, AUTORIA E DISCURSO**

**QUARTO DE DESPEJO, BY CAROLINA MARIA DE JESUS: GENDER, AUTHORSHIP AND DISCOURSE**

*Jacob dos Santos Biziak* ..... 277

**A FENOMENOLOGIA DA IMAGEM POÉTICA DO LAÇO: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE O DRAMA DE HIPÓLITO EM EURÍPIDES, SÊNECA E RACINE, E OS SINOS DA AGONIA, DE AUTRAN DOURADO**

**THE PHENOMENOLOGY OF THE POETIC IMAGE OF THE KNOT: A COMPARATIVE STUDY BETWEEN THE DRAMA OF HIPPOLYTUS IN EURIPIDES, SENECA AND RACINE, AND OS SINOS DA AGONIA, BY AUTRAN DOURADO**

*Thaís Seabra Leite* ..... 299

**O REDIMENSIONAMENTO DO REAL PELA LINGUAGEM EM “POMBA ENAMORADA OU UMA HISTÓRIA DE AMOR”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

**THE RESIZING OF THE REAL BY THE LANGUAGE IN “POMBA ENAMORADA OU UMA HISTÓRIA DE AMOR”, BY LYGIA FAGUNDES TELLES**

*Maria Mirtis Caser*

*Mariana Marise Fernandes Leite* ..... 321

**A ESCRITA INFAMILIAR A PARTIR DO OLHAR DE DUAS CRIANÇAS**

**THE UNCANNY WRITING FROM THE PERSPECTIVE OF TWO CHILDREN**

*Davi Andrade Pimentel* ..... 343



## RESENHA

**BALINT, ADINA. *IMAGINAIRES ET REPRÉSENTATIONS LITTÉRAIRES DE LA MOBILITÉ*. NEW YORK: PETER LANG, 2020. 228 P. EPUB.**

**ISBN 978-1-4331-7621-0**

*Zilá Bernd* ..... 367

**CALASSO, ROBERTO. *A MARCA DO EDITOR*. TRADUÇÃO DE PEDRO FONSECA. BELO HORIZONTE: EDITORA ÂYINÉ, 2020.**

*Lou-Ann Kleppa* ..... 371





# editorial

Há três séculos, em 1719, aparecia em Londres a narrativa das aventuras do marinheiro Robinson Crusóe. O autor, Daniel Defoe, era acima de tudo um profissional das letras, publicista diligente e profícuo redator de opúsculos políticos e morais, mas também um puritano escolado em negócios e espionagem, com passagens pelo cárcere por dívidas ou posições incômodas às autoridades da Igreja Anglicana. Com *Robinson Crusóe*, aventurava-se em nova empresa: investia num relato fictício de fôlego, ao qual atribuía autenticidade e que deveria servir, seguindo a norma clássica, tanto à instrução como à diversão. Os rumos da obra, porém, ele não poderia jamais prever, por imaginativo que fosse. Do imediato sucesso que incentivou edições piratas e resumidas, das continuações da história assinadas pelo próprio Daniel Defoe às versões e adaptações para outras culturas e línguas, *Robinson Crusóe* provavelmente excedeu quaisquer expectativas.

Do século XVIII ao XXI, *Robinson Crusóe* ganhou muitos significados. No largo processo de reconhecimento da literatura como um registro discursivo específico, o título foi associado às fundações do romance enquanto gênero. Entretanto, a fortuna de Robinson marcaria o imaginário político e social moderno. Ainda no século XVIII, em seu tratado sobre a educação natural, Rousseau afirmou que o primeiro livro de Emílio não seria Aristóteles, nem Plínio nem Buffon, mas *Robinson Crusóe*. No século seguinte, Marx recorreu à situação exemplar do naufrago, entregue aos recursos limitados da ilha, para conduzir, equacionando tempo e trabalho, a sua teoria do valor em *O capital*. São duas referências de peso, mas nem de longe as únicas que contribuíram para o entendimento da fábula de Robinson

como um paradigma da nossa era e uma inspiração fundamental. Em seu último trabalho, Ian Watt incluiu o protagonista de Daniel Defoe entre os mitos do individualismo moderno ao lado de Fausto, dom Quixote e dom Juan. Antes disso, na década de 1950, Carlos Drummond de Andrade, remontando a sua mais antiga emoção literária, citava o naufrago inglês entre as imagens que teriam feito dele, um dia, poeta.

Neste século XXI, no tricentenário da primeira edição do livro, são várias as questões que despontam e estimulam o exercício reflexivo e permitem reler e reinterpretar *Robinson Crusóé* como um episódio decisivo na encruzilhada dos tempos modernos. O romance não só articulava em seu lançamento ofertas de sentido que o manteriam vivo nas épocas seguintes, como também era parte integrante das transformações que se vinham operando na Europa desde o Renascimento. A emergência do *homo economicus*; a afirmação histórica da classe média e do burguês como tipo eficiente e próspero; a representação das múltiplas violências coloniais, mas também a explicitação de um frisson etnográfico no contato com os povos originários da América e da África são, entre outros, assuntos de interesse sempre renovado no texto de Defoe. *Robinson Crusóé* desdobrou ainda o par instrução-diversão em formas sempre multiplicáveis: basta dizer que esteve ligado, de um lado, aos inícios da literatura infantojuvenil em diferentes contextos, e que fez proliferar, de outro, um subgênero ficcional conhecido como “robinsonada”, tão aderente à fantasia realista como à científica e às misturas que nesse domínio se alastram da indústria do cinema aos quadrinhos. Nos melhores casos, os dois lados estiveram próximos, em aproveitamentos que redimensionam no plano estético a confluência possível entre conhecimento e passatempo. Surpreende afinal ainda hoje um fenômeno assim tão contraditório e influente, ao ponto de alimentar o universo do entretenimento, inclusive do *kitsch*, e o seu autor constar, por exemplo, do reduzido número de escritores admirados integralmente por alguém como James Joyce, o expoente máximo, talvez, da prosa artística do modernismo.

Neste número de *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, no dossiê intitulado *Robinson Crusóé: um percurso de três séculos*, organizado por André Cardoso (UFF), Daniel Bonomo (UFMG), Luciana Villas Bôas (UFRJ) e Thiago Rhys Bezerra Cass (UFRJ), apresentam-se contribuições relevantes para a renovação dos estudos sobre o romance de Defoe na atualidade e por diversos ângulos de abordagem, procurando

contemplar, no conjunto, as dimensões que enriquecem sua fortuna crítica. Para além de trabalhos voltados para aspectos ainda pouco discutidos da obra em si, os textos reunidos neste dossiê abordam diversas retomadas literárias de *Robinson Crusoe* desde a sua publicação original, traçando três séculos de apropriações e influências.

O ponto de partida para este longo périplo é a Baía de Todos-os-Santos, onde Crusoe aporta ao escapar do cativeiro berbere. Em “Robinson Crusoe in the South Atlantic”, Sandra Guardini Vasconcelos se detém no chamado episódio brasileiro do romance inaugural de Defoe. Frequentemente tratada como um breve interlúdio nos descaminhos de Crusoe rumo à sua ilha desabitada, a temporada no Brasil se constituiria, de acordo com Vasconcelos, como um momento de triangulação do enredo. Num nível, o canal de Crusoe é o solo em que se semeiam ou prenunciam alguns dos temas e questões que, posteriormente, saturarão a figuração da experiência na ilha à foz do Orenoco, como colonialismo, escravidão, mercantilismo e (in)tolerância religiosa. Noutro nível, o episódio brasileiro faria de *Robinson Crusoe* uma narrativa de vocação global, ao inscrever a trajetória do protagonista numa tortuosa via atlântica, que amarra Europa, África e Américas num sistema de trocas desiguais.

Que a História Atlântica possa emergir como um contexto capaz de iluminar a historicidade da narrativa de Crusoe demonstra que o romance continua a desempenhar papel decisivo na reconstrução do passado e, portanto, na reflexão sobre o presente. Neste sentido, a História Atlântica oferece uma nova perspectiva para se repensar a articulação literária de um novo espaço de experiência e problematizar as premissas de interpretações históricas consagradas. Com efeito, a própria literatura intervém continuamente na nossa compreensão do lugar da obra, como sugerem as contribuições de Luciana Villas Bôas e Daniel Lago Monteiro. Nelas, o romance se reafirma como um “clássico”, não tanto porque o seu sentido é de algum modo “preservado”, mas antes, pelo contrário, porque é submetido ao exame e à crítica no âmbito da ficção romanesca. Assim, J. M. Coetzee entende que a crítica mais severa, longe de ser uma ameaça, é o que permite a redefinição e a sobrevivência da obra “clássica”. Em “Uma questão de despertar vozes contrárias: Ficção, história e autoria em *Foe* de J.M. Coetzee”, Villas Bôas explora como o romance de Coetzee reside na ficção de um futuro do passado, anterior à publicação das obras de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719) e

*Roxana: The Fortunate Mistress* (1724). Segundo a autora, é a ficção de um futuro do passado aberto, ainda indeterminado, que possibilita ao romance contrapor-se às narrativas fixadas posteriormente por Defoe. O experimento literário de Coetzee, além de evocar modelos e códigos da comunicação literária setecentista, conduz a uma reflexão sobre os limites da representação e a incomensurabilidade da história. Já em “Combinação possível de palavras: Linguagem e dominação em *Robinson Crusoé* e em *Foe*”, a atenção de Lago Monteiro desloca-se da fronteira entre representação e experiência para o questionamento do poder da linguagem como um instrumento de dominação do mundo físico e social. Os limites ou “fracassos” da linguagem encenados em *Foe*, seja a impossibilidade de a protagonista fazer valer a sua narrativa dos eventos, seja a sua incapacidade de ensinar o personagem Sexta-Feira a falar ou escrever a sua língua, implicam no estranhamento crítico do mito de *Crusoé*. Isto porque, segundo o argumento de Lago Monteiro, a crença na referencialidade da linguagem e na sua eficácia como instrumento de dominação são os pressupostos de *Crusoé* enquanto narrativa exemplar do colonialismo europeu.

Em “A improvável *Crusoé*: História e ficção em *Journal of a Voyage to Brazil* de Maria Graham”, Júlia Braga Neves parte de uma reflexão de Graham sobre *Crusoé* para discutir a aplicação de convenções narrativas e autorais do relato de viagem no século XIX. Braga Neves persegue as premissas da distinção entre fato e ficção, seja no encobrimento da ficção, no *Crusoé* de Defoe, ou no reconhecimento da incontornabilidade da ficção, no relato de Graham. De um lado, o artigo explora estratégias usadas por Graham para assegurar a sua credibilidade como autora de um relato de viagem; de outro, as restrições impostas à autoria de Graham associadas ao seu gênero. Afastando-se de interpretações estereotipadas do papel de mulheres viajantes, baseadas mais na reiteração de tipologias discursivas do que na análise de textos individuais, Braga Neves traz à tona as contradições da narradora e autora do *Journal of a Voyage to Brazil*. Longe de restringir o mérito de Graham à descrição de domínios tradicionalmente femininos, o artigo destaca as estratégias narrativas empregadas por Graham para afirmar-se como observadora e testemunha da história política do Império.

“De Blair a *Crusoé*: Fernandes Pinheiro e as origens do romance”, de Thiago Rhys Bezerra Cass, mapeia as marchas e contramarchas teóricas do Cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro para dar conta

do advento do romance como gênero. Em seus primeiros pronunciamentos críticos, o Cônego mobiliza o vocabulário crítico dos famosos *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres* (1783), do escocês Hugh Blair, para sentenciar o romance como uma espécie de escrita recente e, por isso mesmo, frívola e menor. Somente ao cabo de sua longa carreira, marcada pela prolífica preparação de material didático para o Colégio Pedro II, Fernandes Pinheiro se despe de sua longa reticência em face do gênero novelístico. O ponto de inflexão é, curiosamente, sua análise de *Robinson Crusoe*. Informado pelo sistema teórico de Hippolyte Taine, o Cônego agora toma os procedimentos narrativos do romance não mais como índices de menoridade artística, mas como uma complexa resposta ficcional à modernização capitalista da Grã-Bretanha do século XVIII.

“Outras ilhas, outros desertos: A virada negativa dos espaços desabitados”, de André Cabral de Almeida Cardoso, discute como o espaço imaginário da ilha deserta de *Crusoe* foi retomado pela tradição distópica e pós-apocalíptica posterior, focando primeiro em *A ilha do Dr. Moreau* (1896), de H. G. Wells, e depois no romance *A estrada* (2006), de Cormac McCarthy. Na primeira obra, a ilha se apresenta como um microcosmo do Império Britânico que desestabiliza as relações entre centro e margem ao propor a imagem de um mundo já em processo de globalização em que não há mais um lugar fora da influência de um centro de poder arbitrário associado à dor. Já em *A estrada*, o espaço deserto se expande para um mundo arrasado por uma catástrofe não definida. Em ambas as narrativas, o espaço outrora altamente fértil da ilha passa a ser marcado pelo esgotamento, associando-se a uma estrutura de controle ou a uma paisagem hostil à presença humana. Ao trabalhar de forma insistente com as noções de mistério e ocultamento, essas narrativas questionam a própria possibilidade de um sentido e abordam uma crise profunda na modernidade que *Robinson Crusoe* ajudou a criar.

A instabilidade do sentido também ocupa uma posição de destaque em “Un naufragio poético: *El Entenado* de Juan José Saer”, em que María Esther Castillo García lê o exercício intertextual que Saer desenvolve em seu romance como uma busca da origem que diz respeito menos ao contato inicial do europeu com o nativo americano, do que com uma investigação a respeito da escrita e da própria linguagem como criação. Segundo García, *El Entenado* subverte o enredo de *Robinson Crusoe*, já que seu protagonista, também um náufrago, não faz quase nada por conta própria para sobreviver: sua função é servir de testemunho para a

comunidade indígena que o acolhe depois de sua travessia pelo Atlântico para a costa sul da América. Nesse encontro, narrado pelo protagonista anônimo já na sua velhice, há uma recusa de julgamentos de valor calcados em uma visão preconcebida do nativo e a retomada de uma percepção ligada à infância que se deixa em aberto, livre da influência de sua sociedade de origem. A narrativa de Saer, assim, investigaria a construção da memória pessoal e da linguagem como meio de inserção do indivíduo em um mundo precário, em que é preciso sempre reavaliar a possibilidade de um sentido.

Em 2020, a atualidade da ficção de Defoe ganhou contornos tangíveis. Com o advento da pandemia do novo coronavírus, as vendas no Reino Unido de *Um diário do ano da peste* (1722) cresceram astronômicos 750%. Trata-se de um texto incontornável numa venerável tradição de representações de epidemias, na qual Eurídice Figueiredo insere o terceiro romance de Albert Camus, *A peste*. Com efeito, em “*A peste* de Camus em diálogo: Epidemias do passado, pandemia do presente”, Figueiredo escava as continuidades formais, temáticas e retóricas entre, de um lado, o romance de Camus e, de outro lado, textos tão diversos quanto *A história da Guerra do Peloponeso*, de Tucídides, *Decamerão*, de Boccaccio, *Chão de ferro*, de Pedro Nava, e o já mencionado *Um diário do ano da peste*. Todas essas obras seriam perpassadas por uma tópica em que se esfumam as distinções entre morte e vida, conhecimento e obscurantismo, fraternidade e indiferença, martírio e liberdade, luto e sacrifício. Mas o artigo de Figueiredo não apenas delinea um recenseamento retrospectivo. De maneira persuasiva e profundamente reveladora, Figueiredo traz para o presente a linhagem multissecular de figurações da peste e demonstra a persistência, ou ressurgimento, de seus lugares-comuns no tratamento discursivo, por parte de governos nacionais, da atual pandemia.

Retornando à leitura do texto de Daniel Defoe, o artigo “As ficções editoriais e narrativas de Robinson Crusóe”, de Lainister de Oliveira Esteves, discute as articulações entre narração e ficcionalidade que organizam os sentidos pressupostos na recepção setecentista da história do célebre naufrago ora tricentenário. Mobilizando importantes momentos da crítica de *Robinson Crusóe* e lendo, acima de tudo, os prefácios que introduzem as três partes da obra de Defoe, o autor verifica a importância dos vínculos que aí se estabelecem entre autoria, ficção editorial e público leitor, fundamentais para a concepção moderna de literatura, com suas implicações morais e estéticas. Particularmente



interessante no artigo de Lainister de Oliveira Esteves é como ele analisa a mudança de voz operada na passagem para o prefácio da terceira parte de *Robinson Crusóé*, na emergência do personagem como defensor da veracidade dos relatos das partes anteriores, recorrendo à associação entre história e alegoria. A observação dessa mudança envolve, em plano histórico, a afirmação de estratégias de legitimação do discurso ficcional no espaço público.

Voltando também ao texto primeiro de Daniel Defoe, mas partindo agora rumo à série dos títulos que compõe sua descendência, o artigo de Daniel Bonomo, “Aproximação à escola discursiva dos Robinsons”, consiste numa tentativa de, por um lado, caracterizar formalmente o interesse e a força do texto original de *Robinson Crusóé*, e, por outro lado, investigar a maneira como essa originalidade ressurge transformada pelas mãos de outros autores em novos contextos. Assim, para além de análises das duas primeiras partes da história de Robinson Crusóé, aparecem leituras de momentos representativos dessa tradição, como *O Robinson suíço*, de Johann David Wyss, *A escola dos Robinsons*, de Júlio Verne, *Suzana e o Pacífico*, de Jean Giraudoux, *Sexta-Feira ou os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier, *A vida sexual de Robinson Crusóé*, de Michel Gall, e *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. A amplitude da proposta é compensada, no artigo, pela adoção de um critério avaliativo central, a saber: a construção narrativa por um andamento dividido entre ação e inação, e temporalidades que presumem efeitos de prazer e aborrecimento nos leitores. A visão do todo e a abordagem em específico do romance de Bioy Casares ainda permitem ao autor concluir sobre a fundação, em Defoe, de uma autêntica “escola discursiva”.

Por fim, concluindo o dossiê, o artigo “*Insel Felsenburg* de J. G. Schnabel – uma utopia e robinsonada alemã no Século das Luzes”, de Helmut Galle, apresenta uma contribuição sem precedentes em nosso contexto para o conhecimento de um romance setecentista não só alinhado com a tradição da narrativa utópica e com o título de Daniel Defoe, mas essencial também à consolidação do romance como gênero na Alemanha. Acompanhando em linhas gerais os movimentos de recepção de *Insel Felsenburg* do século XVIII à atualidade, passando por uma introdução a alguns dos principais momentos para o desenvolvimento da modalidade narrativa inspirada em *Robinson Crusóé* na literatura de língua alemã, o que o autor mostra neste oportuno artigo, informado por extensa bibliografia, é como a ficção de Schnabel revela nos seus conteúdos um

espelhamento das adversidades em curso na Europa do seu tempo, assim como os horizontes teológico, político e social que lhe deram origem. Ao mesmo tempo, na análise das maneiras realistas do título de Schnabel e na observação dos modos como se colocam nele as instâncias fictícias, o artigo oferece, ao leitor interessado, uma noção de como foram essas passagens do antigo modelo das histórias de aventuras em série para o que se compreendeu posteriormente como romance moderno.

Finalmente, o alcance e a variedade das abordagens reunidas em *Robinson Crusoé: Um percurso de três séculos* mostram que publicar este dossiê agora é algo que ultrapassa a comemoração da efeméride. Além disso, publicá-lo no Brasil, nos 290 anos da morte do seu autor (1731-2021), é também recuperar e ressignificar de algum modo uma realidade incontornável do livro de Daniel Defoe: foi neste país afinal que, antes do período isolado na ilha caribenha, Robinson enriqueceu comprando terras, plantando cana-de-açúcar, superfaturando mercadorias inglesas e negociando escravos para incrementar o seu “desejo urgente e imoderado de subir mais depressa do que admitia a natureza das coisas”. Nesse período, não tão curto, Robinson foi brasileiro, naturalizando-se até. Quando volta à Inglaterra, aliás, é esse dinheiro que o desafoga, generosamente. Nesta inscrição do Brasil Colônia no imaginário europeu consolidam-se, hoje, diferentes camadas de tempo. Seja qual for a nossa interpretação, a experiência brasileira de Crusoé faz pensar em que medida a relação entre o passado e o presente é marcada por ruptura e continuidade.

Além dos artigos que compõem o dossiê comemorativo aos 300 anos da publicação de Robinson Crusoé, a seção “Varia” é composta por textos que se dedicam à análise de obras da literatura e que contribuem com um olhar crítico das obras estudadas.

Na abertura da seção, o texto de Jacob dos Santos Biziak busca evidenciar, pela perspectiva discursiva, a heterogeneidade enunciativa no livro *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Em “A fenomenologia da imagem poética do laço”, Thaís Seabra Leite estabelece aproximações intertextuais entre o drama de Hipólito, nas versões de Eurípidés, Sêneca e Racine, e *Os signos da agonia*, de Autran Dourado, a partir da fenomenologia do laço – imagem poética recorrente nas obras. Maria Mirtis Caser e Mariana Marise Fernandes Leite, também em abordagem de obra da literatura brasileira, contrapõem dois pontos de vista que se entrelaçam em *Pomba enamorada ou uma história de amor*,

de Lygia Fagundes Telles: o do narrador, reconhecido como a Pomba Enamorada, e a da protagonista. Já em “A escrita infamiliar a partir do olhar de duas crianças”, Davi Andrade Pimentel analisa a construção da palavra poética em confronto com o infamiliar por meio do olhar infantil em Manoel de Barros e Maurice Blanchot. Por fim, para fechar o volume, contamos com duas resenhas. Na primeira, Zilá Bernd apresenta o livro de Adina Balint, *Imaginaires et représentations littéraires de la mobilité*. Em seguida, Lou-Ann Kleppa traz uma resenha do livro *A marca do editor*, de Roberto Calasso, de 2020.

Agradecemos aos autores, aos pareceristas e a toda a equipe técnica da *Aletria*, cuja dedicação solidifica o papel dos periódicos nacionais aos estudos literários e garante a qualidade do que segue. Esperamos que todos tenham uma ótima e proveitosa leitura.

André Cabral de Almeida Cardoso  
Daniel Reizinger Bonomo  
Luciana Villas-Bôas  
Thiago Rhys Bezerra Cass  
Elen de Medeiros  
Marcos Antônio Alexandre



**Robinson Crusoé:  
Um percurso de três séculos**







## Robinson Crusoe in the South Atlantic

### *Robinson Crusoe no Atlântico Sul*

Sandra Guardini Vasconcelos

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

sgtvasco@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-7222-5802>

**Abstract:** This article explores the Brazilian episode in Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* (1719). It argues that this episode not only plays a pivotal role in the novel's plot, as it ends up in disaster and Crusoe's shipwreck, but also has historical significance once it offers a glimpse of the transnational and transcontinental nature of the slave trade in the South Atlantic, involving Portugal, England and Brazil.

**Keywords:** *Robinson Crusoe*; Daniel Defoe; English novel; slave trade; slavery; colonialism.

**Resumo:** Este artigo explora o episódio brasileiro em *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe. Argumenta-se que esse episódio não apenas desempenha um papel fundamental no enredo do romance, pois termina em desastre e no naufrágio de Crusoe, mas também tem importância histórica, uma vez que permite vislumbrar a natureza transnacional e transcontinental do tráfico negreiro no Atlântico Sul, envolvendo Portugal, Inglaterra e Brasil.

**Palavras-chave:** *Robinson Crusoe*; Daniel Defoe; romance inglês; tráfico negreiro; escravidão; colonialismo.

In its 300 years, *Robinson Crusoe* has had a global reach in more ways than one: it has had countless editions, has been translated into numerous languages, has been adapted and imitated, and has also made history by providing successors with a distinctive narrative paradigm.

By the same token, it has been famously read as a castaway narrative, an example of fictional realism, or a tale of self-sufficiency and spirit of enterprise and conquest. In this article, however, I would like to address still another dimension of its globality and explore the novel's rendering of a crucial moment in the history of the South Atlantic, and Defoe's protagonist's participation in it. Though playing a seemingly minor role in the overall narrative of Crusoe's adventures and social and economic advancement, the episodes I would like to examine more closely here have a significant bearing on and represent tipping points in the protagonist's fate and future. Defoe's *Robinson Crusoe* can be brought under the aegis of the transnational due to its direct or indirect links with the South Atlantic world and the transnational nature of the interests involved in the one economic activity that made Africa into "the crossroads of the colonial trade routes" (HULME, 1992, p. 185). The machinery of the slave trade and traffic, and the exploitation of African territories and slave labour, pervade the novel one way or another, as part of its development and rationale. My main concern here is the pre-island section of the novel and Crusoe's adventures in the South Atlantic – primarily his "Voyage to the Brasils" and arrival at the "Bay de Todos los Santos" – and their bearing on the encounter with Friday on the island.

*Robinson Crusoe* foregrounds as its protagonist a young man, "the third Son of the Family, and not bred to any Trade", whose "middle state, or what might be called the upper station of low life" (DEFOE, 2008, p. 5-6) should make him content, according to his father. His urge for adventure, however, urges him to leave home and roam the seas in search of fortune. Defoe takes his main character to distant lands and, by withdrawing him from the domestic and national space, expands the geographical boundaries of the novel genre to include the experience of English colonialism. Seen as the embodiment of economic individualism by Ian Watt, in his classic *The Rise of the Novel*, Defoe's characters are faced with the need to survive and are driven by the wish to prosper in a world where the commercial values of competition rule. Free from familial or emotional ties – "But I know that with Money in the Pocket one is at home any where" is Moll Flanders's conclusion and motto (DEFOE, 1973, p. 139) –, his characters make the wide world their home, in their pursuit of self-fulfilment.

The epitome of the capitalist entrepreneur, according to Ian Watt, an inspiration for those displaced by urban capitalism and for empire-



builders, Robinson Crusoe has new territories to conquer. By removing his character from England, Defoe suggested new directions for the novel, which included new lands to explore and stretched the borders of the familiar, beyond the domestic and what it meant to be English. The novel's appeal seems obvious:

Follow the call of the wide open places, discover an island that is desert only because it is barren of owners or competitors, and there build your personal Empire with the help of a Man Friday who needs no wages and makes it much easier to support the white man's burden (WATT, 1983, p. 96).

Crusoe's adventurous spirit and urge bring him to the transcontinental space of the South Atlantic, an a-territorial expanse where slave-trade networks linked Europe, Africa, and the Americas. Very early on in the novel, after his first disastrous experience at sea, Crusoe sets out on a voyage to Guinea, for many a euphemism for a slave-trading expedition, which he joins as a private passenger (not as a sailor) whose purpose is to trade trifles for gold (he will later remark that his success set him up 'for a Guiney trader'). His second voyage is less successful and, attacked by pirates, Crusoe and the crew are made prisoners and taken to Salé, on the Moroccan coast. Himself made into a slave, he endures two years of captivity before he manages to escape, taking the young Moorish boy Xury with him. Nonetheless, his own experience of enslavement and Xury's help, companionship, and loyalty do not prevent Crusoe from selling him afterwards to the Portuguese captain who rescues them. He swiftly overcomes any misgivings against the captain's offer and puts behind him any acknowledgement of the boy's agency in their escape from the perils on the Barbary Coast. Their previous enslaved condition does not make them equals. While Xury will remain in indentured servitude for ten years, Crusoe as a white European receives a very generous treatment from the captain, who leaves him safe and sound on the shore "in the Brasils" and helps him set up an estate.

Crusoe's account of his Brazilian experience does not exceed six pages. However, it is pivotal in the narrative because of the consequences that ensue. The episode shows us the protagonist living with "a good honest man" who had a sugar plantation, where he learns how to plant and make sugar. As a result of his acquaintance with this new activity,

[...] seeing how well the Planters liv'd, and how they grew rich suddenly, I resolv'd, if I could get License to settle there, I would turn Planter among them, resolving in the mean time to find out some Way to get my Money which I had left in *London* remitted to me. To this Purpose getting a kind of a Letter of Naturalization, I purchased as much Land that was Uncur'd, as my Money could reach, and form'd a Plan for my Plantation and Settlement, and such a one as might be suitable to the Stock which I proposed to my self to receive from *England*. (DEFOE, 2008, p. 31)

Having suffered the vicissitudes of enslavement himself does not stop Crusoe from becoming a slave-owner once he starts his own plantation and settlement in Bahia:

Neither was this all; but my Goods being all *English* Manufactures, such as Cloath, Stuffs, Bays, and things particularly valuable and desirable in the Country, I found means to sell them to a very great Advantage; so that I might say, I had more than four times the Value of my first Cargo, and was now infinitely beyond my poor Neighbour, I mean in the Advancement of my Plantation; for the first thing I did, I bought me a Negro Slave, and an *European* Servant also – I mean another besides that which the Captain brought me from *Lisbon*. (DEFOE, 2008, p. 33)

After four years, rather than being content with thriving and prospering Crusoe becomes restless again, and ambition gets the better of him when he sees the opportunity of rising from mere tobacco planter to sugar mill owner. In exchanges with acquaintances and friends, when giving them accounts of his voyages he remarks how easy it had been to purchase “not only Gold, Guinea *Grains*, Elephants Teeth, &c, but *Negroes* for the Service of the *Brasils*, in great numbers” (DEFOE, 2008, p. 34):

They listened always very attentively to my Discourses on these Heads, but especially to that Part which related to the buying *Negroes*, which was a Trade at that time not only nor far entred into, but as far as it was, had been carried on by the Assiento's, or Permission of the Kings of *Spain* and *Portugal*, and engross'd in the Publick, so that few *Negroes* were bought, and those excessive dear. (DEFOE, 2008, p. 35)

It is then that Crusoe is approached by some merchants and planters, who propose he makes yet another voyage “to bring the *Negroes* on Shoar privately”, with the promise they would “divide them among their own plantations” (DEFOE, 2008, p. 35) and give him his equal share. Unable to resist the offer, Crusoe ventures yet again at sea. This is a decision that he will regret later, with the benefit of hindsight:

[...] had I used half as much Prudence to have look'd into my own Intrest, and have made a Judgement of what I ought to have done, and not to have done, I had certainly never gone away from so prosperous an Undertaking, leaving all the probable Views of a thriving Circumstance, and gone upon a Voyage to Sea, attended with all its common Hazards; to say nothing of the Reasons I had to expect particular Misfortunes to my self. (DEFOE, 2008, p. 36)

This reflection anticipates what is to come about. As we well know, his second, even more, catastrophic shipwreck occurs when he sets out from Bahia for the coast of Guinea and the ship is hit by a tornado or hurricane, thrown off course and driven “out of the very Way of all humane Commerce” (DEFOE, 2008, p. 37) by a second storm. Crusoe’s inclination to wander ends in disaster once again and the outcome of the Brazilian episode for him is a deserted island where he will have to resort to pragmatism and instrumental rationality in order to survive for twenty eight years.

What could be considered as passing references to slavery in a narrative that centres on Crusoe’s life on the island takes on a new meaning when read in the light of Daniel Defoe’s ideas on trade and the colonial system, and of the connections between metropole and colony in the age of mercantile capitalism. Apart from implying the economic relationship between Brazil and Africa, and the importance of the expeditions bound for Africa, the Brazilian episode and other mentions of slavery in the novel confirm Defoe’s position regarding the need for the slave trade: “The African trade is absolutely necessary to be supported. . . *Negroes* are as essential to the Sugar Works at *Barbados, Jamaica* . . . as Wind is to the Ships that bring it home.” (DEFOE *apud* DABYDEEN, 1983, p. 4). Though this opinion was being aired in an article in his *Review* in 1713, it seems to hold true in relation to Crusoe’s own view in the novel. It is Patrick Keane’s claim that even if Defoe expressed divided feelings concerning the slave trade in some of his writings, he

was a strong supporter of the trade in his essays, mainly those published in the *Review* between 1709 and 1713.<sup>1</sup> He believed that the slave trade was a respectable business, had stocks from two companies engaged in the traffic, and considered it essential to British colonialism (KEANE, 1997). Even though the events in the Brazilian episode take place in the 1650s (“I went on Board in an evil Hour, the 1<sup>st</sup> of *Sept.* 1659” (DEFOE, 2008, p. 36)), one would be right to think that Crusoe is an upholder of the same ideas Defoe was discussing in the early eighteenth century.

In sum, Crusoe’s decision to board the ships bound for the coast of Africa, his trials and tribulations there, and his activities in Brazil are inextricably entangled with slavery and the slave trade, which, despite their pivotal role in the protagonist’s Atlantic adventures, have been generally overlooked as the points of origin in the novel. It is Daniel Carey’s (2009, p. 108) contention that the “Brazilian interlude relates directly to slavery since he [Crusoe] needs this source of labour to run his estate”. Imaginary creation though it was, Crusoe’s story embodies the multifaceted aspects of a historical experience that would define the present and future of this country, as it fictionalises the expeditions that left Brazil destined for Africa in the seventeenth century. As Karen Kuppermann (2015, p. 29) remarks,

The transatlantic slave trade began in earnest with the creation of sugar plantations in Brazil, and the numbers of enslaved Africans carried into lifetime servitude across the Atlantic grew steadily through the seventeenth century. Africans forced into slavery across the ocean constituted two-thirds of the total migration into the Americas between 1600 and 1700.

Thus, at the onset of Crusoe’s twenty-eight-year castaway life on the Caribbean island, on his laborious path to individual and economic autonomy, lies a tale of human trafficking and exploitation, forced labour, and violence, which sustained economic growth and colonial

---

<sup>1</sup> This is Defoe, about English slaveholders in Barbados: “[...] the Negroes are indeed Slaves, and our good People use them like Slaves, or rather like Dogs, *but that by the Way*: He that keeps them in Subjection, Whips, and Corrects them, in order, to make them grind and labour, does *Right*, for out of their Labour he gains his Wealth: but he that in his Passion and Cruelty, Maims, Lames, and Kills them, *Fool*, for they are his Estate, his Stock, his Wealth, and his Prosperity.” (DEFOE, 1712, p. 729, italics in the original).

expansion in the second half of the seventeenth century. Royalty itself was implicated in the slave trade with King Charles II and his brother James, Duke of York, having helped establish the Royal African Company in order to control all English business in African slave trading. In a South Atlantic infested with pirate and slave ships, Britain's involvement and participation in the slave trade was not news to Defoe, London and Bristol being the two most important British ports for slavers between the 1660s and the 1740s.

Crusoe's lack of moral concern and disregard for the consequences of his slaving activities would not, therefore, appear to be out of place in a context in which commercial gain and supremacy had the upper hand and justified financial adventurism and material drive. As one member of the clergy<sup>2</sup> claimed,

In a word, the whole earth is the market of Britain; and while we remain at home safe and undisturbed, have all the products and commodities of *the eastern* and *western Indies* brought to us in our ships and delivered into our hands (*apud* DABYDEEN, 1983, p. 2, italics in the original).

With much of its riches deriving from its colonies, England depended on slave labour for the production of its wealth. The slave trade enabled the financial existence of Britain, and its revenue would later help fund the Industrial Revolution. Defoe himself was aware that the slave trade was decisive in Britain's building up as a world power. As he wrote at some point,

The Case is as plain as Cause and Consequence. (...) No *African* Trade, *no* Negroes; *no* Negroes, *no* Sugars, Gingers, Indicos [indigoes] etc.; *no* Sugars, etc. *no* Islands; *no* Islands, *no* Continent; *no* Continent, *no* trade. (DEFOE, 1711, p. 89, italics in the original).

Generally speaking, slavery was thought to be acceptable and necessary. Some argued at the time that the trade in black people saved them from the tyranny of their own countrymen and from cannibalism, thus excusing it simultaneously on economic and moral grounds. Others blamed the slave trade on the Africans themselves, who they contended

---

<sup>2</sup> Revd. CATCOTT, A. S. , 1744.

captured their fellow countrymen and sold them into slavery. As a vigorous supporter of the importance of trade for the ‘wealth of nations’ in his articles and pamphlets, suppression of slavery was not a cause Defoe ever promoted. In Defoe’s practical, unsentimental, down-to-earth view, he shared his contemporaries’ stance. However, he also did write on occasion anti-slavery pieces in order to denounce slave traders and their interpretation of Christianity, as he did in his *Reformation of Manners* (1702). While he felt assured of the white man’s right to use black slaves for his own enrichment, he also advocated that their treatment should be benevolent and humane, as he also did in his 1722 novel *Colonel Jack*.<sup>3</sup> His connections with the world of commerce seem to be responsible for what we regard as conflicting opinions on the question of slavery and the slave trade. What Hans Andersen (1941) describes as the paradox of trade and morality in Defoe – that is to say, the irreconcilable dilemma between commercial interests and religion – was something the writer was aware of but only to dismiss “the ethical objections” from immediate consideration. On stressing the economic necessity of keeping “negroes” in subjection, he established a sharp cleavage between trade and morality, whereby religion should never be a hindrance to business. Defoe’s age came to recognise the split between business and religion and therefore, the separation between religious and secular affairs; the clergy came to interfere less and less in the latter as business tended to become an increasingly independent sphere, an idea promoted by economic theorists.

Thus, it should come as no surprise that in such a thorough examination of matters of conscience as in *Robinson Crusoe*, in which disobedience and guilt play such an important part, there is no open condemnation of the “practice of racial slavery” (GILROY, 1993, p. 42). The initial sections of the novel locate it within the context of a controversial history, which evokes the extent to which slavery was deeply embedded in the emergence of early modernity and represented the underside of the Enlightenment project, with its promise of freedom and belief in progress.

Crusoe’s struggle for survival leaves in the background the fact that the vessel that founders on the unnamed Caribbean island was, in fact, a slave ship. Though punctuated by notions of penitence and redemption during his twenty-eight-year ordeal, his experience as a trafficker and

---

<sup>3</sup> “to use them with humanity” (DEFOE, 2015, p. 130).

slaveholder will never bear a moral weight. Quite the contrary, Crusoe's main concern will be his quest for both wealth and social improvement. His shipwreck represents, therefore, the chance of a new beginning, of building a small kingdom from wrecks, where he can accumulate, rule and also submit himself to rigorous moral and religious scrutiny. With the economic, social and intellectual freedom which solitude allows him, he literally rebuilds his life from scratch. On his island, he can live his utopia and imagine he is king and lord, re-creating a surrogate England in it. Like an English "enclosing lord", he takes possession of the land, encloses it and reproduces relations of sovereignty, in the small community formed by Man Friday and the Spanish sailors. It would be difficult to overlook the obvious association the novel implies between the two islands and, therefore, the national allegory involved in Crusoe's re-creation of English life in the tropics, in all its practical, everyday details and ideological dimension.

On a virgin and remote island in the Caribbean, near the mouth of the Orinoco river, an Englishman builds a community whose insularity, miniscule dimensions and socially circumscribed composition would hardly make it unknowable.<sup>4</sup> However, the ominous presence of the cannibals whom he occasionally encounters and the footprint on the empty beach<sup>5</sup> confront him with the unknown. There, Robinson Crusoe experiences what Peter Hulme has described as "the paradigmatic colonial encounter, that key scene of colonial literature where the recently rescued Caribbean Amerindian, soon to be named Friday, places his head beneath the foot of a bewildered European" (HULME, 1992, p. 176). In acknowledgement for Crusoe having spared his life, the native

came close to me, and then he kneel'd down again, kiss'd the Ground, and laid his Head upon the Ground, and taking me by the Foot, set my Foot upon his Head; this it seems was in token of swearing to be my Slave for ever (...) (DEFOE, 2008, p. 172).

---

<sup>4</sup> The reference here is to Raymond Williams's concept of 'knowable community', in (WILLIAMS, 1993).

<sup>5</sup> "It happen'd one Day about Noon, going towards my Boat, I was exceedingly surpriz'd with the Print of a Man's naked Foot on the Shore, which was very plain to be seen in the Sand; I stood like one Thunder-struck, or as if I had seen an Apparition." (DEFOE, 2008, p. 130).

The re-enactment of the “original encounter between civilization and savagery” (HULME, 1992, p. 187) introduces the colonial question into the province of the novel: Crusoe names Friday, teaches him English and Christianity and enrolls him in his service. For the first time in the rising novel genre, the colonial subject speaks. But the language we hear is that of the coloniser. Friday’s fluent, yet broken English is the vocal manifestation of his voluntary ‘enslavement’: Master is the name he learns to call Crusoe. Friday’s “signs [...] of subjection, servitude, and submission” (DEFOE, 2008, p. 174) become more than just gestures and bodily movement; rather, they suggest that his adoption of the language of the “civiliser” inscribes the linguistic sign (signifier and signified) in the processes of domestication and social domination integral to the colonial enterprise in the New World.

The education of the native and Crusoe’s gift to him of the conqueror’s language substantiate the powerful system of subjugation which constitutes the *Aufklärung* and the exercise of forms of control and power that it implies. Enlightenment, as Adorno and Horkheimer (2002) have clearly demonstrated, contains its own negation, revealing the grim side of the project of human emancipation. *Robinson Crusoe* is at the heart of this issue. Adorno and Horkheimer’s references to Robinson Crusoe in Excursus I (“Odysseus or Myth and Enlightenment”), where Defoe’s protagonist is connected to the Homeric hero, undoubtedly have fed Ian Watt’s considerations about the character he would discuss on several occasions: in an article published in *Essays in Criticism* in 1951, in “Defoe as Novelist” (1957), in a chapter of *The Rise of the Novel* (1957) and in the essay in *Myths of Modern Individualism* (1994) which to some extent retrieves and revises some ideas discussed in the 1951 article. Over and above the wanderings and the adventurous life of both heroes, the association between them, which Adorno and Horkheimer suggest at intervals, are related to the problem of the constitution of the individual and the cost of self-mastery in an adverse and inhuman world, ruled by mythical and/or natural forces.

To probe the possible connections sensed by Watt, it may be useful to resort to a comment made by Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 13) about Adorno and Horkheimer’s reading of Ulysses’ travels:

Adorno and Horkheimer have found in the *Odyssey* the description of the paradigmatic constructions of the rational subject who, in order to construct himself as sovereign ‘I’, must escape the



temptations and seductions of myth, ensuring his domination over external nature and also over internal nature, over himself.

If, as Gagnebin (2006, p. 13), sums it up, from the perspective of the authors of *Dialectic*, Ulysses' saga "represents [...] the formation of the subject through domination over nature and self-repression", its resonances with Robinson Crusoe soon make themselves heard. Not only is this a problem which is at the core of the modern novel but Daniel Defoe stages it exemplarily in the narrative of the young man who leaves his home and faces the unknown in search of adventure and social advancement. The gods no longer control his destiny, even though Providence (frequently invoked) is made responsible for the success and also for the failures of his undertaking, in accordance with the Puritan tradition of interpreting life incidents as signs of divine intention or intervention (WATT, 2002 p. 97).

To confront helplessness and preserve his human condition in risky situations, the castaway makes use of rational control and cunning, in the arduous task of surviving and overcoming the dangers and challenges he is subjected to in the course of his adventures. Like Ulysses, in a state of "absolute loneliness" (HORKHEIMER; ADORNO, 2002, p. 49), Crusoe avails himself of instrumental reason to dominate nature and build a minimal structure of subsistence on the desert island. To conquer the environment, the English sailor depends on rational planning and calculation, as well as pragmatic and utilitarian actions which end up recreating a miniature England in this new space, where he is lord and king. His instinct of self-preservation triggers and mobilises all his skills and makes him reason, ponder each step he takes and each measure he adopts – rationality guides and leads him in the daily tasks necessary for the reproduction of life:

(...) as Reason is the Substance and Original of the Mathematicks, so by stating and squaring every thing by Reason, and by making the most rational Judgment of things, every Man may be in time Master of every mechanic Art. I had never handled a Tool in my Life, and yet in time, by Labour, Application, and Contrivance, I found at last that I wanted nothing but I could have made it, especially if I had had Tools; (...) (DEFOE, 2008, p. 85).

Thus, the several operations needed for his survival (cooking, making garments, planting, harvesting, etc.) and their results are

described in detail – Crusoe calculates, takes notes, gives explanations and fills the narrative with those particularities that incorporate into the novel “the circumstantial view of life” that Ian Watt implied in his formulation of “formal realism”. As Watt (1997, p. 158) points out, this process of production of the minimal conditions of existence reproduces the different stages in human history – collecting, hunting, fishing, pastoral and agricultural activities – and introduces “the rationality of the processes of economic life” on the desert island (WATT, 1951, p. 100). Crusoe’s determination and perseverance in imposing some order on his daily routine, managing his time, organising his existence and, above all, turning the adverse conditions in his favour make him “a triumph of human achievement and enterprise” (WATT, 1951, p. 97). The primordial aim of profit, utilitarianism, the commodification of human relations – everything justifies the phrase *homo economicus* attributed to him. The epitome of the capitalist entrepreneur, the embodiment of economic individualism, however we describe him, Crusoe has become a mythical figure, in so far as he has symbolized some of the fundamental values of a changing society and a rising social class, taking on a central role in the construction of the meaning of modern individualism.

Crusoe illustrates the rise of the modern subject and his location in historically very complex configurations. The confrontation of great trials, on the one hand, and his separation from his fellow men, on the other, are the price he pays for his formation as an individual. To the break of familial ties, with his leaving home, there follows a succession of episodes in which Crusoe systematically dismisses all the bonds life offers him in favour of his domination over those who cross his path. Thus, he treats Xury as a commodity, selling him to the Portuguese captain, after the Moorish boy helped him in his escape and Atlantic crossing. With the native he finds after twenty five years of isolation on the island, it is no different: instead of a friend, Crusoe makes Friday his “slave”. He names him, teaches him his own language, and recruits him into his service. In his disagreement with this interpretation, Daniel Carey (2009, p. 123) argues that Friday’s position is that of a subject since the island is Crusoe’s private property:

In fashioning himself as a monarch, Crusoe establishes the role they [Friday, the Spaniard, and Old Friday] occupy. [...] He [Friday] is not a slave but a subject, under the authority of a master whose political power is absolute. As a subject, he may owe his

service but he is not held as property; his condition is voluntary since he is free to leave.

While Carey (2009, p. 123) is right in pointing out that Crusoe establishes a “patriarchal system of rule” in which relations of dependence and patronage obtain, he overlooks the fact that Crusoe’s is a first-person narrative, by definition an unreliable account that allows for his point of view exclusively, and gives him the prerogative of determining what to tell and how to tell it. It is his own perspective that prevails and some mistrust of the truth of his words seems to be necessary and relevant. The very ambiguity embodied in Crusoe’s use of the verb “subject”<sup>6</sup> should caution us against cancelling out reading the relationship between Crusoe and Friday as that of master and slave, as well as, as Carey (2009, p. 128) would have it, “father and son, master and servant, teacher and pupil, monarch and subject”. It is true that Crusoe never calls Friday a slave, but for Hulme (1992, p. 205) “that absence is merely a symptom of the constant process of denial and renegotiation by which the text attempts to redraw the colonial encounter”. For Defoe (*apud* ARAVAMUDAN, 2009, p. 52), the mission of the English colonist was to

civilize and instruct the Savages and Natives of those Countries wherever they plant, so as to bring them by the softest and gentlest Methods to fall into the Customs and Usage of their own Country, and incorporate among our People as one Nation.

As a Carib native, and therefore pagan, Friday will also be catechized in order to lay “a foundation of religious knowledge in his mind”:

[...] I began to instruct him in the Knowledge of the true God: I told him that the great Maker of all Things liv’d up there, pointing up towards Heaven: That he governs the World by the same Power and Providence by which he had made it; That he was omnipotent, could do every Thing for us, give every Thing to us, take every Thing from us; and thus by Degrees I open’d his Eyes. (DEFOE, 2008, p. 182)

---

<sup>6</sup> *Shorter Oxford English Dictionary*: “1. Cause or force someone or something to undergo (a particular experience or form of treatment, typically an unwelcome or unpleasant one); 2. Bring (a person or country) under one’s control or jurisdiction, typically by using force.” (SUBJECT, v. 2, 2007).

Colonisation was also about converting heathens to Christianity. On recreating a substitute kingdom on the island, Crusoe applies all the tenets that guided colonisers in their mission to introduce the natives into religious notions and practices. Crusoe teaches Friday some basic principles and instructs him on God, the Devil, evil, Providence, etc. More importantly, as a converted Protestant, Crusoe seems to see himself as saving this native from Catholicism as well as savagery, thus re-enacting the British stance in its opposition to Catholic Spain. References to “priestcraft” and the Inquisition in his narrative suggest Crusoe’s anxiety over matters of faith, while he feels sure “liberty of conscience” and tolerance are prerogatives expressly associated with his religious affiliation.

“Commerce”– which means trade, business, but also social dealings between people – seems to be the ideal word to describe the nature of the ties that Crusoe establishes with his fellow human beings. His is an essentially lonely existence, one that excludes familial relations, friendship, love, since even his marriage and children are reduced to a few lines in his account as if they were mere accidents and not important events in the private sphere. Reflecting in retrospect about his life on the island, in the last book of the trilogy, Crusoe offers us a meditation on solitude. There, he makes a few notes about this human condition, which he experienced for so long and so inescapably:

What are the Sorrows of other Men to us? And what their Joy? Something we may be touch’d indeed with, by the Power of Sympathy, and a secret Turn of the Affections; but all the solid Reflection is directed to our selves. Our Meditations are all Solitude in Perfection; our Passions are all exercised in Retirement; we love, we hate, we covet, we enjoy, all in Privacy and Solitude: All that we communicate of those Things to any other, is but for their Assistance in the Pursuit of our Desires; the End is at Home; the Enjoyment, the Contemplation, is all Solitude and Retirement; ‘tis for our selves we enjoy, and for our selves we suffer (DEFOE, 1720, p. 2-3).

It does not seem difficult to understand why Crusoe has become one of the myths of modern individualism and why his personal epic has acquired the status of an emblematic narrative in a crucial moment in the history of the constitution of the bourgeois world. His odyssey embodied the dilemmas and values of a society about to establish it as a model and ideal for its citizens.

Robinson's encounter with and subjection of Friday on the island is just the last stage of his long-standing involvement with the commercial aspects of colonisation and its engagement with the slave trade. As Laura Doyle (2009, p. 14) indicates, "Defoe's text registers the pivotal role of slavery in Crusoe's Atlantic adventures":<sup>7</sup> from the very beginning, Robinson had been set on becoming "a Guiney trader", had shown no remorse for selling Xury to the Portuguese captain, even if he had experienced captivity himself at Salé, and had shipwrecked on his way to buy slaves for his Brazilian plantation. Though he recognises slavery as the lowest imaginable condition for a Christian like himself, he does not hesitate to engage in the pursuit of profit even if at the expense of his fellow human beings. Robinson's introjection of his national culture and its ideology explains his actions and choices and preserves his identity as an English national wherever he is or whatever he does. He is not changed by this encounter with the "other"; rather, every situation serves to confirm his identity as a colonial adventurer for whom colonialism entails a very clear commercial meaning. The national, therefore, is contained within the transnational in this narrative, which embodies both spheres and is prophetic of the empire, as a very perceptive young James Joyce realised:

The true symbol of the British conquest is Robinson Crusoe, who, cast away on a desert island, in his pocket a knife and a pipe, becomes an architect, a carpenter, a knife grinder, an astronomer, a backer, a shipwright, a potter, a saddler, a farmer, a tailor, an umbrella-maker, and a clergyman. He is the true prototype of the British colonist, as Friday (the trusty savage who arrives on an unlucky day) is the symbol of the subject races. The whole Anglo-Saxon spirit is in Crusoe: the manly independence; the unconscious cruelty; the persistence; the slow yet efficient intelligence; the sexual apathy; the practical, well-balanced religiousness; the calculating taciturnity. Whoever rereads this simple, moving book in the light of subsequent history cannot help but fall under its prophetic spell. (JOYCE, 1994, p. 323)<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> One should not forget that Defoe was a shareholder in the Royal African Company and defended the slave trade.

<sup>8</sup> Lecture delivered at the Università Popolare Triestina (Trieste, Italy), March 1912.

Joyce did not make the connection between colonialism and imperialism and slavery, though he does mention “subject races”. But it was the economic activity, which included here that of subjecting other peoples and trading them, that was at the root of the accumulation of capital which would produce empires. Like capital, it was an activity which knew no boundaries and respected no real or imaginary limits or borders. Though supreme ruler on his island, it was Crusoe’s Brazilian plantation that made him a wealthy man, with the help of an indentured servant and a black slave. For all the time Crusoe is stranded on the island his plantation prospers, having become a sugar plantation (“engenho”), a slave-based estate “of above a thousand pounds a year” which Crusoe’s partner describes thus in a letter to him:

There was a Letter of my Partner’s, congratulating me very affectionately upon my being alive, giving me an account how the Estate was improv’d, and what it produced a Year, with a Particular of the Number of Squares or Acres that it contained; how planted, how many slaves there were upon it, [...]

By the same Fleet, my two Merchant Trustees shipp’d me 1200 Chests of Sugar, 800 Rolls of Tobacco, and the rest of the whole Account in Gold. (DEFOE, 2008, p. 239)

Trade in goods and people was the engine that drove the system and funded the Industrial Revolution later in the century. A tradesman himself, Defoe was an inveterate advocate of overseas trade, which he continually wrote about in his journals.<sup>9</sup> In his defence of self-interest and profit, in one of his articles in *Mercator*, he lifts all bans and establishes no boundaries, be they political, religious or geographical:

We know no Parties in Commerce, no Alliances, no Enemies; they are our Friends we can Trade with to Advantage, tho’ otherwise hating us and hated by us; no Differences of State-Matters are concerned here; we know no *Whig* or *TORY* in Trade: There is no *Popery* in Commerce; it matters not to use what God they worship, what Religion they own, with whom we Trade; our Commerce worships but one Idol, *viz.* GAIN; we trade with Mahometans in Turkey, Pagans in India, Savages in Africa, Papists in Spain,

---

<sup>9</sup> In the last issue of his *Review*, he would set down: “Writing upon Trade was the Whore I really doated upon.” (DEFOE, 1713, p. 214).

Italy and France, and nearer home with Jews, Christians, and  
Hollanders. (DEFOE, 1714, p. 155, italics in the original)

The promotion of free trade on a global scale seemed to be one of Defoe's concerns. It is not difficult, therefore, to understand his involvement with the South Sea Company (in the Pacific Ocean) and investment in the Royal African Company. He defended a monopoly in the case of the latter since he believed that this would lower the prices of the slaves that were necessary for the plantations in the Americas. Africans, in their turn, Defoe (*apud* ARAVAMUDAN, 2009, p. 56) deemed to be "unpolish'd, vile, and degenerate, 'brutal, savage, untractable'", and willing to "barter Baubles for the Souls of Men". Defoe's economic and political ideas would, therefore, percolate through his fiction, with the sea as the vast expanse that for him "seems [...] to be the great Common of all the Creation; all have a right to Range in it; none have an Exclusive Property to any part of it; [...]" (DEFOE, 1711, p. 50). In tandem with Great Britain's role as a maritime and commercial power, Defoe's fiction features adventure stories as a "means of diagnosing global positioning for national domestic advantage" (ARAVAMUDAN, 2009, p. 45).

Although Crusoe's adventures in the Atlantic take place in the seventeenth century, the issues it raises and its economic and political background are very much related to matters of interest in Defoe's own present, as reading *Robinson Crusoe* in the light of Defoe's journalism demonstrates. His support of the South Sea Company, a joint venture that had the monopoly of supplying African slaves to the islands in the South Seas and to South America, is telling proof that the Brazilian episode is no sheer accident in the structure of the novel. Rather, together with the other previous events involving slaving-ships, trade with Africa, piracy (all in the pre-island section), Crusoe's Brazilian experience as a planter, trader, and slaver is intrinsically entangled in the issues which Defoe engaged in. As Claire Gallien (2019, p. 141) remarks, in *Robinson Crusoe* "Africa is present in South America, and the free circulation of goods under capitalism necessitates the exploitation of nature and men on the plantation."

The transatlantic slave trade was, in the words of the African American scholar and activist W.E.B. Du Bois, "the most magnificent drama in the last thousand years of human history". For him, it was rather an absolute tragedy: "the transportation of ten million human beings out of

the dark beauty of their mother continent into the new found El Dorado of the West. They descended into Hell” (*apud* MOHAMUD; WHITBURN, 2018). Crusoe’s thirst for personal and social advancement, his trust in trade, his unconcern for the commodification of African bodies bring him to the South Atlantic, a crossroads of three continents enmeshed in one of the most deplorable chapters in the history of a period of enormous global change.

## References

ANDERSEN, Hans H. The Paradox of Trade and Morality in Defoe. *Modern Philology*, Chicago, v. 39, n. 1, p. 23-46, Aug. 1941. DOI: <https://doi.org/10.1086/388504>

ARAVAMUDAN, Srinivas. Defoe, Commerce, and Empire. In: RICHETTI, John (ed.). *The Cambridge Companion to Daniel Defoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 45-63. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521858403.004>

CATCOTT, A. S. *The Antiquity and Honourableness of the Practice of Merchandize: a Sermon*. Bristol: [S. n.], 1744.

CAREY, Daniel. Reading Contrapuntally. Robinson Crusoe, Slavery, and Postcolonial theory. In: CAREY, Daniel and FESTA, Lynn (ed.). *The Postcolonial Enlightenment: Eighteenth-Century Colonialism and Postcolonial Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 105-136. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199677597.003.0004>.

DABYDEEN, David. Commerce and Slavery in Eighteenth-Century Literature. *Kunapipi*, Wollongong, v. 5, n. 2, p. 2-23, 1983.

DEFOE, Daniel. A Brief Account of the Present State of African Trade. In: MCVEAGH, John (ed.). *Trade*. London: Pickering & Chatto, 2000. p. 57-82. (Political and economic writings of Daniel Defoe, 7).

DEFOE, Daniel. *A General History of Trade*. London: J. Baker, 1713.

DEFOE, Daniel. *Colonel Jack*. Ontario: Broadview Press, 2015.

DEFOE, Daniel. *Mercator: or, Commerce Retrieved*. London: [s.l.], 1713-1714.



DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. New York; London: W.W. Norton & Company, 1973.

DEFOE, Daniel. Of solitude. In: DEFOE, Daniel. *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe*: with his Vision of the Angelick World. Written by Himself. London: Printed for W. Taylor, 1720. p. 2-3.

DEFOE, Daniel. *Review*. London: [s.l.], 1704-1713. 9 v.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Oxford: Oxford University Press, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1093/owc/9780199553976.001.0001>

DOYLE, Laura. Toward a Philosophy of Transnationalism. *Journal of Transnational American Studies*, Santa Bárbara, CA, v. 1, n. 1, p. 1-29, 2009. DOI: <https://doi.org/10.5070/T811006941>

FREITAS Marcus Vinicius. The Image of Brazil in *Robinson Crusoe*. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Brazil 2001: A Revisionary History of Brazilian Literature and Culture*. Dartmouth: University of Massachusetts Press, 2000. p. 453-459. (Portuguese Literary and Cultural Studies, 4/5).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da Odisséia. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 13-27.

GALLIEN, Claire. Of Seas, Slaves, and Colonies in *Robinson Crusoe* – Cartography, Strata, and Contrapuntal Reading. *Études Anglaises*, Paris, v. 72, n. 2, p. 135-150, Avr.-Juin 2019. DOI: <https://doi.org/10.3917/etan.722.0135>

GILROY, Paul. *The black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialectic of Enlightenment*. Translation by Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 2002.

HULME, Peter. Robinson Crusoe and Friday. In: HULME, Peter. *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797*. London: Routledge, 1992. p. 175-222.

JOYCE, James. Daniel Defoe, Lecture Delivered at the Università Popolare Triestina (Trieste, Italy), March 1912. In: DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Edited by Michael Shinagel. New York; London: W.W. Norton, 1994. p. 323.

KEANE, Patrick J. Slavery and the Slave Trade: Crusoe as Defoe's Representative. In: LUND, Roger D. (ed.). *Critical essays on Daniel Defoe*. New York: G.K. Hall; London: Prentice-Hall, 1997.

KUPPERMANN, Karen Ordahl. The Seventeenth Century. Expansion and Consolidation. In: MILLER, Joseph C. et al. (ed.). *The Princeton Companion to Atlantic History*. Princeton: Princeton University Press, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400852215>.

MILLER, Joseph C. (ed.). *The Princeton Companion to Atlantic history*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

LINDSAY, Jack. *The Monster City: Defoe's London, 1688-1730*. London: Granada, 1978.

MACINELLY, Brett C. Expanding Empires, Expanding Selves: Colonialism, The Novel, and Robinson Crusoe. *Studies in the Novel*, Denton, v. 35, n. 1, p. 1-21, Spring 2003.

MOHAMUD, Abdul; WHITBURN, Robin. Britain's Involvement with New World Slavery and the Transatlantic Slave Trade. *Discovering Literature*, London, 21 Jun. 2018. Articles. Available at: <https://www.bl.uk/restoration-18th-century-literature/articles/britains-involvement-with-new-world-slavery-and-the-transatlantic-slave-trade>. Access: 10 Sept. 2019.

PRADO, Raquel de Almeida. Do 'Brasil' de Rousseau ao 'Brasil' de Defoe: indivíduo e Novo Mundo. *Rapsódia*, São Paulo, n. 1, p. 17-22, dez. 2001.

WATT, Ian. Defoe as Novelist. In: WATT, Ian. *The Liberal Imagination: Selected Essays*. Edited by Bruce Thompson. Palo Alto: The society for the promotion of science and scholarship; Stanford: The Stanford humanities center, 2002. p. 92-105.

WATT, Ian. *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511549236>

WATT, Ian. Robinson Crusoe as a Myth. *Essays in criticism*, Oxford, v. 1, n. 2, p. 95-119, Apr. 1951. DOI: <https://doi.org/10.1093/eic/I.2.95>

WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Harmondsworth: Penguin, 1983.

WILLIAMS, Raymond. *The Country and the City*. London: The Hogarth Press, 1993.

Recebido em: 10 de novembro de 2020.

Aprovado em: 29 de abril de 2021.





**“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 abrangendo 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, entremeio 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 o caso 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.



**“Combinação possível de palavras”:  
linguagem e dominação em *Robinson Crusoe* e em *Foe***

**“*Energy of Words*”: *Language and Dominance*  
in *Robinson Crusoe* and in *Foe***

Daniel Lago Monteiro

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo / Brasil

daniellagomonteiro1980@gmail.com

daniel.l.monteiro@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6520-087X>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é investigar o papel da linguagem em *Robinson Crusoe* e em *Foe*. Neste, as relações de dominação são minadas pela quase completa ausência de comunicação verbal entre Cruso e Sexta-Feira, que é mudo, aliado ao fracasso da personagem e narradora, Susan Barton, em tramar um enredo para sua história; naquele, o personagem e narrador habilmente manipula os signos verbais de modo a atribuir um novo significado à ilha deserta, assumindo controle sobre ela, semelhante ao domínio que irá exercer sobre os demais habitantes, sobretudo Sexta-Feira. Assim, neste artigo, procuraremos ligar alguns pontos entre o uso descritivo e denotativo da linguagem, próprio do realismo formal de *Robinson Crusoe*, e da missão colonizadora. Do mesmo modo, ao colocar a própria linguagem referencial em jogo, *Foe* oferece uma alternativa original e desafiadora sobre as possibilidades de se contrapor à herança colonial e suas formas narrativas.

**Palavras-chave:** *Robinson Crusoe*; *Foe*; Linguagem; Realismo Formal; Colonialismo.

**Abstract:** This paper aims at investigating the role of language in *Robinson Crusoe* and in *Foe*. In the latter, relations of dominance are undermined by the near absence of verbal communication between Cruso and Friday, who is speechless, allied with the failure of the character and narrator, Susan Barton, in weaving a plot to her story; in the former, the character and narrator skillfully manipulates verbal signs so as to

attribute a new meaning to the desert island, thus taking control over it, similarly to the dominion he will exercise over its inhabitants, mainly Friday. Therefore, in this paper, I aim at connecting some dots between the descriptive and denotative use of language, proper to the formal realism of *Robinson Crusoe*, and the colonial mission. Likewise, in putting referential language itself at stake, *Foe* offers an original and challenging alternative to the possibilities of opposing colonial heritage and its narrative forms.

**Keywords:** *Robinson Crusoe*; *Foe*; Language; Formal Realism; Colonialism.

*Que a peste o pegue,  
Por me ensinar sua língua!*  
(SHAKESPEARE, 2011)

Em um breve ensaio de 1967, “Columbus and Crusoe”, o aclamado escritor caribenho V. S. Naipaul propõe uma aproximação entre o explorador genovês e o aventureiro inglês a partir de um ponto que se tornaria crucial para os temas de resistência pós-coloniais: as aventuras marítimas como instituidoras de um mito de controle e dominação. *Robinson Crusoe*, diz Naipaul (1991, p. 659), é essencialmente fabricante de mito [*myth-making*]. No que consiste esse mito?

Robinson Crusoe [...] é o sonho de ser o primeiro homem no mundo [...]; é o sonho de subitamente estar, como alguém poderia estar, em controle inquestionável do mundo físico [...]. É o sonho do poder total (NAIPAUL, 1991, p. 659, tradução nossa).<sup>1</sup>

A materialização do sonho é um componente indispensável para a construção de qualquer mito; e *Robinson Crusoe*, para fazer valer a expressão de Ian Watt (1996), tem o estatuto de mito moderno. De fato, um dos alcances mais surpreendentes do mito consiste em uma espécie de ofuscamento metonímico do texto: a história que conhecemos, aquela do isolamento de Crusoe na ilha deserta, está tão impregnada em nosso imaginário cultural que alguém que leia a obra pela primeira vez talvez se surpreenda em descobrir que o livro contém outros episódios, que

---

<sup>1</sup> “Robinson Crusoe [...] is the dream of being the first man in the world [...]. It is the dream of being suddenly, just as one is, in unquestionable control of the physical world [...]. It is the dream of total power”.

aborda uma grande variedade de temas e que explora diferentes técnicas narrativas. A mera tentativa de definir *Robinson Crusoe* corre o risco de circunscrevê-lo em uma categoria que passa ao largo de sua ampla extensão, que é, ao certo, um dos charmes de seu estatuto mitológico. Nas palavras de Thomas Keymer (2008, p. vii, tradução nossa):

O romance gratifica análises de todos os tipos: uma história exótica de aventura; um estudo da consciência solitária; uma parábola do pecado, da expiação e da redenção; um mito do individualismo econômico; uma autobiografia explícita ou codificada; uma alegoria da derrota política; uma profecia da expansão imperial – contudo, nenhuma dessas explicações esgota a obra.<sup>2</sup>

Os últimos trezentos anos dão prova da natureza inesgotável de *Robinson Crusoe*, que vem estimulando uma variedade tão ampla de leituras, adaptações e recriações jamais alcançadas por qualquer outro romance da literatura ocidental. Portanto, meu esforço interpretativo aqui não será outro senão modesto, a saber, o de destacar um aspecto que, a meu ver, é essencial para a construção de qualquer mito: a manipulação dos signos verbais ou, nas palavras de Crusoe, a *combinação possível de palavras* (no original: *the energy of words*). Esse aspecto, como se verá adiante, está no cerne da intenção do narrador de estabelecer uma relação de dominação com as pessoas com quem ele se relaciona e com o meio no qual se insere. Para uma leitura em contraponto, recorrerei a uma das mais bem elaboradas interações dialéticas com o discurso colonial encarnado em *Robinson Crusoe: Foe*, do escritor sul-africano, John Maxwell Coetzee (2016), e a sua sustentação de que a ilha de Crusoe (ou Cruso, variação que dá ao nome do herói) era tão árida e silenciosa que a comunicação verbal beirava o desaparecimento. Assim, aproveitando-se da sugestão de Naipaul (1991), falarei neste artigo de três aspirações ou sonhos próprios ao mito de Crusoe – o de ser o primeiro homem no mundo; o de estar em controle do mundo físico; e o do poder total –, bem como do fracasso dessas aspirações quando se esgota a combinação possível de palavras.

---

<sup>2</sup> “The novel rewards analysis as many things – an exotic adventure story; a study of solitary consciousness; a parable of sin, atonement, and redemption; a myth of economic individualism; a displayed or encoded autobiography; an allegory of political defeat; a prophesy of imperial expansion – yet none of these explanations exhausts it”.

## 1. O sonho de ser o primeiro homem no mundo

*Robinson Crusóé* é geralmente descrito como o primeiro romance moderno, isto é, o primeiro romance que plenamente concretiza as inovações do “realismo formal”, definido por Ian Watt (2007, p. 31) nos seguintes termos:

A premissa, ou a convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias.

Watt (2007) fundamenta o seu argumento ao comparar a tradição estilística anterior, a ornamentação linguística e o decoro adequado ao assunto, ao ponto de vista realístico na linguagem e na estrutura da prosa de *Robinson Crusóé*. Essa mudança teve origem em um problema semântico sobre a correspondência entre as palavras e as coisas, substituindo, assim, as belezas intrínsecas “que o uso da retórica podia conferir à descrição e ação” (WATT, 2007, p. 28). O emprego descritivo e denotativo da linguagem ajudou a promover um movimento em direção a uma prosa mais clara e simples, em direção a uma utilização mais referencial da linguagem, que, segundo Watt (2007), é uma marca do romance mais do que qualquer outro gênero literário.

Apresentei aqui um sumário dos argumentos de Watt (2007) do quanto a alteração semântica, da linguagem figurativa à referencial, estabeleceu uma nova relação entre as palavras e as coisas e possibilitou a ascensão do estilo claro e fácil na literatura. Ainda, segundo Watt (2007, p. 27), “Os capítulos finais do terceiro livro do *Essay concerning human understanding* [*Ensaio sobre o entendimento humano*], de Locke, constituem provavelmente a evidência mais importante dessa corrente no século XVII”. Defoe, lembra John Richetti (2012, p. 11), estava bastante familiarizado com a obra e a estudou quando foi aluno na Academia de Charles Morton. Esta Academia, continua Richetti (2012, p. 11), era um dos principais centros da cultura protestante dissidente e nela seus alunos “aprendiam línguas modernas, ciência moderna e filosofia, inclusive a obra de Locke, *Ensaio sobre o entendimento humano* (1690), à época

banida em Oxford”. Portanto, farei uma breve discussão epistemológica da natureza das palavras segundo Locke.<sup>3</sup>

Nesse mesmo capítulo de *A ascensão do romance*, Watt (2007, p. 27) se detém àquilo que chamou de “ceticismo nominalista com relação à linguagem”, isto é, aos capítulos finais do terceiro livro de Locke, quando ele confronta o principal objetivo da linguagem, a compreensão, com o prazer enganoso da eloquência. Contudo, creio ser necessário dar um passo para trás e analisar a relação que Locke propõe entre as palavras e as coisas, o seu argumento de que as palavras não representam os objetos, mas as nossas ideias acerca deles e que se encontram, primordialmente, em nós e não no mundo exterior. Ao confiar à experiência o precedente último de todo conhecimento, o autor do *Ensaio sobre o entendimento humano* foi conduzido a rejeitar as definições mais amplamente aceitas na tradição filosófica do termo *ideia*. Intimamente associado ao entendimento e à própria mente, a ideia para Locke é despida de sua antiga roupagem ontológica – o mundo das ideias de Platão, por exemplo – e passa a corresponder a um certo uso para o conhecimento. Para Locke, não há nada que não possa ser tomado por ideia. As próprias faculdades da mente, das quais dependem as ideias para sua origem, quando se ocupam de si mesmas, são classificadas de *ideia de reflexão*. Em suma, diz Locke (2012, p. 131): “Chamo de ideia tudo aquilo que a mente percebe em si mesma, ou que é objeto imediato da percepção, seja de pensamento ou de entendimento”. Imbuído do espírito moderno, Locke (2012) buscou nesse sentido frouxo de ideia um modo de se eximir dos embaraços metafísicos que envolvem o tratamento da coisa ela mesma. Antes, o *Ensaio sobre o entendimento humano* ocupava-se das ideias, das representações das coisas.

Locke (2012) divide as ideias em simples e complexas. Se as ideias são representações das qualidades sensíveis, as ideias simples são aquelas que representam uma qualidade individual, separada das demais, como dor e prazer, a cor, o volume ou a extensão de uma única impressão na mente. As ideias complexas, como o próprio nome sugere, representam combinações de ideias simples. Pertencem a elas os termos complexos, os conceitos estéticos ou morais, assim como as substâncias, os modos e as relações. Atribuir um termo a uma classe de ideias é um processo

---

<sup>3</sup> Parte da exposição de Locke que se segue foi desenvolvida a partir do livro de Daniel Lago Monteiro (2018), *No limiar da visão: a poética do sublime em Edmund Burke*.

que envolve um ajuste entre as palavras e as coisas. De todas as classes de ideias, diz Locke (2012, p. 388), as dos modos mistos são “as mais suscetíveis à confusão”, as que mais contribuem para aquilo que ele chama de imperfeição da linguagem, isto é, quando uma palavra “não excita no ouvinte a mesma ideia que representa na mente do falante” (LOCKE, 2012, p. 519). Portanto, a nomeação dos modos mistos merece uma atenção maior.

A peculiaridade do nome dos modos mistos se mostra mais facilmente quando o contrastamos com o nome de outras espécies de composição: as substâncias. A estas a mente adquire o hábito de recolher na natureza seus componentes essenciais – cores, formas etc. –, os quais, em seguida, são reunidos e emoldurados pelo nome. A palavra *homem*, por exemplo, corresponde a uma coleção de ideias simples e complexas: movimento, sensação, faculdade de raciocinar, vida etc. Desse modo, por mais que o número e a espécie de ideias que entram em sua composição não sejam exatamente as mesmas para todas as pessoas – segundo o conhecimento maior ou menor que cada um tem do objeto –, caso se queira estabelecer o veredito e decidir a quais ideias a palavra *homem* corresponde: “devemos seguir a natureza, de tal maneira que nossas ideias complexas convenham a existências reais e a significação de seus nomes se regulem pelas coisas mesmas” (LOCKE, 2012, p. 524). Por contraste, o percurso a ser percorrido na criação dos modos mistos é justamente o inverso: são as coisas que devem ser ajustadas pelos nomes. Estes funcionam como uma espécie de armação (*frame*) que reúne e sustenta “a imensa [...] variedade de diferentes ideias” (LOCKE, 2012, p. 470). Portanto, o ato de emoldurar a ideia é, nesse caso, arbitrária e seu poder de comunicação depende principalmente do sentimento que ela evoca. Ora, os sentimentos, os juízos estéticos e morais variam entre as pessoas, é então que a regra do decoro (*propriety*), isto é, o uso comum, ajuda a estabelecer o significado dos nomes e não a autoridade de um indivíduo.

Estamos aqui lidando com uma transição de atitude em relação ao problema da linguagem, em outras palavras, com aquilo que Michael McKeon (1987, p. 20, tradução nossa) chamou de “questões de verdade”: “a instabilidade de categorias genéricas registra uma crise epistemológica”.<sup>4</sup> Essa transição terá um impacto significativo na afirmação da verdade em uma narrativa. Em seu cerne está a reivindicação

---

<sup>4</sup> “The instability of generic categories registers an epistemological crisis”.



da historicidade, que o suposto editor de *Robinson Crusóe* apresenta no Prefácio: “O editor julga que o relato seja uma história fiel de fatos” (DEFOE, 2012, p. 43). Mas esse princípio também vale para a natureza fabricada da linguagem de que o narrador se utiliza para descrever seu espaço. Sozinho na ilha, como se fosse o primeiro homem no mundo, Crusóe não possui a mesma regra do decoro (*propriety*) para ajustar o uso dos signos verbais e, com isso, ele estende a arbitrariedade na nomeação dos modos mistos às substâncias.

Há inúmeros exemplos do uso arbitrário na nomeação das coisas em *Robinson Crusóe*, que se observa, por exemplo, quando o narrador intencionalmente renomeia a ilha ou o resultado do seu trabalho e, desse modo, molda a sua própria condição. Assim, ao longo dos anos de confinamento na ilha deserta, os leitores assistem à gradual transformação e ascensão do protagonista: de náufrago a soberano. Em um primeiro momento, o lugar onde Crusóe se encontra não passava de “uma ilha deserta e infeliz, a que dei o nome de ‘Ilha do Desespero’” (DEFOE, 2012, p. 126). Foi isso o que ele primeiro registrou em seu Diário, o qual manteve durante os cinco primeiros anos de isolamento, e a linguagem que ele ali se utiliza é ainda mais clara, simples e referencial do que aquela que desenvolve à medida que a narrativa progride; uma linguagem que tem por objetivo registrar seus meios de subsistência, como as peças que recupera do navio naufragado. Quanto mais o local de Crusóe se torna familiar, mais ele se torna consciente do quanto a linguagem o determina.

Michael Seidel (2008, p. 191, tradução nossa) denomina esse processo de “duplicação verbal” e oferece uma lista de exemplos que condiz com o argumento que apresento aqui:

Os mundos que Crusóe constrói em sua ilha se estendem para a natureza fabricada da linguagem que usa para descrever seus locais. É crucial que Crusóe nomeie as coisas que pertencem à sua condição de tal modo que crie um universo replicado no isolamento [...]. Ele tem plena consciência do quanto a linguagem o determina e frequentemente se refere às coisas em duplos verbais que se afinam ao estatuto real e mental de seu ambiente. Assim, quando ele extrai uma rocha por detrás da tenda para guardar a pólvora de sua munição, diz ele, “Coloquei-a na minha caverna, que na minha fantasia chamei de minha cozinha”, assim como, em breve, ele a chamará de “sala de jantar” ou de “adega”. Quando ele planeja colher frutas cítricas do lado mais exuberante da ilha,

passa três dias fora de “casa, pois assim eu chamei minha tenda ou caverna”. Quando se assusta com a vista da pegada, corre para o “meu castelo, que foi como passei a chamar minha casa desde então”.<sup>5</sup>

Se, diz Locke (2012), é o decoro ou o uso comum que garante o fim último da comunicação, e não a autoridade de um indivíduo, o que autoriza a duplicação verbal de Crusoé? Precisamente, o sonho de ser o primeiro homem no mundo, uma espécie de qualidade adâmica da qual ele se investe. Nos primeiros vinte e cinco anos de confinamento, o narrador não tem ninguém com quem possa regular o significado das palavras senão seus leitores e, sobretudo, sua consciência. Ainda comprometido com o uso referencial da linguagem, a renomeação dos lugares adquire uma função alegórica que promove adaptação e aprimoramento. É assim que ele adquire controle sobre a ilha, que dentro em pouco, de ilha do desespero se torna “minha querida ilha” (DEFOE, 2012, p. 207).

## 2. O sonho de estar em controle do mundo físico

Sabe-se que uma das principais inspirações para que Defoe escrevesse *Robinson Crusoé* foi o relato que leu em *The Englishman* (1713), de Richard Steele, sobre a história real de um marinheiro, Alexander Selkirk, que por quatro anos permaneceu na ilha deserta Juan Fernández, do Pacífico Sul. Segundo Richetti (2008, p. 123, tradução nossa), não só Defoe cuidadosamente se apropriou do relato de Steele como o fascínio que seu romance exerceu sobre os primeiros leitores se deve, em grande parte, a “ostensivas reivindicações de que suas narrativas

---

<sup>5</sup>“The worlds Crusoe builds on his island extend to the fabricated nature of the language he uses to describe his places. It is crucial that Crusoe names things that pertain to his condition in such a way that he builds a replicate universe in isolation [...]. He is very conscious about how his language determines him, often referring to things in verbal doublets that key the actual and mental status of his environment. So when he digs out the rock behind his tent to place his powder for shot he says, ‘I plac’d it in my new Cave, which in my fancy I call’d my Kitchen’, just as he soon calls additions to his cave his ‘Dining-room’ and his ‘Cellar’. When he plans to collect citrus fruit from the lush side of the island he spends three days away from ‘Home, so I must call my Tent and my Cave’. When he is frightened by the footprint he runs home to ‘my Castle, for so I think I call’d it ever after this’”.

seriam literalmente verdadeiras”.<sup>6</sup> Na abertura do ensaio de Steele (2013, tradução nossa), diz ele: “A pessoa de quem falo é Alexander Selkirk, cujo nome é familiar aos homens curiosos, por sua fama de ter morado por quatro anos e quatro meses sozinho na ilha de Juan Fernandez”.<sup>7</sup> A página título de *Robinson Crusóé* – o único trecho do livro, junto ao Prefácio, escrito em terceira pessoa – tem todo o sabor de uma notícia de jornal:

A VIDA e as Estranhas e Surpreendentes AVENTURAS de Robinson Crusóé, de York, Marujo: que viveu vinte e oito anos sozinho numa ilha deserta na costa da América, perto da embocadura do grande rio Orinoco; tendo sido lançado à costa por um naufrágio, no qual morreram todos os homens, menos ele. Com um relato de como foi, afinal, estranhamente salvo por piratas. Escrita pelo próprio (DEFOE, 2012, p. 41).

Ainda que o título não transmita uma descrição precisa dos acontecimentos – pois, lembra Watt (1996, p. 146), não foram piratas, mas amotinados que o resgataram –, a linguagem direta e denotativa de sua prosa é uma de suas maiores inovações. Outra inovação importante de *Robinson Crusóé*, que também contribui para sua reivindicação de veracidade, é o modo como o personagem e narrador mergulha nos meandros de sua mente, registrando suas esperanças e temores. Ainda segundo Watt (1996, p. 153, tradução nossa),<sup>8</sup> “tampouco é sua vida [de Crusóé] puramente uma série mecânica de operações laboriosas”: Crusóé trabalha não só para lhe prover dos meios de subsistência ou para fugir do tédio, mas para “usufruir [*enjoy*] dos poucos confortos que tinha no mundo” (DEFOE, 2012, p. 123).<sup>9</sup> Assim, por se tratar de alguém que por vinte e cinco anos viveu em solidão, os sentimentos oriundos da falta de convívio humano e, sobretudo, da voz humana são cuidadosamente registrados. Também aqui a inspiração veio do relato de Steele (2013), como se nota nesta passagem: “Era seu costume usar horas e lugares

<sup>6</sup> “[...] Defoe’s narrative claim aggressively to be literally true”.

<sup>7</sup> “The Person I speak of is Alexander Selkirk, whose Name is familiar to Men of Curiosity, from the Fame of his having lived four years and four Months alone in the Island of Juan Fernandez”.

<sup>8</sup> “Nor is his life purely a mechanical series of laboring operations”.

<sup>9</sup> Sobre o tema do tédio ver o artigo de Daniel Bonomo (2018), “Experimentum in Insula: Robinson Crusóé nas origens do aborrecimento”.

certos para seus exercícios de devoção, que praticava em voz alta, a fim de preservar a faculdade da fala e manifestar-se com mais energia” (STEELE, 2013, tradução nossa).<sup>10</sup> Um anseio semelhante se observa de uma ponta a outra em *Robinson Crusóé*. Um dos maiores desesperos de Crusóé era não ter “vivalma com quem possa falar” (DEFOE, 2012, p. 121). Vez ou outra, ele temia que a falta de comunicação verbal levaria à sua perdição. Isso fica evidente quando fala sobre seu cachorro: “só me faltava que pudesse falar comigo, mas isso ele jamais conseguiu” (DEFOE, 2012, p. 119); ou quando, ao domesticar o papagaio, Poll, distraia-se ensinando-o a falar e se satisfazia ao ouvir o som: “‘Poll’, a primeira palavra que ouvi pronunciada na ilha por uma boca que não a minha” (DEFOE, 2012, p. 183). Mas nada poderia compensar a falta de um semelhante.

No vigésimo quarto ano de isolamento, quando sua mente se viu perturbada por um sonho assustador, Crusóé acordou com raios e trovões e foi “surpreendido por um barulho vindo do mar que entendi como um disparo de canhão” (DEFOE, 2012, p. 261). Imediatamente, correu para o local e percebeu se tratar de um “navio em dificuldade” (DEFOE, 2012, p. 261), que naufragou de encontro a uma rocha no lado sul da ilha, o mesmo lugar onde o navio de Crusóé naufragara. No dia seguinte, Crusóé foi ao local, na esperança de encontrar um sobrevivente. Mas, para o seu desespero, todos morreram. Assim, diz ele:

Não sei explicar, com qualquer *combinação possível de palavras* [*energy of words*], que estranha ânsia ou tumulto de desejos senti em minha alma diante disso, e que me fazia dizer às vezes assim: “Ah, se tivessem sobrado apenas um ou dois; na verdade, uma única alma salva daquele navio, que viesse parar comigo, para que me coubesse ao menos um companheiro, um *semelhante* que *falasse* comigo, com quem eu pudesse *conversar!*” (DEFOE, 2012, p. 264, grifo nosso).

É claro que a ânsia de Crusóé por ter alguém com quem pudesse conversar corrobora a afirmação de Defoe de que sua narrativa fosse uma verdade literal. Esta surgiu, nas palavras de Richetti (2008, p. 124,

---

<sup>10</sup> “It was his Manner to use stated Hours and Places for Exercises of Devotion, which he performed aloud, in order to keep up the Faculties of Speech, and to utter himself with greater Energy”.

tradução nossa), a partir “de um apetite crescente na Grã-Bretanha de fins do século XVII e início do XVIII por ‘notícias’”.<sup>11</sup> Mas o trecho faz mais do que isso. No capítulo de Watt referido acima sobre *Robinson Crusoe*, em *Myths of Modern Individualism* (1996, p. 141-171), ele afirma que o mito possui três aspectos: retorno à natureza, dignidade do trabalho e o homem econômico. A ilha oferece uma oportunidade de exploração colonial para Crusoe e é pelo seu progresso tecnológico que ele reclama propriedade sobre a ilha: “Eu era rei e senhor indisputável daquelas terras, às quais tinha direito de posse” (DEFOE, 2012, p. 160). Mas sua soberania, ou seu controle do mundo físico, nunca seria plenamente realizável sem a “combinação possível de palavras” – mesmo quando essas lhe faltavam, como no trecho acima – ou a manipulação dos signos verbais; quarto aspecto que julgamos central à construção do mito.

A mistura de uma ânsia pela comunicação verbal e a linguagem como meio de dominação é em nenhum outro momento mais explícita do que no episódio do primeiro encontro com Sexta-Feira. Este fora salvo por Crusoe, que derrubou um selvagem que o perseguia. Mas, ao se dar conta de que o selvagem não morreria, Crusoe apontou para Sexta-Feira:

a isso ele [Sexta-Feira] respondeu me dizendo algumas palavras que, embora eu nada tenha entendido, achei muito agradáveis de escutar, pois eram os primeiros sons de voz humana que eu ouvia, tirando a minha própria, em mais de vinte e cinco anos (DEFOE, 2012, p. 282).

“O homem é uma criatura sociável”, diz Locke (2012, p. 433), “com a necessidade de relações com seus congêneres, e a inclinação para tal [por meio] da linguagem”. Crusoe imediatamente reconheceu o selvagem como um congêneres ou um semelhante: ele tinha voz humana. Mas, linhas abaixo, pelo uso da linguagem referencial, Sexta-Feira se torna “o meu selvagem, pois assim eu o chamava agora” (DEFOE, 2012, p. 282). O uso do pronome possessivo marca a distinção não apenas entre Sexta-Feira e o selvagem que derrubara, mas entre Sexta-Feira e Crusoe. Aquele se torna *sua* propriedade, seu servo, assim como a ilha era *sua* por direito de posse.

<sup>11</sup> “[...] grow out of an increasing appetite in the late seventeenth and early eighteenth century in Britain for ‘News’”.

Que direito de domínio tem Crusoé sobre Sexta-Feira? Esse direito foi adquirido do mesmo modo do “direito de posse” que exercia sobre a ilha? Foi apenas depois de anos de intenso trabalho que Crusoé dominou sua condição e seu ambiente, e esse domínio veio acompanhado, como vimos, da renomeação do lugar. O controle do espaço físico e a regulação do significado de seu nome caminhavam juntos. Contudo, no caso de Sexta-Feira, a subjugação se deu primeiro no âmbito da linguagem, não muito diferente do princípio lockiano quanto à nomeação dos modos mistos, os juízos morais, em que as coisas devem se ajustar aos nomes:

Primeiro, dei-lhe a saber que seu nome seria Sexta-Feira, o dia em que eu tinha salvo a sua vida; dei-lhe este nome em memória da data. Ensinei-lhe também a me chamar de “amo”, dando a entender que era este meu nome (DEFOE, 2012, p. 285).

Sobre essa passagem, o biógrafo de Defoe, Maximillian Novak (1997, p. 117), escreveu: “Ao renomear esse selvagem belo, de vinte e cinco anos, Crusoé assumia posse sobre ele do mesmo modo que Colombo assumiu posse sobre a terra ao nomeá-la”.<sup>12</sup> A subordinação sociopolítica pela linguagem faz parte de um mito agressivo de supremacia, a lógica da expansão colonial. Esse grande continente no qual nos encontramos, América, tem seu nome a partir do explorador italiano, Américo Vespúcio, que foi o primeiro a demonstrar que Colombo não havia chegado à Ásia, mas ao Novo Mundo. Contudo, os nativos desta terra foram e ainda são denominados de índios, mesmo após ter se tornado claro de que aqui não era a Índia. Igualmente, “Crusoé não pergunta [o nome de Sexta-Feira], mas lhe dá um” (Watt, 2007, p. 63).

Em um artigo sobre o tema, Sandro Jung se pergunta o porquê de Defoe ter escolhido o nome de Sexta-Feira para o companheiro de Crusoé. Segundo Jung (2003, p. 275, tradução nossa), de um lado, o nome Sexta-Feira – em inglês, *Friday* – “reflete o contexto pagão com o qual associamos a mitologia e a superstição anglo-saxãs” (JUNG, 2003, p. 275, tradução nossa),<sup>13</sup> reafirmando a natureza indômita do selvagem; do

<sup>12</sup> “By renaming this handsome, twenty-six-year-old savage, Crusoe assumes possession of him in the same way that Columbus assumed possession of the land by his namings”.

<sup>13</sup> “[...] reflects the heathen contexts we might associate with Anglo-Saxon mythology and superstition”.

outro, o nome se refere ao contexto do calendário, que introduz ordem aos dias da semana. Nas palavras de Jung (2003, p. 275, tradução nossa):

Sexta-Feira, o selvagem, é domesticado e integrado a um contexto civilizado [...]. No contexto de o protagonista conferir um nome a Sexta-Feira, podemos considerar o ato de nomeação como uma tentativa de criar uma religião independente, ou, em outras palavras, uma fusão da cultura pagã, o ambiente primitivo que Crusoé encontra na ilha, e a fé cristã ou ainda mais fortemente puritana.<sup>14</sup>

Mas há outro aspecto do nome Sexta-Feira (*Friday*) que o artigo de Jung (2003) não leva em consideração. De terça-feira à sexta-feira (*Tuesday a Friday*), os dias da semana em inglês recebem o nome de um deus da mitologia nórdica. Por que, então, *Friday* e não *Tuesday*, *Wednesday* ou *Thursday*? O nome *Friday* vem de *Frigg*, a deusa que, como Vênus, é associada ao amor e à beleza. O perfil que Crusoé traça de Sexta-Feira é significativo nesse aspecto: “Tinha um semblante bondoso, não um aspecto arrogante e feroz, mas parecia ter algo de muito másculo no rosto, ao mesmo tempo que transmitia a doçura e a suavidade de um Europeu também na expressão” (DEFOE, 2012, p. 284). Nas conhecidas palavras de James Joyce (1912, *apud* RICHETTI, 2012, p. 39), o herói de Defoe é “o verdadeiro protótipo do colono britânico, assim como Sexta-Feira (o selvagem fiel que surge num dia de pouca sorte) é o símbolo das raças submetidas”. Com isso em mente, meu argumento é que o nome *Friday* sinaliza um tipo específico de dominação que Crusoé deseja imprimir sobre sua colônia. Ao contrário das “barbaridades”, da “simples carnificina” e da “crueldade sangrenta” dos espanhóis, o empreendimento colonial de Crusoé é regido por Vênus, guiado, em suas palavras, por “princípios ternos” e por uma “inclinação generosa do espírito” (DEFOE, 2012, p. 245). Quando a ilha de Crusoé se encontrava povoada, ele se satisfaz com a seguinte reflexão:

---

<sup>14</sup> “Friday, the savage, is tamed and embedded into a civilised context [...]. In the context of the protagonist’s conferring a name to Friday, we might consider the act of naming as an attempt to create an independent religion, or in other words, a fusion of the heathen culture, the primitive environment Crusoé encounters on the island and the Christian, and more strongly Puritan, faith”.

Era notável, também, que, entre apenas três súditos, houvesse três religiões diferentes. Meu Sexta-Feira era protestante, seu pai era pagão e canibal, e o Espanhol era papista. Ainda assim, eu consentia a liberdade de consciência em meus domínios (DEFOE, 2012, p. 326).

Isso não significa, claro, que Crusoé, ou o protótipo do colono britânico, exerce um poder menos imperioso sobre seu domínio do que os de qualquer outro colonizador. Contudo, o modelo de subjugação colonial para Crusoé está impregnado de problemas que concernem a interpretação verbal e textual; problemas esses que não se resolvem na solidão. Isso se associa perfeitamente ao puritanismo. Se, de um lado, a religiosidade protestante é orientada pela ascese intramundana (WEBER, 2012 p. 87-139); do outro, como assinalou Christopher Hill (2002, p. 376-395), há um senso prático de comunhão, de apoio mútuo e de conhecimento por intermédio das palavras. Sexta-Feira se torna não apenas o servo de Crusoé, mas também um receptáculo, por meio do qual ele pode exercer sua autoridade por meio de questões de linguagem e de crença religiosa. Ao instruir Sexta-Feira no conhecimento da língua inglesa e das *Sagradas Escrituras*, Crusoé dá testemunho de seu próprio chamado. Dentro em pouco, observa McKeon (1987, p. 332, tradução nossa): “[Sexta-Feira] rapidamente aprende a renunciar seu canibalismo, e quando o senhor confronta novamente os selvagens, ele solicita a ajuda de seu escravo civilizado”.<sup>15</sup>

### 3. *Foe* e o fracasso do sonho do poder total

Estudos sobre a literatura colonial e pós-colonial discutem a relação entre territórios coloniais e modelos de autoridade narrativa e, com isso, apresentam uma revisão da teoria do romance. Este é precisamente o caso de *Cultura e Imperialismo*, de Edward Said (2017). Said (2017, p. 129) argumenta que se importantes estudos sobre o romance, de autores como Watt (1996; 2007), Richetti (1996; 2008) e McKeon (1987), “tenham dedicado atenção especial à relação entre o romance e o espaço social, a perspectiva imperialista foi negligenciada”. “*Robinson Crusoé*”, continua Said (2017, p. 120), “é praticamente impensável sem a missão

---

<sup>15</sup> “[Friday] quickly learns to renounce his cannibalism, and when the master next confronts the savages, he enlists the aid of his civilized slave”.



colonizadora”. Ainda que a maioria dos romances realistas não aborde explicitamente o domínio colonial, “sem império, não existe o romance europeu tal como o conhecemos” (SAID, 2017, p. 128). Said não quer dizer com isso que o romance *causou* o imperialismo, mas porque o romance está fundamentalmente ligado à sociedade burguesa, e, em razão de seu modelo narrativo de autoridade social, o imperialismo e o romance “se fortaleceram reciprocamente a um tal grau que é impossível [...] ler um sem estar lidando de alguma maneira com o outro” (SAID, 2017, p. 129).

De modo semelhante, da década de 1960 em diante, escritores frequentemente empregam um repertório consistente de temas coloniais e pós-coloniais. Em geral, o que se critica é a ubiquidade de estereótipos; ao mesmo tempo, almeja-se dar voz aos membros mais oprimidos e à margem da comunidade global. Contudo, no caso específico da obra *Foe*, de Coetzee (2016), de que falaremos aqui, a narrativa se afasta do comum e, sob o aspecto linguístico, como veremos, afirma a posição marginalizada do nativo.<sup>16</sup> Ao reelaborar o cânone, ao invés de se voltar para questões de conteúdo temático, o autor se volta, sobretudo, para questões relativas à forma. Isso se observa, por exemplo, no modo como o enredo não é articulado logicamente e o clímax é empurrado para as margens do discurso. Para uma visão mais clara de como isso se dá na obra, e para aqueles que não estão familiarizados com sua história, apresentarei um breve sumário do enredo.

Susan Barton, a personagem principal e narradora, está em uma missão para encontrar sua filha sequestrada que ela sabe ter sido levada ao Novo Mundo. Seu navio fica à deriva durante um motim em Lisboa, quando ela chega em uma ilha deserta e encontra com Sexta-Feira e Cruso, este em estado complacente, contentado a esquecer o passado e viver na ilha com a assistência daquele. Ao fim do período de confinamento – Barton fica na ilha por um ano até que o trio é resgatado –, Cruso não sobrevive a viagem de volta à Inglaterra. Na Inglaterra com Sexta-Feira, Barton resolve colocar a sua aventura no papel, mas sente que sua história carece de apelo popular. Ela tenta convencer o romancista Daniel Foe a ajudá-la com seu manuscrito, mas ele não concorda quanto ao que há de mais interessante na aventura dela. Foe prefere que a história

---

<sup>16</sup> Sobre o tema, ver o artigo de Gayatri Chakravorty Spivak (1990), *The Theory on the Margin: Coetzee's Foe Reading Defoe's Crusoe/Roxana*.

na ilha deserta seja apenas um episódio de uma história formulada sobre uma mãe à procura de sua filha, e quando escreve a história que ela propõe, inventa as aventuras de Cruso, ao invés de narrar os fatos tal qual aconteceram. Ao frustrar os esforços de Barton, Foe, que se torna seu amante, está mais preocupado em pagar as dívidas e tem pouco tempo e energia para escrever sobre qualquer coisa. A história de Barton passa por uma reviravolta com o aparecimento de uma garota que afirma ser sua filha. Barton não a reconhece e, por fim, substitui essa missão por outra, a de escrever sua própria história.

Coetzee (2016), desse modo, direciona a atenção do leitor para a sedução e a tirania da fabulação. Barton não admite escrever uma narrativa que “não [tenha] consideração pela verdade” (COETZEE, 2016, p. 86). Se, diz Barton a Sexta-Feira, “não enfrentamos perigos [...], nenhum pirata aportou em nossas praias, nenhum flibusteiro, nenhum canibal” (COETZEE, 2016, p. 75), qual aventura ela poderia narrar? Em suma, *Foe* é sobre o fracasso de encontrar um enredo consistente para a história de Barton e para a vida de Cruso na ilha; é sobre o fracasso do sonho do poder total.

Isso se reflete no uso da linguagem na ilha, pois era “um lugar árido e silencioso” (COETZEE, 2016, p. 55), assim como os utensílios na ilha eram escassos ou resultado de um fabrico rústico. “Faltam-nos muitas coisas nesta ilha” (COETZEE, 2016, p. 18), diz Susan; “Cruso não mantinha um diário, talvez porque não tivesse papel e tinta, porém mais provavelmente [...] porque não tinha o pendor de mantê-lo” (COETZEE, 2016, p. 17). Além disso, Susan fica intrigada com a aridez da linguagem, seu uso quase exclusivo para transmitir instruções simples, e questiona Cruso sobre a comunicação que estabelece com Sexta-Feira:

“Quantas palavras em inglês Sexta-Feira conhece?”, perguntei.  
“As necessárias”, Cruso respondeu. “Aqui não é a Inglaterra, não precisamos de muitas palavras”.  
“O senhor fala como se a língua fosse uma das perdições da vida, como o dinheiro ou a varíola”, eu disse. “No entanto, não teria aliviado sua solidão se Sexta-Feira dominasse o inglês? O senhor e ele podiam ter experimentado, todos esses anos, os prazeres da conversação; o senhor poderia ter passado a ele algumas das bênçãos da civilização e feito dele um homem melhor. Que benefício existe numa vida de silêncio”.  
Cruso nada respondeu [...].

Cruso puxou Sexta-Feira para perto de si. “Abra a boca”, disse, e abriu a sua própria. Sexta-Feira abriu a boca. “Olhe”, disse Cruso. Eu olhei, mas não vi nada no escuro além do reluzir de dentes brancos de marfim. “La-la-la”, disse Cruso, e gesticulou para Sexta-Feira repetir. “Ha-ha-ha”, disse Sexta-Feira do fundo da garganta. “Ele não tem língua”, disse Cruso (COETZEE, 2016, p. 23).

Se Sexta-Feira perdeu a língua pelos traficantes de escravos da África, segundo a história contada por Cruso, ou se foi mutilado pelo seu próprio senhor, não sabemos. “Muitas histórias podem ser contadas sobre a língua de Sexta-Feira”, diz Susan, “mas a verdadeira está sepultada dentro de Sexta-Feira, que é mudo” (COETZEE, 2016, p. 106). Seja como for, Sexta-Feira está impedido de contar sua própria história; nas palavras de Susan: “A verdadeira história não será ouvida até que por nosso próprio engenho encontremos um meio de dar voz a Sexta-Feira” (COETZEE, 2016, p. 106).

Qual engenho seria capaz de dar voz ao mudo Sexta-Feira? A escolha de Coetzee, nesse sentido, parece minar a combinação possível de palavras. Assim, ele retrata o nativo de modo diferente do que se convencionou nos romances pós-coloniais do chamado Terceiro Mundo, nos quais, nas palavras de Said (2017, p. 332), “o nativo outrora silenciado fala e age em território tomado do colonizador, como parte de um movimento geral de resistência”. Esse motivo é percebido por George Lamming (1984, *apud* SAID, 2017, p. 333) como um modo de explodir o velho mito do colono; mas isso só pode ocorrer, diz ele, quando:

Mostrarmos a língua como produto do empenho humano; quando colocarmos à disposição de todos o resultado de certos empreendimentos levados a cabo por homens ainda vistos como infelizes descendentes de escravos sem linguagem e deformados.

O mudo Sexta-Feira e sua completa inabilidade em adquirir a linguagem verbal, a despeito de todos os esforços de Barton de revelar a ele a “magia das palavras” (COETZEE, 2016, p. 54), afina-se com o fracasso de Barton ou mesmo de Foe em tecer um enredo. Segundo o célebre artigo de Gayatri Chakravorty Spivak (1990, p. 4, tradução nossa), a ausência de comunicação verbal do Sexta-Feira de Coetzee coloca-o “à margem enquanto tal”; ele é “o outro por completo”.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> “Friday is in the margin as such, the wholly other”.

Para se ter uma clareza maior da alternativa original e desafiadora de Coetzee sobre as possibilidades de se contrapor à herança colonial e suas formas narrativas, comparemos a representação do nativo, em *Foe*, com os exemplos oferecidos por Said (2017, p. 328-344) em “Temas da Cultura de Resistência”. São três os livros analisados ali – *The River Between* (1965), de Ngũgĩ wa Thiong’o; *Season of Migration to the North* (1966), de Tayeb Salih; e *Une tempête* (1969), de Aimé Césaire –, todos eles, como *Foe*, são releituras de uma obra canônica sob o prisma da descolonização: os dois primeiros retomam *Coração das trevas*, de Joseph Conrad; o terceiro, *A tempestade*, de Shakespeare. O protagonista de *The River Between* é Waiyaki, um jovem ambicioso que fora enviado pelo pai a uma escola missionária onde pudesse adquirir os conhecimentos necessários para se contrapor ao governo colonial e, com isso, unificar as divisões entre duas aldeias do Quênia. Mostapha Sa’eed, protagonista de *Season of Migration to the North*, retorna a sua aldeia no Sudão, depois de anos de estudo na Grã-Bretanha, e lá se encontra com o narrador, cujo nome jamais é revelado. Este também fora educado no ocidente e fica intrigado em saber mais sobre o passado de Sa’eed depois de ele recitar poesia em inglês fluente. A peça *Une tempête*, do caribenho Césaire, segue de perto o enredo de *A tempestade*. Contudo, Césaire dá uma atenção especial às personagens que habitavam a ilha antes da chegada de Próspero e Miranda, isto é, Ariel e Caliban. Enquanto aquele é retratado como “um solícito servidor de Próspero” (SAID, 2017, p. 334); este é uma espécie de revolucionário, “que se livra de sua servidão atual e de sua desfiguração física no processo de descobrir seu eu essencial, pré-colonial” (SAID, 2017, p. 335). Mesmo que suas missões nem sempre sejam bem sucedidas ou que suas condutas morais sejam reprováveis, os protagonistas Waiyaki, Sa’eed e Caliban possuem uma história passível de desenvolvimento que se manifesta, entre outros aspectos, por alguém em pleno domínio da linguagem referencial e denotativa.

Por contraste, o Sexta-Feira de Coetzee não só é mudo como parece não ter sequer noção da sua condição de ex-escravo. É Barton quem tenta conscientizá-lo. “Por que”, diz ela, “durante todos aqueles anos sozinho com Cruso, você se submeteu ao domínio dele, quando podia facilmente tê-lo matado, ou cegado e feito dele o seu escravo por sua vez?” (COETZEE, 2016, p. 78). Mas aqui, com em todas as outras interpolações da protagonista, ela fica sem resposta: “falar com você é igual a falar com as paredes” (COETZEE, 2016, p. 78). Ao mesmo

tempo, a convivência de Barton com Sexta-Feira na Inglaterra não se traduz em termos de senhor e escravo: “Sexta-Feira não era meu escravo, mas de Cruso, e é um homem livre agora. Ele não pode nem mesmo ser chamado de criado, tão ociosa é sua vida” (COETZEE, 2016, p. 70). As vezes em que Sexta-Feira se punha a dançar, produzindo “um som cantarolante na garganta” (COETZEE, 2016, p. 84), sequer ouvia aos chamados de Barton. Coetzee, com isso, oferece uma crítica à dominação pela linguagem e se contrapõe ao argumento de que os oprimidos devam desenvolver uma voz a partir dos mesmos códigos linguísticos herdados do colono; ou, nas palavras de Spivak (1990, p. 18, tradução nossa), a mensagem de Coetzee, talvez, resida na impossibilidade de “dar voz ao nativo ‘no’ texto”.<sup>18</sup> Segundo a hipótese que sigo neste artigo, são os padrões narrativos tradicionais e a própria linguagem referencial que estão em jogo.

Isso é o que parece sugerir o capítulo final do livro. Este breve capítulo, de menos de cinco páginas, bastante conhecido pela sua impenetrabilidade, pode ser interpretado como uma alegoria metaficcional do leitor que dá sentido ao romance. Um narrador, não sabemos quem, adentra uma sala escura (um convés, talvez) e se depara com os corpos de Barton, seu capitão e Sexta-Feira. Os dois primeiros, ao que parece, estão mortos. O mesmo poderia se deduzir de Sexta-Feira, não fosse pela pulsação na garganta e pelo som débil e seco que seu corpo produz. Há, com isso, indícios de que é precisamente a linguagem de Sexta-Feira que se busca retratar neste capítulo. Sua linguagem certamente não pode ser realista, tampouco uma na qual as palavras são signos de ideias. “Mas este não é um lugar de palavras. Cada sílaba, assim que escapa, é capturada, preenchida com água e dispersa. Este é um lugar onde corpos são seus próprios sinais. É a morada de Sexta-Feira” (COETZEE, 2016, p. 142).

O paralelo que V. S. Naipaul (1991) estabelece entre Colombo e Crusoé, com o qual iniciei este artigo, está assentado na descoberta heroica de um Novo Mundo que praticamente inexistia. Trata-se, claro, de uma descoberta fantasiosa e é ela, segundo Naipaul (1991, p. 659, tradução nossa), que justifica uma espécie de “monólogo; tudo se encontra na mente”.<sup>19</sup> Em um primeiro momento, como vimos, é a partir desse monólogo que Crusoé passa a nomear e renomear as coisas, seu meio e

---

<sup>18</sup> “[...] giving voice to the native ‘in’ the text”.

<sup>19</sup> “It is a monologue; it is all in the mind”.

as pessoas com as quais se relaciona segundo o significado que melhor lhe convir. Este é um dos sentidos do mito de Crusoé. Ao se voltar para os próprios escritos de Defoe, Watt (1996) nos mostra o quanto o autor tinha consciência de estar fabricando um mito, ou, em suas palavras, “uma história emblemática”, cujo objetivo seria o “aprimoramento moral e religioso” (DEFOE, 1704, *apud* WATT, 1996, p. 164, tradução nossa).<sup>20</sup> Assim, o indivíduo, Crusoé, funcionaria como uma espécie de “emblema” para outros indivíduos. Se tudo se encontra na mente, o mesmo vale para a relação entre as palavras e as coisas. Defoe encontrou no *Ensaio sobre o entendimento humano* de Locke seu fundamento filosófico, ainda que conferisse uma extensão maior para a capacidade do indivíduo em regular o significado das palavras do que seria aceita pelo filósofo.

É bastante conhecida a formulação de Watt de que um dos pilares do mito de Crusoé é a ideia da dignidade do trabalho, que coincide com o advento do capitalismo e que apela à solidão, representada metonimicamente pela ilha deserta. Contudo, como procurei desenvolver ao longo deste artigo, o mito não se materializaria sem a manipulação dos signos verbais e seus ajustes tanto na consciência de Crusoé quanto na relação de subordinação que ele estabelece com os demais habitantes da ilha, sobretudo Sexta-Feira. Se, como vimos, a primeira impressão do encontro de Crusoé com Sexta-Feira foi o prazer que aquele sentira ao ouvir uma voz humana, o primeiro registro do selvagem vem acompanhado do pronome possessivo “meu”. Prazer, dominação e controle caminham lado a lado. Do mesmo modo, Crusoé trabalha não apenas para suprir suas necessidades básicas ou para fugir do tédio, mas também para usufruir dos prazeres oriundos de seu trabalho e isso mesmo em coisas sem a menor utilidade prática, como seu cachimbo e outros luxos e confortos que provém a si mesmo. Assim, seria um equívoco identificar em Crusoé um asceta *stricto senso* e, nesse ponto, minha interpretação diverge da de Watt (1996, p. 168, tradução nossa), para quem o herói, “mesmo na linguagem, [...] é estritamente um utilitário”.<sup>21</sup> Antes, há em Crusoé uma ânsia pelo convívio humano e, sobretudo, pela voz humana. A natureza fabricada da sua linguagem e o estabelecimento de sua colônia ficariam incompletos tivesse o naufrago permanecido solitário na ilha durante todo o período.

---

<sup>20</sup> “[...] an emblematic history [...], of moral and religious improvement”.

<sup>21</sup> “Even in language [...] Crusoe is a strict utilitarian”.

Em sentido oposto ao do romance de Defoe (2012), em *Foe*, os anos de confinamento do herói não resultaram em aprimoramento tecnológico, acúmulo de bens materiais e ressignificação do espaço e das relações de dominação por meio de uma reelaboração da linguagem. Assim, são significativas as escolhas de Coetzee (2016) pelo mudo Sexta-Feira e pela escassez da linguagem na ilha de Cruso. Além disso, a personagem e narradora de *Foe*, Susan Barton, não só fracassa em tramar um enredo coerente para sua história de vida como fracassa, igualmente, em instruir Sexta-Feira na linguagem verbal, escrita ou falada. Desse modo, *Foe* parece minar a “combinação possível de palavras” [*energy of words*], produzindo, assim, uma quebra tanto no mito de Crusoé – os sonhos de ser o primeiro homem do mundo, de estar em controle do mundo físico e do poder total – quanto nos modos tradicionais de se contrapor à herança colonial e suas formas narrativas.

## Referências

- BONOMO, Daniel. Experimentum in Insula: Robinson Crusoé nas origens do aborrecimento. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo. v. 22, n. 25, p. 117-131, 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p117-131>.
- COETZEE, John Maxwell. *Foe*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoé*. Tradução de Sergio Flaksman, Introdução e notas de John Richetti. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2012.
- HILL, Christopher. *O Mundo de Ponta Cabeça: ideias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640*. Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- JUNG, Sandro. The language(s) of hierarchy in Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*. *Nordic Journal of English Studies*. Oslo, v. 2, n. 2, p. 265-277, 2003. DOI: <https://doi.org/10.35360/njes.137>.
- KEYMER, Thomas. Introduction. In: DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Edited with an Introduction by Thomas Keymer. Oxford: Oxford University Press, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1093/owc/9780199553976.001.0001>.

LOCKE, John. *Ensaio sobre o entendimento humano*. Tradução de Pedro Paulo Garrido Pimenta. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MCKEON, Michael. *The Origins of the English Novel 1600-1740*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987.

MONTEIRO, Daniel. *No limiar da visão: a poética do sublime em Edmund Burke*. São Paulo: LiberArs, 2018.

NAIPAUL, Vidiadhar Surajprasad. Columbus and Crusoe. In: GROSS, John. *The Oxford Book of Essays*. Oxford: Oxford University Press, 1991. p. 656-659.

NOVAK, Maximillian E. Friday: or, the power of naming. In: RIVERO, Albert J. *Augustan Subjects: Essays in Honor of Martin C. Battestin*. Newark: University of Delaware Press, 1997. p. 110-122.

RICHETTI, John. Defoe as narrative innovator. In: RICHETTI, John. *The Cambridge Companion to Daniel Defoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 121-138. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521858403.008>.

RICHETTI, John. Introdução. In: DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Tradução de Sergio Flaksman, Introdução e notas de John Richetti. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2012.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

SEIDEL, Michael. Robinson Crusoe: Varieties of Fictional Experience. In: RICHETTI, John. *The Cambridge Companion to Daniel Defoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 182-199. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521858403.011>.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. The Theory on the Margin: Coetzee's *Foe* Reading Defoe's *Crusoe/Roxana*. *English in Africa*. Makhanda, v. 17, n. 2, p. 1-23, 1990.

STEELE, Richard. *Alexander Selkirk, The Englishman*. New York: Brooklyn College, 2013. Disponível em: [http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel\\_18c/defoe/selkirk.html](http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_18c/defoe/selkirk.html). Acesso em: 1 nov. 2020.



WATT, Ian. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WATT, Ian. *Myths of Modern Individualism*: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511549236>.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Recebido em: 11 de novembro de 2020.

Aprovado em: 31 de maio de 2021.





## A improvável Crusoé: história e ficção em *Journal of a Voyage to Brazil* de Maria Graham<sup>1</sup>

### *The Improbable Crusoe: History and Fiction in Maria Graham's Journal of a Voyage to Brazil*

Júlia Braga Neves

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil  
juliabneves@letras.ufrj.br

<http://orcid.org/0000-0003-4548-3491>

**Resumo:** Este artigo tem o objetivo de discutir como Maria Graham articula fato e ficção em *Journal of a Voyage to Brazil*, comparando a sua narrativa de viagem com aspectos históricos e ficcionais de *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe. A partir de questões referentes à literatura de viagem e de reflexões sobre as relações entre história e ficção de Reinhart Koselleck, busca-se entender como Graham emprega elementos ficcionais em seu diário de viagem para representar a política e a história do Brasil, bem como a sua própria vivência no país. Por último, o artigo considera os aspectos de gênero nos relatos de Graham, argumentando que sua credibilidade e autoridade são dificultadas pelo fato de ela ser mulher.

**Palavras-chave:** Maria Graham; literatura de viagem; *Robinson Crusoé*; literatura e história.

**Abstract:** This article aims to discuss how Maria Graham articulates fact and fiction in *Journal of a Voyage to Brazil*, comparing her travel narrative with historical and fictional aspects in Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*. Considering questions pertaining to the realm of travel literature and to Reinhart Koselleck's reflections about history

---

<sup>1</sup> Esta pesquisa foi realizada com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo entre dezembro de 2019 e novembro de 2020, durante estágio de pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP).

and fiction, I analyze how Graham employs fictional elements in her travel narrative to represent Brazil's politics and history, as well as her own experience in the country. Lastly, this article examines gender aspects in Graham's accounts, as I argue that her credibility and authority are undermined by the fact that she is a woman.

**Keywords:** Maria Graham; travel literature; *Robinson Crusoe*; literature and history.

Ao narrar o momento em que o seu navio se afasta da costa da Bahia de Todos os Santos em direção ao Rio de Janeiro no dia 9 de dezembro de 1821, a viajante inglesa Maria Graham relata que ela e seus companheiros a bordo discutiam onde exatamente estariam localizadas as plantações de Robinson Crusoe no Brasil. Segundo Jennifer Hayward e Maria Soledad Caballero (2010, p. 90), Graham visitara os locais da região por onde teria circulado o protagonista do romance de Daniel Defoe. Ao comentar as especulações sobre os locais possíveis para suas plantações, Graham (2010, p. 90-91, tradução nossa) reflete sobre a obra do autor:

Há um encanto nas obras de Defoe que é difícil encontrar, com exceção de *O progresso do peregrino*. A linguagem é tão familiar que não se sabe do teor poético dos pensamentos; e os dois juntos formam tal realidade que a parábola e o romanesco [*romance*] permanecem fixados na mente de forma semelhante, como verdade. E o que é a verdade? Certamente não são meras ações externas da vida vulgar, mas percepções morais e intelectuais pelas quais nossos julgamentos, e ações, e motivações são direcionados.<sup>2</sup>

A formulação de Graham sobre os romances de Defoe suscita questões que estão presentes tanto na forma do romance quanto em relatos de viagem, justamente as relações entre fato e ficção. Se o romance do início do século XVIII “se apresentava como uma forma

<sup>2</sup> No original: “There is a charm in Defoe's works that one hardly finds, excepting in the Pilgrim's Progress. The language is so homely, that one is not aware of the poetical cast of the thoughts; and both together form such a reality, that the parable and the romance alike remain fixed on the mind like truth. And what is truth? Surely not the mere outward acts of vulgar life; but rather the moral and intellectual perceptions by which our judgment, and actions, and motives, are directed.” Todas as traduções provenientes do diário de Maria Graham são de minha autoria.

ambígua, uma ficção factual que negava sua ficcionalidade e produzia em seus leitores um sentimento de ambivalência quanto a seu possível conteúdo de verdade” (VASCONCELOS, 2002, p. 18), pode-se dizer que, como autora, Graham apreende esses princípios em seus relatos. Para ela, como para tantos outros autores de literatura de viagem, o recurso da ficcionalidade para retratar a realidade é necessário justamente para construir uma autoridade e credibilidade como autora e viajante que presenciou embates políticos históricos no Brasil, onde residiu entre os anos de 1821 e 1825, com curtos períodos de estada no Chile e na Inglaterra.

Ao contrário de Robinson Crusoe, cujo editor afirma em seu prefácio que “julga que o relato seja uma história fiel de fatos; nem existe nela qualquer aparência de ficção” (DEFOE, 2001, p. 44), Maria Graham deixa claro no trecho acima que a ficcionalidade não pode ser separada do factual. Como se sabe, a dúvida sobre a veracidade dos fatos em narrativas de viagem não era incomum, mas havia algumas estratégias para que a credibilidade, autoridade e autenticidade de um viajante pudessem ser consolidadas, como a ênfase de que o autor presenciou os eventos sobre os quais ele escreve, a citação de fontes de autoridade já estabelecida e a descrição minuciosa das pessoas locais que pudessem atuar como intérpretes dos viajantes (CAREY, 2016, p. 4-8; KEIGHREN; WITHERS; BELL, 2015, p. 68-132). Ainda que Graham tenha atendido a essas regras, havia críticos, como o da *Quarterly Review* (1824), que duvidavam de partes de seus relatos porque eram demasiado aventureiros para uma mulher.

Como demonstra a reflexão da viajante, relatos ficcionais, como *Robinson Crusoe*, conseguem se materializar como verdades porque são capazes de fundir alegoria (parábola) e o improvável (romanesco). Interessante notar que, além do clássico de Defoe, Graham menciona também *O progresso do peregrino deste mundo para o que está por vir* (*The Pilgrim's Progress: From This World to That Which is to Come*), de John Bunyan, uma alegoria religiosa do século XVII que elucida a formação e o desenvolvimento espiritual e intelectual de um peregrino a partir de seu percurso de viagem.

Os relatos de viagem das obras de Bunyan e de Defoe ilustram o que Maria Graham define como verdade. Esta não pode ser delimitada somente pela ocorrência de ações ou eventos, mas também pela apreensão intelectual e moral deles. Para Graham (2010, p. 91, tradução nossa), *O*

*progresso do peregrino* e *Robinson Crusóe* são capazes de expressar a verdade porque elas compreendem “o coração, a alma e o entendimento do homem”.<sup>3</sup> Dessa forma, é possível entender a noção de verdade de Graham como uma fusão entre ficção e fato, semelhante ao enlace entre a literatura e a história, categorias que, segundo Reinhart Koselleck (2007, p. 41-43), foram cindidas em lados opostos a partir do século XVIII, como se a primeira pertencesse somente ao campo do poeta (que inventa) e a segunda, ao do historiador (que relata os fatos).

Koselleck (2007) ressalta a importância na distinção entre a literatura e a história, mas nos lembra que esses dois domínios não devem ser diferenciados conforme as suas funções como objetos de estudo do que hoje são duas áreas de conhecimento, pois tanto a literatura quanto a história são representações constituídas pela linguagem. Há, é claro, a diferença crucial entre eventos que realmente aconteceram e aqueles que poderiam acontecer, discriminação fundamental entre a história e a ficção. Há ainda do lado da história, o “direito de veto das fontes”, que não admite a reconstrução do passado a partir da introdução daquilo que não é endossado por fontes históricas. Porém, o historiador e o escritor devem tecer essas ações, sejam elas reconstruídas ou inventadas, de forma que elas adquiram sentido ao todo. Essa seria, inclusive, a principal tarefa do historiador, segundo Wilhelm von Humboldt (1946, p. 8), que, assim como Koselleck, postula que historiador e poeta necessitam da imaginação para retratar os acontecimentos.

Essa premissa pode ser adotada para compreender o diário de Graham, que tem ciência de que os eventos narrados não coincidem exatamente com aquilo que se deu na realidade, ainda que os represente. Em seu prefácio, a autora esclarece que o seu diário consiste na “concatenação de fatos que chegaram à Europa um a um, e no registro da impressão produzida no momento em que eles ocorreram” de modo que esses episódios poderiam “ser vistos sob uma luz diferente em outra ocasião” (GRAHAM, 2010, p. 5, tradução nossa).<sup>4</sup> Ela admite que algumas ocorrências “foram distorcidas por vias interessadas pelas quais [os fatos] passaram para alcançar o público” (GRAHAM, 2010, p. 5,

<sup>3</sup> No original: “[...] the heart, and soul, and understanding of man.”

<sup>4</sup> No original: “[...] all that can be new in the Journal is the bringing together facts which have reached Europe one by one, and recording the impression produced on the spot by those occurrences which might be viewed in different light elsewhere.”

tradução nossa),<sup>5</sup> mas alega que essa interferência deve ser atribuída às fontes de informação, bem como ao “espírito partidário” (*party spirit*) que defendia ou repudiava as independências dos países sul-americanos.

A observação de Graham de que os eventos eram encaminhados para a Europa separadamente alude à correspondência que mantinha com os seus editores, principalmente com Murray II. Innes Keighren, Charles Withers e Bill Bell (2015, p. 11-13) explicam que a prática epistolar entre viajantes e seus editores era comum nos séculos XVIII e XIX e, no caso dos autores de literatura de viagem vinculados à editora de John Murray, como era Maria Graham, essa correspondência era essencial para que os Murray<sup>6</sup> pudessem acompanhar o processo de coleta de informações. É relevante notar que, além da lacuna entre a testemunha de um evento e a sua descrição em cartas, havia também o próprio crivo editorial do livro, já que as “narrativas impressas sobre a viagem não necessariamente [correspondiam] aos eventos em si e [...] autores, editores e editoras podiam e, de fato, emendavam texto e imagem antes da publicação” (KEIGHREN; WITHERS; BELL, 2015, p. 11, tradução nossa).<sup>7</sup>

A escrita, o processo editorial e a apreensão de Graham sobre os eventos históricos e políticos que ela presenciou no Brasil são aspectos cruciais do que a viajante constrói e entende como verdade em seu diário. Graham desembarcara no país em setembro de 1821, apenas alguns meses depois de Dom João VI voltar para Portugal, deixando Dom Pedro I como príncipe regente. Quando chegaram em Olinda, primeira parada da embarcação *Doris* no Brasil, Graham e seus compatriotas depararam-se com a então capital pernambucana sitiada devido às manifestações populares contra a corte portuguesa:

---

<sup>5</sup> No original: “Some [occurrences] have, no doubt, been distorted by the interested channels through which they have reached the public.”

<sup>6</sup> Fundada em 1768 por John Murray, a editora publicou escritores importantes para a literatura britânica como Jane Austen, Charles Darwin e Walter Scott, além de narrativas de viagem como as do geólogo Charles Lyell. No final do século XVIII, a *John Murray* era a editora que publicava os maiores sucessos de literatura de viagem e de expedições. Embora tenha sido criada por Murray I (1737-1793), foi seu filho, Murray II (1778-1843), que fez com que a editora obtivesse sucesso absoluto no mercado editorial britânico.

<sup>7</sup> No original: “[...] printed narratives about travel did not always correspond to the events themselves and [...] authors, editors, and publishers could and did amend text and image before publication.”

Todas as lojas estão fechadas e a comida, escassa e cara. A maior parte das pessoas que tem propriedade de valor, em baixelas ou em joias, embalou-a e guardou-a nas casas dos comerciantes ingleses. Muitas pessoas com suas esposas e famílias deixaram suas casas nos arredores da cidade e tomaram refúgio com os ingleses. Estes, que em sua maioria dorme, ao menos, em casas de campo [...] chamadas de sítio, abandonaram-nas e permaneceram juntos em seus escritórios no porto: tudo, em suma, é alarme e incerteza. (GRAHAM, 2010, p. 32, tradução nossa).<sup>8</sup>

Os tumultos e os conflitos presenciados por Graham deviam-se aos decretos enunciados por Dom João VI ao longo dos meses de setembro e outubro de 1821, que ordenavam a volta de Dom Pedro I a Portugal e instituíam restrições à autonomia comercial e administrativa brasileira (COSTA, 1987, p. 40-41). A essa época, o governador de Pernambuco era o general Luís do Rego, defensor dos interesses portugueses, que foi derrotado por milícias pernambucanas pró-independência. Como Graham era casada com o capitão da marinha inglesa Thomas Graham, responsável pelo *Doris*, ela testemunhou em primeira mão as revoltas locais e os seus desdobramentos, pois conviveu com o general Luís do Rego e a sua família durante esse curto período em Olinda.

Em meio às incertezas dos conflitos pernambucanos, Graham testemunha um evento que envolve os ingleses, os insurgentes pró-independência e o confisco de roupas de cama do *Doris*. A viajante narra como ela e outros membros formaram uma comitiva – composta por um intérprete, o senhor Caumont, o segundo tenente, o senhor Dance, e o primo de Graham, o almirante William Glennie – para irem até as tropas anti-monarquistas, denominadas por ela de “patriotas”, acampadas em Goiana para pedir que as roupas de cama enviadas para lavagem em Olinda voltassem a bordo do navio. A querela inicia-se com a proibição dos patriotas de que esses itens de uso pessoal dos ingleses retornassem a eles, mas a viagem até o acampamento torna-se

---

<sup>8</sup> No original: “All shops are shut, and all food scarce and dear. Most people who have property of value, in plate or jewels, have packed it up, and lodged it in the houses of the English merchants. Many persons with their wives and families have left their homes in the outskirts of the town, and have taken refuge with the English. The latter, who, for the most part, sleep [...] in country houses in the neighbourhood, called sítios, have left them, and remain altogether at their counting-houses in the port: every thing, in short, is alarm and uncertainty.”



uma espécie de autolegitimação de Graham como uma possível agente diplomática entre a recém proclamada junta provisória governamental de Pernambuco e o governador reconhecido pela Corte, Luís do Rego. Segundo ela, o passeio seria uma “oportunidade de cruzar as fronteiras, e nós nos sentimos como se fôssemos meninos de escola cujos furtos passaram dos limites” (GRAHAM, 2010, p. 48, tradução nossa).<sup>9</sup> Sentem-se como se estivessem a ponto de cometer uma irregularidade porque era necessário que os ingleses mantivessem neutralidade nos conflitos entre Brasil e Portugal, tendo em vista que, a essa altura, não se sabia ao certo quais seriam os resultados dos embates políticos entre os dois países. Apesar de a independência favorecer os interesses comerciais da Inglaterra, os representantes ingleses que ali estavam não poderiam arriscar os tratados assinados com Portugal em 1810.

Graham segue a sua narrativa com descrições comuns sobre a paisagem, as plantas e as árvores que encontrara durante a cavalgada e as meninas negras que vendiam frutas, até chegarem à base militar da junta do governo provisório. Os militares estavam “armados de maneira tolerável, mas estranhamente vestidos”; o guia da comitiva volta do topo da colina acompanhado de “dezoito ou vinte soldados montados, cuja aparência era mais selvagem que militar” (GRAHAM, 2010, p. 50, tradução nossa).<sup>10</sup> Enquanto o senhor Dance e o senhor Caumont foram aos comandantes das tropas, Graham esperava na companhia de Glennie. Porém, algo inesperado acontece:

Em poucos minutos, um homenzinho janota, que falava razoavelmente francês veio e me disse que o *governo* desejava a minha companhia. Eu suspeitei que houvesse um equívoco no uso da palavra governo [...] e tentei declinar a honra, mas a recusa não pôde ser aceita e o homenzinho, que me disse ser secretário do governo, assistiu-me a desmontar e mostrou-me o caminho ao palácio. O saguão estava repleto de homens e cavalos, como um estábulo de caserna, com exceção de um canto que servia de hospital para aqueles feridos nas últimas escaramuças, os rangidos destes misturavam-se rudemente com as vozes alegres

---

<sup>9</sup> No original: “[...] an opportunity of passing the lines, and we felt like school-boys who had stolen beyond bounds.”

<sup>10</sup> No original: “Our guide soon returned with eighteen or twenty mounted soldiers, whose appearance was rather wild than military.”

e barulhentas dos soldados. As escadas eram tão tumultuadas que nós subimos com dificuldade e ali descobri que seria, de fato, confrontada com todo o poder do governo provisório. (GRAHAM, 2010, p. 50, grifo da autora, tradução nossa).<sup>11</sup>

O convite inusitado para sentar-se com as tropas sugere uma situação de perigo para a viajante. Nessa passagem, seu primo Glennie, que esperava os outros integrantes do grupo ao seu lado, não é sequer mencionado e temos a impressão de que Graham teria subido ao palácio sozinha, conduzida somente pelo secretário do governo. É interessante notar que, por um lado, a viajante o descreve como um “homenzinho” (*little man*), insinuando que aquela figura não representava uma ameaça. No entanto, a descrição do ambiente cheio de homens, que remete a uma caserna militar, e o detalhe que ela, uma mulher inglesa casada com um capitão da marinha, teve de passar pelo meio de um aglomerado de soldados numa escada estreita criam um suspense característico de uma condição de risco, que culmina no ato de um encontro *tête-à-tête* com a junta governamental que contribuiu em grande parte para a renúncia do general do Rego dois dias mais tarde.

Percebe-se nesse trecho que Graham posiciona-se como protagonista do acontecimento, pois é somente depois, quando ela já está no salão com os membros da junta, que sabemos que Glennie a havia acompanhado todo esse tempo. A viajante utiliza aqui a expressão “confrontada com todo o poder” para designar o encontro inesperado, implicando a noção de que ela preconizaria um embate com as lideranças das tropas pró-independência. Essa imagem é reafirmada novamente quando ela conta que os membros do governo provisório lhe disseram que “eles não leriam a carta enquanto [ela] esperasse lá embaixo” (GRAHAM,

---

<sup>11</sup> No original: “In a few minutes, a smart little man, speaking, tolerable French, came and told me the *government* desired my company. I suspected a mistake of the word government [...], and endeavoured to decline the honour; but no denial could be taken, and the little man, who told me he was secretary to government, accordingly assisted me to dismount, and showed me the way to the palace. The hall was filled with men and horses, like a barrack stable, excepting a corner which served as an hospital for those wounded in the late skirmishes, the groans of the latter mingling uncouthly with the soldiers’ cheerful noisy voices. The stairs were so crowded, that we got up with difficulty, and then I found that I was indeed to be confronted with the whole strength of the provisional government.”

2010, p. 51, tradução nossa).<sup>12</sup> Sem informar o conteúdo dessa carta, Graham (2010, p. 51, tradução nossa) apenas comenta que os líderes presentes ignoraram os assuntos ali tratados para proferirem um discurso sobre “a injustiça do governador português e do governo em relação ao Brasil, em geral, e aos pernambucanos, particularmente”,<sup>13</sup> elucidando os motivos da inauguração daquela junta e criticando as decisões do general do Rego. Perde-se totalmente a motivação inicial da viagem a Goiana, que seria requerer a devolução das roupas de cama aos ingleses, para criar uma cena que aparenta uma tensão política. Pouco depois, Graham relata que, em conversa com o secretário, alcançaram o seu objetivo inicial e também uma redução de preço dos novilhos, além de outros mantimentos frescos liberados somente aos ingleses e aos franceses.

Não se sabe ao certo o que ocorreu nessa visita à junta militar em Goiana, mas fica claro que, em sua representação dos fatos, Graham constrói uma narrativa dotada de elementos de perigo que configuram as histórias de aventura e, conseqüentemente, enaltecem a coragem da viajante. Essa estratégia era frequente entre autores de literatura de viagem e buscava justamente consolidar a sua autoridade, pois o reconhecimento da posição de um viajante ou explorador “dependia de como se regulavam as experiências, se superavam a natureza adversa, nativos suspeitos ou fragilidade pessoal para explorar, viajar e escrever” (KEIGHREN; WITHERS; BELL, 2015, p. 61, tradução nossa).<sup>14</sup> A chegada turbulenta em Pernambuco e o encontro com os patriotas do governo provisório correspondem às primeiras adversidades que Graham deve superar a fim de estabelecer-se como uma viajante de credibilidade.

Se em seu *Journal of a Residence in India*, publicado em 1812, Graham (1813, p. vi) se define como uma “estranha observadora” (*observant stranger*), negando a sua autoridade e reforçando o seu *status* de mera espectadora, em seus diários sobre o Brasil e o Chile, a viajante se coloca como agente capaz de representar os interesses ingleses. Não cabe aqui a tipologia de *exploratrice sociale*, que Mary Louise Pratt (1992, p. 155-164) estabelece em oposição aos “capitalistas de vanguarda”, cujas

---

<sup>12</sup> No original: “they would not read the letter while I was waiting below.”

<sup>13</sup> No original: “the injustice of the Portuguese governor and government towards Brazil in general, and the Pernambucans, in particular.”

<sup>14</sup> No original: “[...] depended on how one regulated one’s experience, overcame adverse nature, suspicious natives, or personal frailty, in order to explore, travel, and write.”

ambições se voltavam para a expansão comercial inglesa, enquanto essas mulheres, que acompanhavam os seus maridos, ocupavam-se com sua mera curiosidade social em países estrangeiros. Para Pratt (1992, p. 159, tradução nossa), os relatos de Graham, principalmente o diário sobre o Chile, dizem respeito à construção de uma identidade de reformadora social calcada mais no “senso de independência pessoal, propriedade e autoridade social, que na erudição científica, sobrevivência e aventurismo”.<sup>15</sup>

E inegável que Graham não poderia representar o governo britânico oficialmente e que, no excerto citado acima, ela superestima a sua relevância como agente diplomática. No entanto, vale lembrar que a viajante era, de fato, casada com um capitão da Marinha que estava ali em missão em nome do Império Britânico e, sobretudo, que ela circulava em meios políticos importantes, o que é ilustrado por sua amizade com o general Luís do Rego e sua esposa, com José Bonifácio e a sua família, bem como com o mercenário inglês lorde Cochrane, que atuou como uma espécie de guardião para Graham quando seu marido faleceu em 1822 e ela se recusara a voltar para a Inglaterra. Além disso, caracterizar Graham como somente uma acompanhante do capitão do *Doris* é reduzir o seu papel como intelectual, artista, botânica e autora, que participava ativamente de debates políticos com os seus contemporâneos.

Não é à toa que os líderes da junta provisória convidam-na para a reunião e, inicialmente, recusam-se a falar sobre a sua questão principal (a roupa de cama) para enfatizarem suas pautas independentistas. Inclusive Graham (2010, p. 52, tradução nossa) escreve que “a junta estava extremamente ansiosa para saber se havia a possibilidade de a Inglaterra reconhecer a independência do Brasil ou se ela participara de algum modo nessa luta”.<sup>16</sup> Segundo a viajante, “[...] muitas foram as perguntas e de muitas formas elas foram estruturadas” (GRAHAM, 2010, p. 52, tradução nossa)<sup>17</sup> para a comitiva inglesa. Ela ainda comenta a violência na linguagem utilizada para falar sobre o general do Rego, certamente caracterizado como um dos principais inimigos do governo provisório.

---

<sup>15</sup> No original: “[...] sense of personal independence, property, and social authority, rather than in scientific erudition, survival, or adventurism.”

<sup>16</sup> No original: “The junta was extremely anxious to learn if there was a probability of England’s acknowledging the independence of Brazil, or if she took part at all in the struggle.”

<sup>17</sup> No original: “[...] many were the questions, and very variously were they shaped.”

Ora, se Graham era apenas uma esposa que reivindicava sua roupa de cama, por que ela fora intimada a fazer parte da reunião que parecia ter tantas indagações com relação aos interesses ingleses na independência e às exigências da junta para um acordo? É possível aventar a hipótese de que Graham fora usada como uma espécie de mensageira, que ressaltaria as vantagens da independência a seus compatriotas, especialmente a seu marido e comerciantes ingleses, e lembraria à família do Rego da repulsão com a qual o general era visto por essas tropas. Em 5 de outubro de 1821, dois dias depois do ocorrido, uma nova junta governamental foi instituída e, em 26 de outubro, o general Luís do Rego voltava para Portugal com sua família, fatos registrados muito modestamente no diário de Graham. É claro que não se pode dizer que fora a viajante a responsável por tal acordo. Porém, o incidente insólito causado pelo confisco de roupas de cama pode ser interpretado como uma ocasião oportuna para que os membros da junta provisória enfatizassem não somente as suas reivindicações, mas também afagassem os humores dos ingleses com a devolução de seus lençóis, a redução de preço dos novilhos e a liberação de alguns mantimentos.

A exposição dos eventos ocorridos em Pernambuco a partir do uso de recursos literários, como a criação de suspense e de ação, que exaltavam o protagonismo de Graham como heroína contribuiu para que sua história fosse alvo de recepção negativa em resenha publicada anonimamente na revista *Quarterly Review*. Por um lado, o autor elogia a maneira pela qual o relato sobre o episódio é desenvolvido. Por outro, o crítico mostra-se cético sobre a realidade do acontecimento pelo fato de a viajante ser mulher:

Se a senhora Graham [...] tivesse sido sensata [para constatar] que, com seu conhecimento raso dos personagens com quem ela se misturava, com sua ignorância da língua na qual eles conversaram e com sua familiaridade imperfeita com os costumes e modos das pessoas, ela era desqualificada para escrever disquisições *políticas* sobre o Brasil, ela teria apresentado ao público um volume pequeno que teria sido lido com um interesse considerável. Suas descrições dos grupos aos quais ela foi introduzida são provavelmente precisos e geralmente característicos. Um dos eventos mais interessantes, apesar de incomuns para aventureiras do sexo feminino, foi a excursão da cidade de Pernambuco [...] ao acampamento de insurgentes que tentaram tomá-la; [a história] é

extremamente bem contada. (JOURNAL..., 1824, p. 323, grifo do autor, tradução nossa).<sup>18</sup>

Embora reconheça a habilidade narrativa de Graham em contar a história, o autor prontamente a desqualifica como um retrato da realidade brasileira, visto que, antes de proferir o elogio, ele afirma veementemente que Graham não seria capaz de compreender e muito menos de proporcionar análises políticas sobre o Brasil. A implicação de que a viajante estaria desprovida de sensatez; a acusação de pífio conhecimento da língua portuguesa e do país; as palavras “ignorância”, “desqualificada” e “*política*” – em itálico, marcando-a como uma palavra que, na visão do autor, não pertenceria ao campo semântico destinado às mulheres; e a imputação de que suas descrições dos membros da elite política brasileira estariam apenas “provavelmente” corretas sugerem que os escritos sobre os embates políticos brasileiros de Graham não merecem credibilidade como fatos reais.

Nota-se aqui a distinção entre a ficção e o fato: apesar de escrever bem e conseguir contar uma boa história do que pode ter acontecido, a viajante não pode ser confiável o suficiente para dizer ao seu leitor o que realmente aconteceu. Essa discriminação, ao final, é sintetizada no gênero de Graham, pois é a estranheza de que ela, como mulher, pudesse participar de tais eventos que gera dúvidas sobre sua veracidade. Mais adiante, o crítico tece outro elogio ao diário de Graham; dessa vez, sobre a esfera doméstica:

A descrição das residências, suas aparências internas, [...] é esboçada de uma maneira que somente uma senhora, que as enxerga longe do cortejo que normalmente acompanha as

---

<sup>18</sup> No original: “If Mrs. Graham [...] had been sensible that, with her slight knowledge of the characters with whom she mixed, her ignorance of the language in which they conversed, and her imperfect acquaintance with the customs and manners of the people, she was unqualified to write *political* disquisitions of Brazil, she might have presented to the public a small volume that would have been read with a considerable degree of interest. Her descriptions of the parties to which she was introduced are probably accurate, and in general characteristic. One of the most interesting events, however unusual with female adventurers, was an excursion from the city of Pernambuco, then in a state of siege, to the camp of the insurgents who had invested it; and it is extremely well told.”

exibições públicas das mulheres, poderia tê-la realizado com sucesso” (JOURNAL..., 1824, p. 327, tradução nossa).<sup>19</sup>

Ao passo que Graham seria inapta a realizar avaliações políticas sobre o Brasil, seus retratos sobre a domesticidade brasileira seriam o auge de seu diário, pois esses sim seriam temas cabíveis a uma senhora casada. É verdade que a esfera doméstica é um espaço frequentemente retratado por viajantes mulheres (GAZZOLA, 2008; LEITE, 1984), incluindo a própria Graham. No entanto, é necessário ressaltar que, em seus relatos, o ambiente doméstico também é uma forma de acessar o debate político sobre o Brasil, Portugal e a Inglaterra. Ela descreve e comenta com frequência o cotidiano das mulheres brasileiras, mas, principalmente na primeira parte de seu diário sobre o Brasil, antes da morte de seu marido, Graham posiciona-se como uma mulher que frequenta os grupos dos homens, como demonstra o excerto acima de que ela e os seus acompanhantes da viagem a Goiana sentem-se como “meninos de escola”. De forma semelhante, um jantar na casa de uma família, como a do general Luís do Rego, pode se configurar em uma maneira de legitimar a sua presença em círculos exclusivos da elite política brasileira.

Os retratos sobre as famílias e mulheres no Brasil também funcionam como uma forma de distinguir-se como uma mulher superior, justamente porque recusa as frivolidades atribuídas à feminilidade. Após duas semanas no Rio de Janeiro, em 27 de dezembro de 1821, a viajante descreve o seu cotidiano e as suas tarefas de cuidar dos marinheiros enfermos. Nessa noite, Graham vai a uma festa oferecida por um comerciante inglês, onde conhece algumas mulheres portuguesas e brasileiras que, aos olhos da viajante, “são decididamente superiores em aparência àquelas da Bahia; elas aparentam uma casta mais alta: talvez a residência da corte por tantos anos as tenha polido” (GRAHAM, 2010, p. 100, tradução nossa).<sup>20</sup> Sobre os homens cariocas, Graham afirma que eles não obtiveram a mesma vantagem. Ela não sabe emitir

---

<sup>19</sup> No original: “The description of the residences, their internal appearance, [...] is sketched in a manner that only a lady seeing them without the parade which usually accompanies the public exhibitions of the females, could have successfully executed.”

<sup>20</sup> No original: “The Portuguese and Brazilian ladies are decidedly superior in appearance to those of Bahia; they look of higher caste: perhaps the residence off the court for so many years has polished them.”

opiniões sobre a natureza dessas pessoas, porque observa que não fala português bem o suficiente para conversar. Porém, ela prontamente emite um diagnóstico sobre os ingleses nesse meio: “Eles são como aqueles que vemos em nossa terra, em suas respectivas posições sociais; e as senhoras, muito boas como pessoas, precisariam da caneta da senhorita Austen para fazê-las interessantes” (GRAHAM, 2010, p. 100, tradução nossa).<sup>21</sup> Nesse trecho, a descrição das mulheres inglesas é feita a partir de um comentário sarcástico, digno de Jane Austen, que representa de forma certa o tédio de suas conterrâneas, ao mesmo tempo que legitima a superioridade intelectual da viajante.

Os comentários de Graham sobre a esfera doméstica e familiar não podem ser considerados à parte das ocorrências históricas e políticas que ela registra. Para o crítico da *Quarterly Review*, a improbabilidade de veracidade nos relatos sobre o cotidiano político reside na sua visão um tanto limitada e idealizada da cisão entre o espaço público (da política) e o privado (do doméstico). Essa divisão consequentemente afeta as suas próprias noções do real e do ficcional: a única realidade possível para Graham seriam as imagens do lar e das mulheres, de modo que a sua representação sobre o seu suposto protagonismo em Pernambuco estaria presa ao campo ficcional, dado que tal situação política seria possível somente se inventada.

Ao contrário de Robinson Crusoe, que decide sair de casa para conhecer o mundo e que se torna a personificação do *homo economicus*, cujo “objetivo primordial do lucro, o utilitarismo, a comodificação das relações humanas” (VASCONCELOS, 2010, p. 181) determinam a sua existência, Graham, que não poderia representar a “vanguarda capitalista” como seu marido, estaria fadada ao papel de espectadora da vida doméstica ou de reformadora social. É interessante notar, portanto, que tanto a crítica conservadora de 1824 quanto as categorias tipológicas de Pratt criadas no final do século XX são estereotipadas no que dizem respeito às viajantes mulheres. Como uma mulher de seu tempo, Graham não estava livre das normas que ditavam o comportamento feminino e certamente essas vêm à tona em seu discurso moralista em relação às mulheres brasileiras, como a sua crença de que as cariocas teriam

---

<sup>21</sup> No original: “They are very like all one sees at at home, in their rank of life; and the ladies, very good persons doubtless, would require Miss Austin’s [*sic*] pen to make them interesting.”



melhorado com a presença da corte portuguesa. No entanto, o ideal de feminilidade de sua época não é suficiente para defini-la como autora e viajante. Embora não pudesse sintetizar a figura empreendedora de Crusoé, pode-se dizer que Graham, dentro de suas limitações, também reflete as questões históricas da expansão comercial inglesa.

A interpretação histórica-social de Robinson Crusoé como epítome do desenvolvimento da sociedade capitalista, do indivíduo moderno que busca ascender social e economicamente por seus próprios meios pode não definir a viajante como protagonista, mas ela claramente emerge nas figuras inglesas retratadas por Graham. O homem empresário de si mesmo é, inclusive, objeto de crítica e de reflexão sobre a comunidade inglesa no Brasil. Em sua passagem pela Bahia, ela descreve os ingleses que encontra: “Alguns comerciantes, não de primeira ordem, cujas reflexões são tomadas pelo açúcar e algodão, ao ponto de excluírem absolutamente todos os assuntos públicos que não tenham relação direta com o seu comércio privado” (GRAHAM, 2010, p. 82, tradução nossa).<sup>22</sup>

Em outras palavras, o objetivo desses comerciantes no Brasil, como os de Crusoé, estaria única e exclusivamente direcionado à prosperidade de seus empreendimentos. Eles não demonstram interesse pela cultura e pela sociedade locais, a não ser que elas sirvam de alguma forma para os seus projetos. Mais uma vez, notamos aqui que Graham faz questão de se distinguir de seus compatriotas, pois ela, diferentemente desses comerciantes, demonstra interesse pelo país, faz questão de aprender português e de fazer parte das discussões locais, mesmo quando elas não dizem respeito à expansão comercial britânica. De fato, essas diferenças marcam a trajetória de Graham como escritora e como viajante, pois ela decide permanecer no Brasil mesmo após a morte de seu marido em 1822<sup>23</sup> e, mais tarde, é convidada para atuar como preceptora da

---

<sup>22</sup> No original: “A few merchants, not of the first order, whose thoughts are engrossed by sugars and cottons, to the utter exclusion of all public matters that do not bear directly on their private trade, and of all matters of general science and information.”

<sup>23</sup> O capitão Thomas Graham faleceu durante a viagem do *Doris* entre o Rio de Janeiro e Valparaíso. Graham viveu no Chile durante 11 meses e volta ao Rio de Janeiro em março de 1823. Ela retorna à Inglaterra no final de 1823 para acompanhar a publicação de seus diários e, em 1824, assume o seu posto de preceptora na residência de Dom Pedro I, onde permanece por menos de um mês. Após essa breve experiência no Paço de São Cristóvão, Graham continua a viver no Brasil por quase mais um ano, tendo retornado à Inglaterra em 1825. Em seu leito de morte, ela recitaria a uma amiga

princesa Maria da Glória, tendo construído uma longa e forte amizade com a Imperatriz Leopoldina.

A percepção de Graham de distinção em relação aos seus conterrâneos a enaltece como autoridade porque ela saberia mais que a maioria dos ingleses que ali estava. No entanto, essa autoridade depende igualmente de provar que ela também está em consonância com os ideais comerciais, políticos e morais de seu país, como vemos em seus discursos sobre a escravidão e o progresso histórico. No esboço sobre a história do Brasil, que introduz o seu diário, Graham (2010, p. 283, tradução nossa) afirma que quando um homem não tem acesso à propriedade, não há incentivo para o esforço individual: “O estímulo ao mercado não pode existir onde um homem não tem a esperança de ficar mais rico, medo de tornar-se mais pobre, e a ansiedade de arcar com o sustento de sua família.”<sup>24</sup> Essa seria a crítica de Graham aos jesuítas que, segundo a autora, teriam contribuído para o abandono dos “hábitos da vida selvagem” (*habits of savage life*), embora tenham falhado na transformação dos indígenas em homens civilizados pelo fato de não terem instigado a aspiração à propriedade privada e à prosperidade.

No texto de Graham, Vasconcelos (1997, p. 41) identifica uma função “que justifica uma missão civilizatória que pressupõe a Europa, principalmente a Inglaterra e a França, como um ideal de progresso em direção ao qual [...] o Brasil deveria se mover”. Da mesma forma que a transformação da ilha em propriedade de Crusoé leva ao desenvolvimento da agricultura, da tolerância e da soberania, a presença dos europeus no Brasil seria uma oportunidade de progresso. Essa seria inclusive explicitada num trecho no qual Graham (2010, p. 240, tradução nossa) descreve um debate da assembleia legislativa brasileira, no qual ela afirma com entusiasmo: “Queira Deus que a Assembleia possa um dia

---

um curto livro de memórias intitulado *Life of Dom Pedro*, que ficou inacabado e foi publicado de forma resumida postumamente (ver o anexo IV da edição organizada por Hayward e Caballero de *Journal of a Voyage to Brazil*). Em português, o manuscrito completo foi traduzido por Américo Jacobina Lacombe como o *Escorço biográfico de Dom Pedro I, com uma notícia do Brasil e do Rio de Janeiro em seu tempo* e publicado em sua íntegra em 1997 pela editora Itatiaia.

<sup>24</sup> No original: “The stimulus to industry cannot exist where a man has no hope of growing richer, no fear of becoming poorer, no anxiety about the provision of his family.”

emular o Parlamento Britânico!”<sup>25</sup> Para Graham, a história brasileira teria potencial para seguir o exemplo britânico, desde que houvesse avanço na moral, nos costumes e nas estruturas sócio-políticas do país, segundo os ideais do liberalismo econômico.

O que Graham entende como verdade, que seria constituída pela mediação entre o fato e a sua reconstrução, postula também a sua apreensão do que seria a história na medida em que ela associa a representação dos fatos históricos à moralidade e a função da história a um objetivo a ser alcançado no futuro. Vale lembrar que a exposição que Graham faz da história do Brasil é fundamentada pelo livro de Robert Southey, *History of Brazil*, publicado entre os anos de 1810 e 1819. No relato sobre a exploração de minérios no Brasil, totalmente baseada na historiografia de Southey, Graham (2010, p. 280, tradução nossa) escreve:

Eu não justificaria os descobridores de ouro, suas ações foram horríveis, suas opressões, atozes, mas façamos justiça a eles: o estímulo era imenso e impulsionados por ele, realizaram grandes coisas, enfrentaram o frio, a fome, a fadiga, a perseguição e a morte; perseveraram, abriram o caminho para territórios desconhecidos, estabeleceram as fundações para futura civilização em países que terão razão de abençoar suas descobertas, quando o efeito de seus atos cruéis, bem como a memória dos costumes brutais dos selvagens os quais eles tão injustamente oprimiram, tiverem desvanecido.<sup>26</sup>

Segundo a viajante, o futuro do Brasil como nação civilizada será a grande recompensa para as atrocidades dos colonizadores europeus. Em seguida, a inglesa comenta que não tem “espaço nem inclinação para seguir [as] aventuras [dos mineradores]” e refere o leitor aos escritos de Southey sobre o tema, pois, além do poeta, somente “Daniel Defoe

---

<sup>25</sup> No original: “Would to God the Assembly might one day emulate the British Parliament!”

<sup>26</sup> No original: “I would not justify the gold finders; their actions were horrible, their oppressions atrocious; but let them have justice: the stimulus was great; urged on by it, they performed great things, they braved the cold, and hunger, and fatigue, and persecution, and death; they persevered, they opened the way to unknown lands, they laid the foundations for future civilization in countries which will have reason to bless their discoveries, when the effect of their evil deeds, as well as the memory of the brutal customs of the savages they so unjustly oppressed, shall have passed away.”

poderia transformar uma narrativa [*tale*] tão monótona e triste em algo prazeroso” (GRAHAM, 2010, p. 280, tradução nossa).<sup>27</sup> Como em *Robinson Crusoe*, ela sugere, as verdadeiras glórias da civilização só poderão ser narradas no futuro, quando poder-se-á compreender que as opressões e os sacrifícios morais terão sido recompensados pela instauração da civilização.

Voltando às reflexões de Koselleck sobre os nexos entre a realidade histórica e a ficção, pode-se dizer que a concepção de história postulada por Graham reside justamente no conceito moderno de história (*Geschichte*) que consiste na convergência entre evento histórico e a sua representação. Enquanto *Geschichten* [histórias, no plural] significava o conjunto de acontecimentos e ações na história e o termo *Historie* designava “o relato, a narração daquilo que ocorreu” (KOSELLECK, 2004, p. 32, tradução nossa),<sup>28</sup> ao longo do século XVIII, há uma convergência entre a representação e o acontecimento histórico no termo *Geschichte*. Essa mudança “articula um espaço de experiência marcado pela ruptura entre passado e futuro, experiência e expectativa”, concebendo a noção de “história em si”, que é “dotada de uma qualidade temporal própria e voltada para o futuro” (VILLAS BÔAS, 2014, p. 103). Dessa forma, a concepção moderna de história (*Geschichte*) reside na noção de progresso, voltada mais para uma ligação entre presente e futuro do que entre presente e passado.

A premissa de que os acontecimentos históricos passam a ser delimitados por sua representação, constituindo uma “unidade épica que liga início ao fim”, institui a cerne da historiografia moderna. Portanto, surge aqui “a metáfora do romance tomado como forma capaz de conferir unidade à história geral” (VILLAS BÔAS, 2014, p. 104). É esse um dos pontos de partida que permitem que Koselleck identifique as aproximações entre a literatura e a história, visto que o próprio romance ascende como uma maneira de dar totalidade à vida. Para Koselleck (2007, p. 47, tradução nossa), “a realidade histórica nunca coincide totalmente com aquilo que é articulado linguisticamente

---

<sup>27</sup> No original: “But I have neither space nor inclination to follow their adventures, and must refer to Mr. Southey’s elaborate and excellent account of them. Daniel Defoe alone could have so handled the subject as to make delightful so dull and so sad a tale.”

<sup>28</sup> No original: “a report, an account of what had occurred.”

dentro e sobre ela”;<sup>29</sup> ou seja, a história não pode ser reduzida à sua representação. Essa aproximação entre o romance e a história não significa afirmar igualdade entre as duas formas, como expliquei anteriormente, mas sim demonstrar que a totalidade construída pela historiografia e pelo romance não pode ser idêntica à realidade, pois, sendo a história incomensurável, tanto a historiografia quanto o romance são apenas capazes de conferir coerência aos acontecimentos como um todo através da linguagem.

Além disso, a relação entre romance e história apontaria para as maneiras pelas quais a ficção também pode designar a realidade histórica, como acontece em *Robinson Crusoe*. Cem anos depois de sua publicação, Graham cita o romance de Defoe para ilustrar a realidade do local onde o protagonista teria estabelecido a sua plantação de açúcar, atestando a sua própria autoridade como viajante ao mostrar que ela teria testemunhado a factibilidade daquele lugar. A própria noção de verdade de Graham, que remete aos enlaces entre fato e ficção, é desenvolvida a partir de reflexões sobre as obras de Defoe e de Bunyan. No entanto, a crítica da *Quarterly Review* rechaça a interpretação da viajante sobre os aspectos históricos e políticos que ela havia acompanhado no Brasil, principalmente por ela ser mulher e a despeito do fato de que àquela época a escrita política não era completamente alheia à realidade feminina. Pode-se dizer que seu diário era factual demais para ser ficção, porque demonstrava o exclusivo grupo da elite política pelo qual Graham circulara, mas era demasiadamente ficcional para ser lido como um relato histórico ou uma análise política.

Se Robinson Crusoe tornou-se um epitome do indivíduo moderno e dos desdobramentos históricos da expansão capitalista, tal importância jamais poderia ser atribuída a Maria Graham. Embora a viajante tenha sido uma das mais relevantes autoras de literatura de viagem da editora dos Murray e seus relatos sobre o Brasil e o Chile tenham sido muito populares na Inglaterra, o *Journal of a Voyage to Brazil* obteve críticas negativas também em outros suplementos como o *London Literary Gazette* (KEIGHREN; WITHERS; BELL, 2015, p. 72). Graham estava ciente de que seu gênero seria um empecilho para consolidar a sua credibilidade e autoridade, uma questão que, segundo Keighren, Withers

---

<sup>29</sup> No original: “Geschichtliche Wirklichkeit kommt nie zur Deckung mit dem, was sprachlich in ihr und über sie artikuliert werden kann.”

e Bell, teria sido bem documentada em sua correspondência com John Murray II.

O que notamos em seu diário é uma tensão entre demonstrar a sua autoridade como escritora e comentadora política e a necessidade de construir-se como uma protagonista e narradora que é digna da respeitabilidade moral de uma mulher casada e, mais tarde, viúva. Essa ambivalência é constatada na forma em que Graham por vezes eleva o tom para investir-se da autoridade na discussão de assuntos políticos, como a presença dos ingleses no Brasil, a escravidão ou a política brasileira, para logo depois recuar e representar-se a partir da fragilidade e sentimentalidade atribuídas ao ideal da feminilidade. Ao reduzi-la a uma *exploratice sociale*, Pratt não se atenta à complexidade e ambiguidade presentes nessa autorrepresentação de Graham e, ao invés de analisá-las, recorre a tipologias que encaixam Graham no mesmo lugar que os críticos do início do século XIX a colocaram. Consciente de que seu relato jamais pudesse dar conta de sua experiência no Brasil, Graham parecia entender que seriam os registros escritos daquilo que testemunhou que sobreviveriam no decorrer da história.

## Referências

BUNYAN, John. *The Pilgrim's Progress: From This World to That Which is to Come*. [S. l.]: Project Gutenberg, 2008. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/131>. Acesso em: 20 abr. 2021.

CAREY, Daniel. Truths, Lies and Travel Writing. In: THOMPSON, Carl (org.). *The Routledge Companion to Travel Writing*. London: Routledge, 2016. p. 3-14.

COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Tradução de Sergio Flaksman. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GAZZOLA, Ana Lúcia Almeida. O Brasil de Marianne North: lembranças de uma viajante inglesa, *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 1031-1045, set./dez. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2008000300020>. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2008000300020&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2008000300020&script=sci_arttext). Acesso em: 20 abr. 2021.

GRAHAM, Maria. Escorço biográfico de Dom Pedro I, com uma notícia do Brasil e do Rio de Janeiro em seu tempo. In: LACOMBE, Américo Jacobina (trad. e org.). *Correspondência entre Maria Graham e a imperatriz Leopoldina*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997. p. 59-147.

GRAHAM, Maria. *Journal of a Residence in India*. 2. ed. Edinburgh: Archibald Constable and Company, 1813.

GRAHAM, Maria. *Maria Graham's Journal of a Voyage to Brazil*. Organização de Jennifer Hayward e Maria Soledad Caballero. South Carolina: Parlor Press, 2010.

HUMBOLDT, Wilhelm von. Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers. Frankfurt am Main: Deutsche National Bibliothek, 1946. Disponível em: <https://portal.dnb.de/bookviewer/view/1112959122#page/9/mode/1up>. Acesso em: 20 abr. 2021.

JOURNAL of a Voyage to Brazil, and Residence there during Part of the Years 1821, 1822, and 1823, *Quarterly Review*, 1824. In: GRAHAM, Maria. *Maria Graham's Journal of a Voyage to Brazil*. Organização de Jennifer Hayward e Maria Soledad Caballero. South Carolina: Parlor Press, 2010. p. 319-331.

KEIGHREN, Innes; WITHERS, Charles W. J.; BELL, Bill. *Travels into Print: Exploration, Writing, and Publishing with John Murray, 1773-1859*. Chicago: University of Chicago Press, 2015. DOI: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226233574.001.0001>.

KOSELLECK, Reinhart. Fiktion und geschichtliche Wirklichkeit. *Zeitschrift für Ideengeschichte*, Munique, v. 1, n. 3, p. 39-54, 2007. 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: 20 abr. 2021.

KOSELLECK, Reinhart. *Historia Magistra Vitae: The Dissolution of the Topos into the Perspective of a Modernized Historical Process*. In: \_\_\_\_\_. *Futures Past: on the Semantics of Historical Time*. Translated by Keith Tribe. Nova York: Columbia University Press, 2004. p. 26-42.

LEITE, Miriam Moreira (org.). *A condição feminina no Rio de Janeiro: século XIX*. São Paulo: Editora Hucitec, 1984.

PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Ian Watt e a figuração do real (anotações de leitura). *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 14, n. 15, p. 170-183, 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i14p170-183>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64236/66925>. Acesso em: 20 abr. 2021.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Independência e dependência: as viagens de Maria Graham no Brasil de 1822. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira (org.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997. p. 39-46.

VILLAS BÔAS, Luciana. Reinhart Koselleck (1923-2006). In: PARADA, Maurício (org.). *Os historiadores clássicos da história*. Rio de Janeiro: Editora PUC; Petrópolis: Editora Vozes, 2014. p. 93-116.

Recebido em: 15 de novembro de 2020.

Aprovado em: 7 de abril de 2021.





## De Blair a Crusoé: Fernandes Pinheiro e as origens do romance<sup>1</sup>

### *From Blair to Crusoe: Fernandes Pinheiro on the Origins of the Novel*

Thiago Rhys Bezerra Cass

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil  
bezerracass@letras.ufrj.br

<https://orcid.org/0000-0002-5647-4462>

**Resumo:** Examina-se a longa e contraditória relação de Fernandes Pinheiro com o romance. De sua indiferença inicial em face do gênero, tido como inovação literária dirigida a um público semiletrado, até o posterior reconhecimento de sua investidura na figuração da modernidade, duas referências emergem: os *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres* (1783), de Hugh Blair, e *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe.

**Palavras-chave:** Fernandes Pinheiro; Daniel Defoe; *Robinson Crusoe*; Hugh Blair; *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres*; romance.

**Abstract.** This paper excavates Fernandes Pinheiros's long and contradictory assessment of the novel. From his early dismissal of the genre as a recent literary innovation aimed at barely literate readers through his late acknowledgment of its unrivalled investment in conveying modernity, two major references emerge: Hugh Blair's *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres* (1783) and Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* (1719).

**Keywords:** Fernandes Pinheiro; Daniel Defoe; *Robinson Crusoe*; Hugh Blair; *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres*; the novel.

---

<sup>1</sup> Agradeço aos funcionários da Biblioteca Nacional e do Núcleo de Documentação e Memória (NUDOM) do Colégio Pedro II, que me ajudaram a navegar pelos riquíssimos acervos de suas instituições.

## Um obsoleto canastrão

A historiografia da literatura brasileira não é pródiga em consensos. Parafraseando a famosa formulação de Regina Dalcastagnè (2012, p. 7), trata-se dum território contestado. O demérito das obras críticas do cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro é um raro tópico sobre o qual há quase unanimidade (SOUZA, 2007, p. 11-12). Basta folhear qualquer um desses compêndios, tratados ou panoramas das letras brasileiras no século XIX, para que se chegue rapidamente à conclusão de que a reputação de Fernandes Pinheiro é, para sermos gentis, duvidosa (MELO, 2006, p. 37-46). Alfredo Bosi (1994) e José Guilherme Merquior (2016) simplesmente o ignoram. Sílvio Romero (1903, p. 91), com a acrimônia costumeira, afirma que seus livros são escassos em fatos e teorias e define-o como um retórico despido “de qualquer talento *analytico*”, alguém que pouco ou nada contribuíra para resgatar a crítica no Brasil de seu “desenvolvimento [...] enfezado e rachítico” (ROMERO, 1903, p. 102-103). Também seria um historiador desatento, que leria apressadamente os documentos consultados (ROMERO, 1902, v. 1, p. 364). Araripe Júnior (1958, v. 1, p. 245) reclama da sua indiferença ante as produções de José de Alencar. José Veríssimo (1969, p. 274) afirmava que os escritos de Fernandes Pinheiro nada apresentavam “de fundo próprio, quer de erudição, quer de pensamento”, porquanto traíam uma extemporânea adesão a “sistemas críticos já ao tempo obsoletos”. Afrânio Coutinho (1969, p. 316) elenca o cônego entre os críticos incapazes de “libertar-se da cronologia pura ou da política”. Antonio Candido (1964, v. 2 p. 336), quase sempre avesso a juízos sumários, tacha-o de canastrão. Poderíamos continuar por um bom tempo a perfilar pareceres tão impiedosos quanto os que evocamos. Em verdade, nem mesmo os estudiosos que demonstram algum apreço pelo cônego animam-se em resgatá-lo do opróbrio. A italiana Luciana Stegagno-Picchio (2004, p. 694), por exemplo, reconhece o pioneirismo do que chama de “família historiadora”, a que pertenceria “o canônico Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro”, e que conferira à historiografia literária o *status* de disciplina autônoma no Brasil. Adianta-se em dizer, todavia, que tal família não conseguiu “se desvincular do biografismo e do determinismo”. Como indica num aparte mordaz à sua erudita “Bibliografia Geral”, o cônego era “ainda ligado aos velhos esquemas” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 47). Nelson Werneck Sodré (1982, p. 325-326) assevera que não é possível desmerecer o trabalho de

precursores como Fernandes Pinheiro. Confessa entender, porém, o motivo de seu posterior esquecimento, pois os

trabalhos dêesses precursores [...] tinham, em seu desfavor, a precariedade dos recursos do tempo, a ausência de simpatia pelo que faziam, a incompreensão ante a pesquisa, a análise e a interpretação que não se cingisse à simples apologética.

Wilson Martins (2002, p. 132-133), que toma o cômico como o primeiro a discorrer sobre as produções literárias no Brasil de maneira sistemática, acaba por sentenciar que “não é possível encará-lo como crítico, nem mesmo como historiador da literatura”. De maneira um tanto oblíqua, ecoa a percepção de Sílvio Romero, de que o cômico seria um “escritor de pobres recursos, de julgamento falho e miserável argúcia”. Já Roberto Acízelo de Souza (2007, p. 9), nada menos que o organizador da única coletânea de Fernandes Pinheiro ainda em catálogo, limita-se a afirmar que seus escritos importam “sobretudo pelo valor histórico”.

Não faço esse levantamento como exercício de sadismo, ou para suscitar a compaixão de quem me lê. Tampouco me interessa discutir se se foi demasiado acerbo com o cômico Fernandes Pinheiro. Para ser franco, considero esse tipo de discussão algo entre o aborrecido e o contraproducente. Afasto, portanto, o cacoete do *homo academicus* que se vê imbuído de uma missão de dissipar as platitudes e os equívocos do senso-comum, ainda que de seus pares. Meu propósito é outro. Quero mostrar como essa apreciação em bloco da obra crítica de Fernandes Pinheiro esfuma a maturação de suas ideias sobre o romance. Obnubila, em especial, seu esforço para formular categorias que dessem conta das origens recentes do gênero novelístico. Também apaga sua crescente compreensão de que há, ou haveria, uma relação de isomorfismo entre o romance e processos sociais. Inicialmente, Fernandes Pinheiro toma o romance como um gênero moderno e, por isso mesmo, menor. Ofereceria apenas uma distração fugaz, um recreio pueril que, embora cativante, seria incapaz de içar a mente a pensamentos mais elevados. Depois de negligenciar as produções novelísticas por quase uma década, Fernandes Pinheiro nobilita o romance ao atribuir-lhe uma origem vetusta, da Antiguidade greco-romana. Ao fim da vida, reafirma a modernidade do romance. No entanto, não mais tomaria esse suposto frescor como mácula. Pelo contrário: em seus escritos finais, Fernandes Pinheiro afirmaria que o romance é um *locus* textual privilegiado. Como nenhum

outro, teria o potencial de figurar a paisagem cultural, intelectual e social de que emerge. Curiosamente, as duas obras em torno das quais revolve essa sinuosa marcha teórico-crítica provêm da Grã-Bretanha setecentista: os *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres* (1783), do escocês Hugh Blair, e *Robinson Crusoe* (1719), do inglês Daniel Defoe.

## Blair

No início de sua carreira, Fernandes Pinheiro, carioca nascido em 1825, parecia demonstrar pouco ou nenhum apreço ao gênero novelístico. Um ano depois de receber a sua ordenação, em 1848, e tornar-se professor de retórica, poética e história universal no Seminário Episcopal de São José, então localizado no Morro do Castelo, contribui para a fundação da revista *O Guanabara* (PINHEIRO, 1958, p. 180). Publicado entre 1849 e 1856, *O Guanabara* congregava alguns dos nomes mais reluzentes da *intelligentsia* brasileira de meados do século XIX, como Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo e Manuel de Araújo Porto-Alegre. Com tal rol de colaboradores, constitui-se como um título incontornável na história da imprensa brasileira (SODRÉ, 1999, p. 183). É em suas páginas ilustres que o cônego Fernandes Pinheiro publica, em 1855, um artigo que entraria para a posteridade como uma das mais retumbantes manifestações, para usarmos uma expressão de Antonio Candido (1964, v. 2, p. 341), de seu “intolerável filistinismo”. Trata-se duma resenha do romance *Vicentina* (1853), do já mencionado Joaquim Manuel de Macedo. São os termos com que abre a sua resenha:

O romance é d'origem moderna; veio substituir as novellas e as historias, que tanto deleitavam a nossos paes. É uma leitura agradável, e diríamos quasi um alimento de facil digestão proporcionado a estomagos mais fracos. Por seu intermedio pôde-se moralisar e instruir o povo fazendo-lhe chegar o conhecimento de algumas verdades metaphisicas, que aliás escapariam á sua comprehensão.

[...] Mas para que o romance produza beneficios [...], cumpre que elle saiba guardar as regras, que lhe são traçadas, que seja como uma colméa de saboroso mel e não uma taça de deleterio veneno. O povo em sua candida simplicidade busca nelle instruir-se deleitando-se: e quão negro é o crime daquelle, que abusando do seu espirito, das graças da linguagem, e das seducções da poesia propaga idéas funestas, que plantam descrença n'alma, fazendo

murchar uma por uma as flôres da esperança, ou então tornando ainda mais culpável santifica o vicio emprestando-lhes as côres da virtude! (PINHEIRO, 1855, p. 17-18)

Ainda que se aceite a pecha pespegada por Antonio Candido, cabenos dizer não há nada de particularmente estupefaciente na passagem citada. Desancar o romance como um gênero mesquinho, mais apropriado aos tolos que aos sábios e doutos, era uma tópica das mais surradas na imprensa periódica brasileira de meados do século XIX (SALES, 2011, p. 73-90; AUGUSTI, 2010). Infiltrava até mesmo publicações médicas. No número inaugural d'*O propagador das sciencias* médicas (1827-1828), que orgulhosamente se apresentava como imbuído pelo desejo de difundir “as luzes” da “Medicina, Cirurgia e Pharmacia no Imperio do Brasil”, associa-se a leitura desbragada de romances a “allucinações dos sentidos”. A título de exemplo, evoca-se o caso de “[h]uma joven dotada de muito espirito” que ambicionava “adquirir hum grande nome entre os homens” (BAYLE, 1827, p. 27-30):

Desde sua mais tenra idade não tinha deixado de alimentar seu espirito com a leitura de romances. Tinha publicado muitas passagens destes, nas quaes fazia-se notar uma imaginação ardente e gigantesca: porem tinha-se principalmente occupado de um romance, cuja Heroína era ella, e desde muitos annos não cessava de fazer delle o objecto principal de suas meditações e de suas vigílias (BAYLE, 1827, p. 27-30).

Tamanho entusiasmo, o articulista sugere, era pouco saudável. “Em fim acabou por passar dias inteiros em hum estado de extase, immovel e assentada sem fazer o mais ligeiro movimento” (BAYLE, 1827, p. 27-30). Em seus delírios, imaginava-se em castelos e palácios, reverenciada por todos como rainha (BAYLE, 1827, p. 27-30). Fernandes Pinheiro talvez não fosse tão severo a ponto de vislumbrar a leitura de romances como um hábito na antessala da demência. Ecoava, no entanto, ressalvas bastante difundidas, inclusive no exterior, quanto à respeitabilidade desse tipo de ocupação.<sup>2</sup> Cem anos antes de Fernandes Pinheiro, em 1750, o inglês Samuel Johnson (2009, p. 148-152) já afirmara peremptoriamente que:

---

<sup>2</sup> Cf. Bartolomeo (1994, p. 112).

Estes livros são escritos principalmente para os jovens, os ignorantes e os vadios, a quem servem como lições de conduta e introduções à vida. São o entretenimento de mentes carentes de ideias e, portanto, facilmente impressionáveis; maleáveis em seus princípios e, portanto, suscetíveis ao fluxo da imaginação; desprovidas de experiência e, conseqüentemente, abertas a cada sugestão falsa e a cada relato tendencioso.<sup>3</sup>

Filisteu ou não, Fernandes Pinheiro, como se pode notar, não se encontrava sozinho. Suas observações sobre o romance se tornam ainda menos revolucionárias quando rastreamos a sua proveniência. Como observa o próprio Antonio Candido (1964, v. 2, p. 341), Fernandes Pinheiro mobiliza, ainda que sem lhes dar crédito, categorias inscritas nos famosos *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres*, do retor escocês Hugh Blair, originalmente publicados em Londres, em 1783. É difícil exagerar a ressonância dos *Lectures* de Blair. Foi o primeiro professor – ainda que sob outra rubrica – de literatura de língua inglesa numa universidade britânica (cf. STAFFORD, 1998, p. 68; IRVINE, 2010, p. 16-17). Mais especificamente, a Universidade de Edimburgo, na Escócia. De maneira singela, afirmaria que “[q]uaisquer que sejam as vantagens ou defeitos da língua inglesa, por ser a nossa língua, é digna do mais alto grau de nossa atenção e estudo” (BLAIR, 2005, p. 97).<sup>4</sup> Seu método consistia em selecionar e analisar extensas passagens de autores como Addison e Swift, estabelecendo um cânone de textos notáveis por sua pureza estilística (CRAWFORD, 2000, p. 34). Pode-se dizer que, para muitos leitores e por muito tempo, o cânone de Blair era sinônimo do cânone inglês. Na década de 40 do século passado, Robert Morell Schmitz (1948, p. 143) procedeu a um extenso levantamento das edições e reedições dos *Lectures*. Nas suas palavras, os *Lectures* foram como material de ensino “de metade do mundo anglófono educado” (SCHMITZ, 1948, p. 3).<sup>5</sup> Os números falam por si.

---

<sup>3</sup> “These books are written chiefly to the young, the ignorant, and the idle, to whom they serve as lectures of conduct, and introductions into life. They are the entertainment of minds unfurnished with ideas, and therefore easily susceptible of impressions; not fixed by principles, and therefore easily following the current of fancy; not informed by experience, and consequently open to every false suggestion and partial account.” Salvo disposição em contrário, todas as traduções neste artigo são de minha autoria.

<sup>4</sup> “Whatever the advantages, or defects of the English Language be, as it is our own Language, it deserves a high degree of our study and attention.”

<sup>5</sup> Trecho integral: “a staple of instruction for half the educated English-speaking world”.

Entre 1783 e 1853, há nada menos que vinte edições integrais publicadas em Londres. Nos Estados Unidos, seriam trinta e sete edições integrais até 1873. No mesmo país, publicaram-se pelo menos quarenta e oito edições condensadas até 1911. Na Europa continental, os *Lectures* também circulariam amplamente, até mesmo na Boêmia (ABBOTT, 1998, p. 67). Como consequência, há traduções nas diversas línguas faladas da Mancha aos Urais: em francês, italiano (edições de Gênova, Turim e Nápoles), russo e espanhol. Além disso, há incontáveis adaptações, interpolações, glosas, paráfrases e reelaborações dos *Lectures*, tanto em inglês quanto noutras línguas, tornando virtualmente impossível catalogar ou mapear a agitada sobrevida editorial de Blair nos séculos XVIII e XIX (CARR, 2002, p. 75-77). Não é de surpreender, portanto, que alguns estudiosos brasileiros, como Eduardo Vieira Martins (2005, p. 1-25 e 117-159), documentem a circulação dos *Lectures* no país durante boa parte do século XIX. Por muito tempo, os *Lectures* de Blair se constituíram como modelo indiscutível de diversos opúsculos introdutórios das disciplinas de retórica e poética no Brasil e em Portugal. Por exemplo, Francisco Freire de Carvalho (1840, p. 4), a quem Fernandes Pinheiro faz inúmeras referências, toma o “grandemente erudito Hugh Blair” e seu tratamento “com o mais apurado gosto e crítica de muitos dos generos de Poesia” como ponto de partida para suas *Lições elementares de poética nacional* (1840), explicitamente destinadas ao “uso da mocidade de ambos os hemisferios que fala o idioma portuguez”.

Exatamente como fizera Blair, Fernandes Pinheiro busca domar um gênero que não parece ter precedentes ou modelos clássicos, o romance, por meio do recurso à preceptística horaciana, que preconiza a adesão a regras disciplinadoras do discurso e ao dever de instruir por meio do deleite (SOUZA, 1999, p. 3). A despeito das sete décadas que separam os *Lectures* de Blair do artigo de Fernandes Pinheiro para *O Guanabara*, ao diferenciar romance de seus contemporâneos das narrativas lidas por “nossos paes”, o cônego ecoa o escocês ao contrastar o romance de seus contemporâneos setecentistas às obras dos tempos de Luís XIV e Charles II, “que eram, em sua maioria, de natureza frívola, sem a aparência de uma tendência moral, ou instrução útil” (BLAIR, 2005, p. 423).<sup>6</sup> O

---

<sup>6</sup> Trecho integral: “These novels, both in France and in England, during the age of Lewis XIV and King Charles II were in general of a trifling nature, without the appearance of moral tendency, or useful instruction”.

romance do século XVIII, prossegue Blair, aponta e ilumina o que há de louvável e o que há de condenável na conduta humana. No entanto, enquanto o cônego desdenha do romance como um alimento moderno para estômagos fracos, para gente simplória e pouco afeita às letras, Blair demonstra algum entusiasmo quanto às potencialidades do novo gênero literário.<sup>7</sup> Entrevê nalgumas narrativas novelísticas “execuções em que se descortina a força do gênio britânico” (BLAIR, 2005, p. 423).<sup>8</sup> O primeiro exemplo que arrola é *The Adventures of Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe. Numa curiosa formulação, em que ficção se aproxima de engodo, Blair sentencia que nenhuma ficção, em nenhuma outra língua, foi “sustentada”<sup>9</sup> com tanto esmero quanto em *Robinson Crusoe*:

Embora [tal ficção] seja levada a cabo com aquela aparência de verdade e simplicidade, que captura poderosamente a imaginação de todos os leitores, insinua também uma lição das mais úteis, ao mostrar como se podem aplicar as forças naturais do homem para transpor as dificuldades de qualquer situação externa (BLAIR, 2005, p. 423).<sup>10</sup>

Poucos anos depois de um interstício na Universidade de Roma, onde se doutorou em teologia, o cônego venceria, em 1857, nos encômios de um biógrafo, um “disputadíssimo” concurso para catedrático em retórica e poética no instituto educacional destinado aos filhos da elite do Império, o Colégio Pedro II (PINHEIRO, 1978, p. XIV). Não se estudavam romances nessa instituição quando Fernandes Pinheiro se juntou ao seu prestigioso corpo docente. Podemos afirmar isso com alguma segurança, por meio da análise dos minuciosos programas de ensino da instituição, os quais, conforme observam Paixão e Paulilo (2017, p. 142), cerceavam a liberdade de cátedra dos lentes. Em 1858, o programa oficial do Colégio, impresso pela Typographia Nacional, não

---

<sup>7</sup> Como observa Luís F. S. Nascimento (2011, p. 75-76), Blair refutava qualquer tentativa de se estabelecer uma hierarquia entre antigos e modernos “[n]o que tange à qualidade artística ou ao nível de engenhosidade”.

<sup>8</sup> “[P]erformances which discover the strength of the British genius.”

<sup>9</sup> No original, “supported”.

<sup>10</sup> “While it is carried on with that appearance of truth and simplicity, which takes a strong hold of the imagination of all Readers, it suggests, at the same time, very useful instruction; by showing how much the native powers of man may be exerted for surmounting the difficulties of any external situation.”



faz menção ao gênero ou a qualquer obra usualmente associada à tradição novelística. Ministravam-se aos alunos do sexto ano os fundamentos da disciplina denominada Retórica. Esperava-se que dominassem os fundamentos dos gêneros epigramático, didático, lírico, elegíaco, dramático, bucólico e épico, além de se tornarem versados na “historia da litteratura portugueza, e nacional” (COLÉGIO PEDRO II, 1858, p. 29). Aos discentes do sétimo ano, oferecia-se o curso Retórica e Poética. Estabelecia-se que, enquanto não houvesse um compêndio próprio para os setimanistas, “o Professor fará em pelecções hum curso de litteratura antiga e moderna, especialmente da portugueza e brasileira” (COLÉGIO PEDRO II, 1858, p. 33).

O cônego Fernandes Pinheiro suprirá com prodigalidade a demanda por compêndios. Suas primeiras obras didáticas se mostram, não obstante, quase que indiferentes ao romance. Em 1860, o conteúdo programático da disciplina de Retórica e Poética continua a prescrever, para os alunos de sétimo ano, uma série de “prelecções [sobre] litteratura antiga e moderna, especificamente da portugueza e brasileira” (COLÉGIO PEDRO II, 1860, p. 35). Ao contrário do que se dava no programa de 1858, especifica-se o teor de tais prelecções. Sob a rubrica de “Litteratura Nacional”, enumeram-se os tópicos de estudo. Discutir-se-ão, do século áureo ao sr. Magalhães, poetas líricos, didáticos, épicos e dramáticos, além de moralistas, historiadores, oradores, monógrafos e biógrafos. Em 1862, Retórica, Poética e Literatura Nacional se consolidam como três cursos autônomos. O primeiro seria destinado a sextanistas, ao passo que os dois últimos seriam destinados, cada qual com a sua respectiva ementa, a alunos do sétimo ano. Durante esse processo de reformulação curricular, Fernandes Pinheiro publica um *Curso elementar de literatura nacional* (1862), que será imediatamente adotado como bibliografia obrigatória da disciplina epônima (cf. SOUZA, 1999, p. 166-168).

Embora o termo “literatura” emergja no currículo do Colégio Pedro II como um domínio distinto da Retórica e da Poética, Fernandes Pinheiro indica carecer de instrumental teórico para orientá-lo no mapeamento do novo campo disciplinar. Assim como Blair (2005, p. 5) fizera em 1783, o cônego toma “literatura” como sinônimo de “bellas letras”, “humanidades” ou “boas letras”. Além disso, numa passagem em que faz referência direta a Lamartine, define o vocábulo, como “a expressão de conceitos, sentimentos e paixões do espirito humano feita por modo agradável” (PINHEIRO, 1862, p. 8). Ao estruturar seu *Curso elementar*

*de literatura nacional* pelas lentes do “gosto” e do “ornamental”, Fernandes Pinheiro se mostra desorientado em face do romance, gênero que se distingue, como se observa desde o século XVIII, pela tenuidade de suas convenções. Em 1769, por exemplo, Elizabeth Griffith (2009, p. 74) já se perguntava se “[o] romance, como a epopeia, possui regras que lhe são próprias”.<sup>11</sup> Salvo engano, mencionam-se romancistas pela primeira vez no programa de estudos de Literatura Nacional do Colégio Pedro II com a consolidação dos pontos dos exames de 1865 (BRASIL, 1865, p. 15). No *Curso elementar de literatura nacional*, o romance não figura como um tópico autônomo. Conquanto haja capítulos inteiros dedicados ao gênero didático, ao gênero epistolar, à lírica, aos epigramas e à epopeia, mencionam-se romances apenas de passagem, sem qualquer incursão no debate de suas origens, a partir da Lição XLIII, quando se discute o que Fernandes Pinheiro chama de a “Escola Romântica Brasileira”. E, aqui, Fernandes Pinheiro parece se orientar por nenhum outro critério que o do compadrio. Faz mesuras às obras de dois colegas da revista *O Guanabara*, Joaquim Norberto e Joaquim Manuel de Macedo, e um breve aceno à ficção de Teixeira e Sousa, designado como “nosso amigo” (PINHEIRO, 1862, p. 552). Em nenhum dos casos, contudo, providencia-se uma análise formal ou estilística mais detida. Com efeito, Fernandes Pinheiro reserva seu arsenal crítico para obras e textos sob a rubrica de outros gêneros literários.

Em 1870, o currículo do Colégio Pedro II é novamente repensado. Nas palavras de Roberto Acízelo de Souza (1999, p. 34), há uma reversão parcial na separação disciplinar promovida durante a década de 1860. Retórica e Poética se reconstituem como uma só disciplina, a ser doravante oferecida aos sextanistas. Por sua vez, o curso de Literatura Nacional, oferecido aos alunos do sétimo ano, reformula-se tanto em seu conteúdo programático quanto em suas premissas teóricas. Passa-se a se chamar “Historia da litteratura em geral, especialmente da portugueza e da nacional”. No décimo primeiro item, prevê-se a discussão “Dos romancistas” (SOUZA, 1999, p. 171). Caberá a Fernandes Pinheiro a elaboração do material didático para ambas as disciplinas.

Em 1872, o cônego publica as suas *Postillas de Rhetorica e Poetica*. Conforme indica o título, trata-se de um texto para ser ditado aos discentes

---

<sup>11</sup> Trecho integral: “I know not whether [the] novel, like the *epopee*, has any rules, peculiar to itself [...]”.

do Colégio Pedro II. Dado o imenso hiato teórico-crítico entre as *Postillas* e o que Fernandes Pinheiro viria a publicar no ano seguinte, é de se supor que sua redação seja substancialmente anterior a 1872. Divididas em quinze itens dedicados à Retórica e em dez itens dedicados à Poética, as *Postillas* se repartem em capítulos sumaríssimos, “de forma resumida e aligeirada” (SOUZA, 2013, p. 26), de um forte pendor normativista. Apresenta-se a Retórica, por exemplo, como “o complexo das regras relativas a eloquencia” hauridas, sobretudo, do “estudo do espírito humano e dos primores da eloquencia, para com a qual se acha na mesma proporção que a theoria para com a pratica” (PINHEIRO, 1885, p. 9). A Poética, por sua vez, seria a arte que nos dirige no uso da faculdade inata da poesia (PINHEIRO, 1885, p. 118). Romances, nesse esquema explicativo, são introduzidos numa formulação reminescente dos *Lectures* de Hugh Blair. Este tomava os escritos de Huet, “o erudito bispo de Avranches”,<sup>12</sup> para definir histórias romanescas (*romance*, em inglês)<sup>13</sup> como narrativas que “alçavam o ideal de cavalaria a uma altura ainda mais extravagante a que de fato se elevava, quase sem nenhuma semelhança com o mundo que habitamos” (BLAIR, 2005, p. 422).<sup>14</sup> Obviamente, a distinção entre o romanesco e o novelístico é menos corrente em português. Romances modernos e romances de cavalaria são frequentemente designados como “romances”, sem o nuance inglês entre *novel* e *romance*, que por vezes se traduzem como romance e história romanescas (cf. VASCONCELOS, 2007, p. 31). Mesmo assim, PINHEIRO (1885, p. 109) também citava o “sábio bispo de Avranches, Huet,” mas não para apresentar histórias romanescas, como fizera Blair. Evocava Huet para discutir “o romance”. Define-o como “narrativas de aventuras e paixões imaginarias”, que, “offerecendo um deslumbrante painel [...], recreião a nossa imaginação” (PINHEIRO, 1885, p. 106). E assim como Blair (2005, p. 423) afirmara, conforme citamos páginas atrás, que romances têm o potencial para jogar luz sobre o que há louvável e o que é condenável na conduta humana, Fernandes Pinheiro (1885, p. 106) reconhecia que o contraste entre os “atrahentes quadros da virtude” e a “hediondez” do vício e do crime tem um forte (ainda que perigoso) efeito dramático.

<sup>12</sup> “[T]he learned bishop of Avranche”.

<sup>13</sup> Em oposição a *novel*.

<sup>14</sup> “[...] carried an ideal chivalry to a still more extravagant height than it had still risen in fact, hardly bearing any resemblance to the world in which we dwell.”

Ao contrário do que Blair defendera em seus *Lectures* e do que o próprio Fernandes Pinheiro escrevera em seu artigo para *O Guanabara*, as *Postillas* recuam as origens do romance. Com copiosas referências a Platão, Aristóteles e Quintiliano, as *Postillas* delineiam uma continuidade das formas e convenções gestadas na Grécia e na Roma antigas. Discorre sobre como o romance histórico era uma “composição mixta”, que, por um lado, “participa da história, quanto á ideia principal e á existência real dos personagens do primeiro plano”, e, por outro lado “do romance, no desenvolvimento da acção, nos episódios, e no caracter dos personagens subalternos”. Tal “gênero de composição” mista, o cónego afirma, foi “cultivado na antiguidade por Xenofonte (*Cyropedia*) e Quinto Curcio (*Vida de Alexandre Magno*)”. Reconhece, entretanto, os “grandes melhoramentos” de Walter Scott, “que pode ser considerado como [o] regenerador” do romance histórico (PINHEIRO, 1885, p. 106).

### Crusóé

Em 1873, Fernandes Pinheiro publica dois tomos pela Editora Garnier que, em conjunto, parecem cobrir o vasto programa de 1870 para a disciplina “Historia da litteratura em geral, especialmente da portugueza e da nacional”.<sup>15</sup> Seu título ostensivamente despretensioso, *Resumo de historia litteraria*, mascarava uma profunda guinada teórica do nosso cónego. É certo que persistem as tão surradas quanto esperadas homenagens à percuciência de Cícero, Horácio, Aristóteles e Quintiliano. Este último, por exemplo, seria um “juiz [...] bem competente” das sátiras de Lucílio (PINHEIRO, 1873, t. 1, p. 57). Tais homenagens coexistem, entretanto, com extensas reflexões sobre ideias, juízos e aforismos de quase contemporâneos, como Germaine de Staël (Madame de Staël) e Hippolyte Taine. À guisa de ilustração, arremata seus dois breves parágrafos sobre Lord Tennyson, “o mais popular dos poetas inglezes”, com a seguinte citação:

Sua poesia (diz Taine) assemelha-se a uma dessas jardineiras doiradas e pintadas em que as flores nacionaes se entremeão com as plantas exóticas numa harmonia preestabelecida. Parece

---

<sup>15</sup> Como observam Augusti (2011, p. 368) e Melo (2006, p. 122), não há comprovação documental de que o *Resumo* integrou a bibliografia obrigatória dos exames do Colégio Pedro II antes de 1882 – seis anos, portanto, depois da morte do cónego.

feita para esses burguezes opulentos, cultos, livres, herdeiros da antiga nobreza e chefes da nova Inglaterra. Faz parte do seu luxo, assim como da sua moral, é uma eloquente confirmação dos seus principios, movel preciso dos seus salões (PINHEIRO, 1873, t. 1, p. 302).

Se na primeira edição de seu *Curso elementar de literatura nacional* Fernandes Pinheiro (1862, p. 8) tomava literatura como “a expressão de conceitos, sentimentos e paixões do espirito humano feita por modo agradável”, o cômego agora dá indícios de que dialoga, ainda que de maneira um tanto desordenada, com o sistema crítico de Taine (1863, v. 1 p. XVII), o qual postulava, no primeiro volume de sua *Histoire de la littérature anglaise* (1863-1864), uma união indissolúvel entre, de um lado, “a estrutura geral”<sup>16</sup> de produções intelectuais e artísticas e, de outro lado, a raça, o século e o país de que tais produções emergem (cf. NIAS, 2013, p. 400). Ao discutir o Renascimento inglês, o cômego argumenta, por exemplo, que há um florescer do “genio saxonio”, em que se descortina “a melancolia do Norte”, a exprimir ideias estranhas à “raça latina” (PINHEIRO, 1873, p. 252; OLIVEIRA, 2015, p. 112). Mais precisamente, Fernandes Pinheiro eleva a ideia de nação como elemento nuclear da disciplina. Nos “Prolegômenos” ao seu *Resumo de historia litteraria*, preleciona que:

*Litteratura* é o conjuncto das produções escriptas d’um paiz e durante uma epocha, ou de todos os paizes e em todas as epochas. [...] Inutil seria por certo querer demonstrar a suprema influencia que exerce a palavra sobre todos os actos da vida, em todas as relações sociaes e civis, e a profunda impressão que em nosso animo exerce a energia da linguagem. O juizo que formamos das nações é determinado pelas mesmas causas que regulão o nosso juizo á cerca dos individuos; estamos naturalmente predispostos a reconhecer como mais espirituoso e civilisado o povo que com maior elegancia e clareza se exprime. D’ahi procede que muitas vezes damos os epithetos de barbaros e selvagens aos que nos são pouco, ou nada conhecidos, mas cuja linguagem é tosca e rude (PINHEIRO, 1873, t. 1, p. 9-10).

---

<sup>16</sup> “[...] structure générale.”

Ao tornar indissociáveis nação e literatura, Fernandes Pinheiro renega a abordagem desenvolvida no *Curso elementar de literatura nacional*. Aqui, o cônego se mostra reticente ao diferenciar produções textuais provenientes de Portugal daquelas provenientes do território que se convencionou chamar de Brasil (cf. BARBOSA, 2001, p. 324-325). Depois dum breve arrazoado sobre as origens da língua portuguesa, dá mostras de que toma as letras lusófonas como unas e indivisíveis:

Discordamos porém da opinião dos que pretendem encherar uma nacionalidade, um cunho particular nos escriptos d'alguns illustres brasileiros, compostos durante o regimen colonial, ou ao crepusculo d'aurora boreal da independencia (PINHEIRO, 1862, p. 10).

No *Resumo de historia litteraria*, por sua vez, Pinheiro (1862, p. 11-12) rechaça como infundada a pretensão de se “classificar[em] as litteraturas segundo as linguas em que forão compostas as obras”. Observa que “Fénimore Cooper, Washington Irving e Longfellow” podem até ser considerados clássicos da língua inglesa, mas seus textos decerto não integram o repertório do que denomina “literatura inglesa”, à qual pertenceriam, por sua vez, as obras de Addison e Johnson (PINHEIRO, 1873, p. 11-12). De maneira ainda mais surpreendente, Fernandes Pinheiro abandona o relativo menosprezo com que tratava das formas gestadas pela modernidade. Adéqua-se ao currículo de 1870 do Colégio Pedro II (SOUZA, 1999, p. 171). Em seu infame artigo para a revista *O Guanabara*, o cônego tomara o romance como um gênero para estômagos delicados. Nas *Postillas*, preconizara que o estilo novelístico deveria ser necessariamente “fluyente e ameno” (PINHEIRO, 1885, p. 106). São predicados de uma forma literária tida como intrinsecamente menor. Em seu *Resumo de história litteraria*, a hierarquização é meramente residual. Ainda que conceda à poesia a palma de forma superior, o cônego contraria seus pronunciamentos das últimas duas décadas. Em 1873, ver-se-ia compelido a afirmar que todos os gêneros literários, da poesia às narrativas de viagem, passando por historiografia, eloquência e romance, são manifestações, em “seus variados matizes e cambiantes”, do “pensamento” humano (PINHEIRO, 1873, p. 9).

São indicativas dessa notável inflexão crítico-teórica as palavras com que o cônego abre a discussão da narrativa novelística no *Resumo de história litteraria*. De saída, distingue o romance da estória romanesca:

[s]audemos a aparição d'uma nova especie de romance, bem diverso do que até então se usára; bem diferente d'essas ficções cavalheirescas de que a Hespanha tanto se aprazia, e d'essas chronicas de salão e camarins com que a França do XVII século habituara a Europa. (PINHEIRO, 1873, p. 281).

Novamente, segue-se Taine de muito perto. No terceiro volume de *Histoire de la littérature anglaise*, o francês escrevia que:

Em meio desses escritos acabados e perfeitos, um novo gênero apareceu, apropriado aos pendores e às circunstâncias públicas, o romance anti-romanesco, obra e leitura dos espíritos positivos, observadores e moralistas, destinado não a exaltar ou deleitar a imaginação, como os romances da Espanha da idade média, não a reproduzir ou embelezar a conversação, como os romances da França do século XVII [...] (TAINE, 1863, v. 3 p. 262).<sup>17</sup>

E, ecoando Taine, Fernandes Pinheiro não mais insinua que o consumo ou a leitura de romances seja sinônimo de frivolidade ou ligeireza intelectual. Taine (1863, v. 3, p. 262) se entusiasmara com a investidura do gênero em “pintar a vida real, descrever caracteres, sugerir planos de conduta e discernir os motivos da ação”.<sup>18</sup> A “aparição estranha” do romance, continua Taine (1863, v. 3, p. 262), foi “como a voz de um povo sepultado sob a terra, quando em meio a corrupção esplendida do mundo elegante, ergue-se esse severo pensamento burguês”.<sup>19</sup> Na mesma linha, e com as mesmas imagens e os mesmos termos, Fernandes Pinheiro enxerga o romance como uma nova forma de se figurar a experiência. No entanto, dá um passo além de Taine: explicitamente correlaciona as maneiras inéditas de se apreender a realidade e, por extensão, de se narrar aos

---

<sup>17</sup> “Au milieu de ces écrits achevés et parfaits, un nouveau genre paraît, approprié aux penchants et aux circonstances publiques, le roman antiromanesque, œuvre et lecture d'esprits positifs, observateurs et moralistes, destiné non à exalter ou amuser l'imagination comme les romans d'Espagne et du moyen âge, non à reproduire ou embellir la conversation comme les romans de France et du dix-septième siècle [...]”

<sup>18</sup> “[...] peindre la vie réelle, à décrire des caractères, à suggérer des plans de conduite et à juger des motifs d'action.”

<sup>19</sup> “Ce fut une apparition étrange et comme la voix d'un peuple enseveli sous terre, lorsque parmi la corruption splendide du beau monde se leva cette sévère pensée bourgeoise [...]”

condicionantes sociais e econômicos de uma sociedade em particular: a inglesa. Assevera o cômico:

Foi por certo estranha aparição, semelhante á voz de um povo sepultado nas profundidades da terra, quando d'entre a concepção esplendida da sociedade ingleza, viu-se surgir o severo narrador burguez pintando a vida real, descrevendo os caracteres, suggerindo procedimentos e apreciando o movel das acções (PINHEIRO, 1873, p. 281).

O cômico Fernandes Pinheiro toma *As Aventuras de Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Defoe, como o primeiro espécime dessa forma narrativa sem precedentes, a configurar um narrador burguês que pinta a vida real, e cuja cristalização não se poderia dar noutra sociedade que não a inglesa. Embora vendida a um livreiro por meras “dez libras sterlinas”, *Robinson Crusóé* seria uma obra, de acordo com o *Resumo*, “d[a] qual se tem tirado numerosas edições em quasi todas as linguas cultas, sendo ainda hoje um dos livros mais populares em Inglaterra” (PINHEIRO, 1873, p. 282). Seu autor, segundo Fernandes Pinheiro (1873, p. 282), seria alguém com “irresistível vocação para a política”, mas que vivera seus últimos dias “retrahido ao lar doméstico”, em “extrema miséria [e] acabrunhado pela ingratidão de seu filho, por quem fora roubado”.

Em 1873, os alunos do Colégio Pedro II decerto não se assustariam ao se deparar com a referência a *Robinson Crusoe* no livro-texto de um de seus mestres. Desde, pelo menos, 1865, os pontos dos exames de língua inglesa dos alunos quintanistas previam a leitura, ao lado de *The Vicar of Wakefield*, de Oliver Goldsmith, de trechos de *Robinson Crusoe*, escolhidos pelo professor – no caso, Felipe da Motta Azevedo Correia (BRASIL, 1865, p. 7 e 1954, p. 413). Em 1877, especifica-se que se deve utilizar a edição Beljame (COLÉGIO PEDRO II, 1877, p. 75).<sup>20</sup> Creio, contudo, que nada talvez houvesse preparado tais alunos para as observações de seu velho professor de Retórica e Poética, agora convertido em professor de História Literária, sobre a prosa ficcional de Daniel Defoe.

---

<sup>20</sup> Ainda há uma cópia da edição de Alexandre Beljame, publicada em Paris pela Librairie Hachette, na biblioteca do Núcleo de Documentação e Memória (NUDOM) do Colégio Pedro II, intitulada *Vie et Aventures de Robinson Crusóé*. A despeito do título e da editora, o texto de Defoe é em inglês. O ano de publicação, no entanto, é posterior ao Programa citado: 1881.



Fernandes Pinheiro (1873, p. 282-283) recomenda *Robinson Crusoe* por conta de seu suposto didatismo, porquanto a obra seria perpassada de proveitosas lições, ministradas por um narrador animado por um “sentimento profundamente moral e religioso”. À primeira vista, o cônego parece incapaz de libertar-se de seu longevo tique horaciano, que prescreve a educação pelo deleite. Tal enumeração dos atributos edificantes de *Robinson Crusoe* parece informada, entretanto, mais pelo dever de ofício que, propriamente, por convicção. Trai-se um até então inaudito interesse pelas supostas inovações de Defoe na retórica da ficção. Manifesta-se quando o cônego cede ao seu atavismo de parafrasear (no caso, plagiar) os *Lectures* de Hugh Blair em suas discussões sobre o romance. Assim como o retor escocês afirmara em 1783, como citamos páginas atrás, que “nenhuma ficção em nenhuma língua foi tão bem sustentada quanto nas *Aventuras de Robinson Crusoe*” (BLAIR, 2005, p. 423),<sup>21</sup> Fernandes Pinheiro (1873, p. 282) sentencia que é “[i]mpossível [...] encontrar uma ficção melhor sustentada” que *Robinson Crusoe*. Contudo, o argumento do cônego é inesperadamente mais complexo e, quiçá, sutil.

Fernandes Pinheiro (1873, p. 282) mobiliza as categorias inglesas de *novel* e *romance* (romance e estória romanesca), e observa que “nada ha de menos romanesco do que este romance”. Povoado por “personnagens [as] mais verosimeis”, *Robinson Crusoe* entremearia agradáveis, porém escassos, episódios à representação (“pintura”) da “enfadonha uniformidade” do “penoso estado da solidão”. Por meio de uma narrativa que se recomenda por sua “simplicidade” e acuidade (o termo usado é “fidelidade”), *Robinson Crusoe*, segundo Fernandes Pinheiro (1873, p. 282), engendraria, por conseguinte, uma série de expedientes que, em seu conjunto, apagava ou ocultava os índices de ficcionalidade da narrativa: “fazendo acreditar o complexo d’estas circumstancias que o auctor não phantasiára um romance, mas escrevera uma veridica historia”.

Expandindo seu argumento, o cônego vincula esse modo presentacional que sugere o registro da experiência de um indivíduo empírico, um *self*, à paisagem social e cultural da Inglaterra setecentista. De acordo com Fernandes Pinheiro (1873, p. 282-283), *Robinson Crusoe* é “o primeiro élo” de uma cadeia de romances que, “filhos da observação”,

---

<sup>21</sup> “[...] no fiction, in any language, was better supported than the *Adventures of Robinson Crusoe*.”

mergulham nos “recessos da alma”. Sua investidura na subjetividade e na interioridade, para o cônego, faziam de *Robinson Crusoe* uma obra “eminentemente inglesa”. Ao cabo de sua longa carreira, o cônego finalmente supera suas reticências em face da modernidade do romance. Antes, vira-a como um problema, como uma mácula que abastarda a novelística. Depois, ao traçar uma origem clássica para o romance, simplesmente passa ao largo da questão. Ao discutir *Robinson Crusoe*, Fernandes Pinheiro eleva a modernidade à condição de categoria chave para a compreensão de procedimentos composicionais e narrativos sem paralelo. Haveria, o cônego postula, uma relação de isomorfismo entre as estratégias ficcionais de Defoe e a suposta primeira nação moderna do mundo: a Inglaterra do século XVIII (cf. VERNON, 2014, p. 1-17; PORTER, 2000). Num nível, *Robinson Crusoe* preconizaria “força de vontade, esse fogo íntimo, essas surdas fermentações d’um animo viril que outr’ora fazião dos filhos d’Albion reis do mar e hoje convertemos em intrépidos emigrantes” (PINHEIRO, 1873, p. 283). Noutro nível, iria ao encontro dos anseios duma sociedade cada vez mais letrada, desencantada e em que o comércio ganhava proeminência a passos largos:

Semelhantes romances erão os que mais convinhão aos homens d’esse tempo, decahidos das alturas da imaginação e arremeçados á vida practica, desejosos de tirar dos livros instrucção solida, documentos exactos, emoções eficazes, uteis admirações, e seguros motivos de suas acções (PINHEIRO, 1873, p. 283).

De maneira sucinta, ao costurar expressões como “verídica história”, “romanesco” “eminentemente inglesa”, “recessos da alma”, “homens de seu tempo”, “vida prática” e “documentos exatos”, o *Resumo de história litteraria* de Fernandes Pinheiro preludia alguns dos lugares-comuns daquele campo discursivo que se convencionou chamar de teoria do romance – ao menos, em sua abordagem histórica (cf. MCKEON, 2000, p. xiii-xviii). De fato, pode-se dizer que um dos capítulos privilegiados da teoria do romance é a discussão de como e por que a novelística se sedimenta primeiramente na Inglaterra do século XVIII. Ou, para recapitularmos outra expressão de Fernandes Pinheiro (via Taine?), a discussão de como e por que a emergência dum “narrador burguez pintando a vida real” seria inextricável da paisagem social e cultural da Inglaterra do século XVIII. Paradigmaticamente, entrelaçam-se as generalizações de críticos materialistas, como as de

Lukács e Bakhtin, à sedimentação de procedimentos formais e narrativos que tentam dar conta do advento sincrônico, na Inglaterra do século XVIII, da revolução comercial, da imprensa periódica, da Reforma protestante, do nacionalismo e das bases do método científico. Assim, ainda que de maneira um tanto tateante, podemos encontrar na análise feita por Fernandes Pinheiro de *Robinson Crusoe*, se não o esboço de um método crítico, mas ao menos o *insight* da correlação entre forma, nação e processo social. No século XX, e, até onde sei, sem nenhuma contribuição direta do cônego, o reconhecimento dessa correlação seria partilhado e amplamente desenvolvido por estudiosos tão diversos quanto influentes, como (em ordem alfabética) Benedict Anderson, Ian Watt, Michael McKeon, Patricia Meyer Spacks e William B. Warner. Talvez o cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro seja menos obsoleto do que supõem os historiadores da literatura brasileira.

## Referências

ABBOTT, Don Paul. Blair ‘abroad’: the European reception of the *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. In: GAILLET, Lynée Lewis (ed.). *Scottish rhetoric and its influences*. Mahwah: Hermagoras, 1998. p. 67-77.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. José de Alencar: perfil literário. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958. v. 1, p. 128-264.

AUGUSTI, Valéria. Escrever e ler romances na escola. *Floema*, Vitória da Conquista, n. 9, p. 361-381, jan./jun. 2011.

AUGUSTI, Valéria. *Trajetórias de consagração: discursos da crítica sobre o romance no Brasil oitocentista*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

BARBOSA, Sonia Monnerat. Comparação e legitimação no *Curso de literatura nacional* de Fernandes Pinheiro. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 321-329, jun. 2001.

BARTOLOMEO, Joseph F. *A new species of criticism: eighteenth-century discourse on the novel*. Newark: University of Delaware Press, 1994.

BAYLE, Antoine Laurent. Sobre as allucinações dos sentidos. *O propagador das sicencias medicas, ou annaes de medicina, cirurgia e pharmacia; para o Imperio do Brasil*, tomo 1, ano 1, n. 1, p. 9-57, jan. 1827.

BLAIR, Hugh. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Edição de Linda Ferreira-Buckley e S. Michael Halloran. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Anuário do Colégio Pedro II*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1954. v. 15.

BRASIL. Ministério do Império. *Relatório á Assembléa Geral Legislativa na terceira sessão da decima segunda legislatura pelo Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Imperio*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1865. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/720968/6645>. Acesso em: 8 nov. 2020.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1964.

CARR, Stephen L. The Circulation of Blair's Lectures. *Rhetoric Society Quarterly*, [S.l.], v. 32, n. 4, p. 75-104, Fall 2002.

CARVALHO, Francisco Freire. *Lições elementares de poética nacional*. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1840.

COLÉGIO PEDRO II. Conselho Diretor. Programma do ensino da instrucção secundaria do Municipio da Corte tanto internato como no externato do Imperial Collegio de Pedro II. *Aviso da Secretaria d'Estado dos Negocios do Imperio de 23 de janeiro de 1858*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1858.

COLÉGIO PEDRO II. Conselho Diretor. *Programma do ensino para o anno de 1877*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1877.

COLÉGIO PEDRO II. Conselho Diretor. *Programma do ensino para o anno lectivo de 1860*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1860.

COUTINHO, Afrânio. *A era romântica*. Rio de Janeiro: Editorial Sul-Americana, 1969. (A literatura no Brasil, 2).

CRAWFORD, Robert. *Devolving English literature*. 2. ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte; Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012.

GRIFFITH, Elizabeth. Preface to the *Delicate Distress*. In: NIXON, Cheryl (ed.). *Novel definitions: an anthology of commentary on the novel, 1688-1815*. Peterborough: Broadview, 2009. p. 74-75.

IRVINE, Robert. English Literary Studies: Origin and Nature. In: CAVANAGH, Dermot *et al.* (ed.). *The Edinburgh Introduction to Studying Literature in English*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. p. 16-24.

JOHNSON, Samuel. The Rambler, no. 4 (March 31, 1750). In: NIXON, Cheryl (ed.). *Novel definitions: an anthology of commentary on the novel, 1688-1815*. Peterborough: Broadview, 2009. p. 148-152.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel; São Paulo: Edusp, 2005.

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. v. 1.

MCKEON, Michael. *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.

MELO, Carlos Augusto de. *Cônego Fernandes Pinheiro (1825-1876): um crítico literário pioneiro do romantismo no Brasil*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. São Paulo: É Realizações, 2016.

NASCIMENTO, Luís F. S. A figura de Voltaire: Hugh Blair e a arte de escrever História. *DoisPontos*, [S.l.] v. 8, n. 1, p. 63-86, abr. 2011. DOI: <https://doi.org/10.5380/dp.v8i1.28122>.

NIAS, Hilary S. Hippolyte Taine (1828-1893). In: HABIB, M. A. R. (ed.). *The nineteenth century. c. 1830-1914*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. (The Cambridge History of Literary Criticism, v. 6).

OLIVEIRA, Luiz Eduardo. *Historiografia brasileira da literatura inglesa: uma história do ensino de inglês no Brasil (1809-1951)*. Campinas: Pontes, 2015.

PAIXÃO, Alexandro Henrique; PAULILO, André Luiz. Das arcadas aos secos e molhados: a circulação do romance no Colégio Pedro II e no Gabinete Português de Leitura entre 1850 e 1880. *Leitura: teoria & prática*, Campinas, v. 35, n. 71, p. 137-161, 2017. DOI: <https://doi.org/10.34112/2317-0972a2017v35n71p137-161>.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. Bibliographia Vicentina: romance do Snr. Dr. J. M. de Macedo. *O Guanabara*, [S.l.], n. 1, v. 3, p. 17-21, 1855.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. *Curso elementar de litteratura nacional*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. *Postillas de rhetorica e poetica*. Dictadas aos alumnos do Imperial Collegio de Pedro II. 3. ed. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1885.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. *Resumo de historia litteraria*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1873. 2 tomos.

PINHEIRO, Mário Portugal Fernandes. Apresentação. In: PINHEIRO, Joaquim Fernandes. *Curso de literatura nacional*. 3. ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1978. p. XI-XXXIX.

PINHEIRO, Mário Portugal Fernandes. *Cônego Fernandes Pinheiro (vida e obra)*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958.

PORTER, Roy. *The creation of the modern world: the untold story of the British enlightenment*. Nova York: Norton, 2000.

ROMERO, Sylvio. *Historia da litteratura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902. t. 1.

ROMERO, Sylvio. *Historia da litteratura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903. t. 2.

SALES, Germana Maria Araújo. “Ainda romance”: trajetória e consolidação do gênero no Brasil”. *Floema*, Vitória da Conquista, n. 9, jan./jun., p. 73-90, 2011.

SCHMITZ, Robert Morell. *Hugh Blair*. Nova York: Columbia University Press, 1948.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 7. ed. São Paulo: Difel, 1982.

SOUZA, Ana A. Arguelho de Souza. Ensino de língua e literatura no Brasil do século XIX: o “Curso elementar de literatura nacional” e as “Postillas de Rhetorica e Poetica” utilizados no Imperial Colégio de Pedro II. *Cadernos de história da educação*, Uberlândia, v. 12, n. 1, p. 15-28, jan./jun. 2013.

SOUZA, Roberto Acízelo. Introdução. In: PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. *Historiografia da literatura brasileira: textos inaugurais*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2007. p. 9-15.

SOUZA, Roberto Acízelo. *O império da eloquência*. Rio de Janeiro: Eduerj; Niterói: EdUFF, 1999.

STAFFORD, Fiona. Hugh Blair’s Ossian, Romanticism and the Teaching of Literature. In: CRAWFORD, Robert (ed.). *The Scottish invention of English literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 68-88.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2. ed. Tradução de Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TAINÉ, H. *Histoire de la littérature anglaise*. Paris: Librairie de L. Hachette, 1863-1864. 4 v.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2007.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 1969.

VERNON, James. *Distant Strangers: How Britain Became Modern*. Berkeley: University of California Press, 2014.

Recebido em: 14 de novembro de 2020.

Aprovado em: 10 de maio de 2021.







## **Outras ilhas, outros desertos: a virada negativa dos espaços desabitados**

### ***Other Islands, Other Deserts: The Negative Turn of Uninhabited Spaces***

André Cabral de Almeida Cardoso

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

andrecac@id.uff.br

<http://orcid.org/0000-0002-5596-2157>

**Resumo:** O espaço desabitado desempenha um papel importante no imaginário moderno. Seu fascínio deriva do maravilhamento dos primeiros viajantes europeus a entrarem em contato com o Novo Mundo, e ele encontra uma de suas manifestações mais paradigmáticas na ilha deserta de Robinson Crusoe. Originalmente um espaço de abundância em que o indivíduo encontra uma oportunidade aparentemente ilimitada de se expandir, ele surge, no final do século XIX, como um território controlado e sombrio, de contornos distópicos. Neste artigo, discuto de que modos se dá essa virada negativa do espaço desabitado, primeiro em *A ilha do Dr. Moreau* (1896), de H. G. Wells, e depois no romance pós-apocalíptico *A estrada* (2006), de Cormac McCarthy. Desse modo, pretendo mostrar como a imagem do espaço desabitado se apresenta em diferentes momentos da modernidade e como ela está ligada à maneira como pensamos nossa posição no mundo.

**Palavras-chave:** distopia; narrativas pós-apocalípticas; *Robinson Crusoe*; *A ilha do Dr. Moreau*; *A estrada*.

**Abstract:** The uninhabited space plays an important role in the modern imagination. Its fascination derives from the wonder felt by the first Europeans to travel to the New World, and it finds one of its most paradigmatical expressions in Robinson Crusoe's desert island. Originally a place of abundance where the individual found an apparently unlimited opportunity to expand, it surfaces again towards the end of the nineteenth

century as a dark and controlled territory with dystopian traits. In this article I discuss the ways this negative turn of the uninhabited space takes place, first in H. G. Wells' *The Island of Dr. Moreau* (1896), and then in Cormac McCarthy's post-apocalyptic novel *The Road* (2006). In this way I intend to show how the image of the uninhabited space has been represented in differed moments of modernity, and how it is connected to the way we think our position in the world.

**Keywords:** dystopia; post-apocalyptic narratives; *Robinson Crusoe*; *The Island of Dr. Moreau*; *The Road*.

## Introdução

No início do segundo ato de *A tempestade* (*The Tempest*), de William Shakespeare, Alonso, o rei de Nápoles, chega à ilha onde se desenrola a ação da peça, acompanhado de seus principais cortesãos. O humor do grupo é sombrio (apesar dos comentários sarcásticos de Sebastião e Antônio, que demonstram sua insensibilidade e os colocam na posição de vilões), pois todos ainda estão aturdidos e pesarosos depois do naufrágio que os atirara na costa e supostamente causara a morte de Ferdinando, o filho do rei. Entretanto, nada disso impede que Gonçalo, conselheiro de Alonso, se maravilhe com os encantos da ilha, onde, a seu ver, há tudo de vantajoso à vida. Logo ele embarca num devaneio em que a ilha assume contornos utópicos e mesmo fantásticos, pois ali não haveria trabalho nem lei, e nem riqueza ou pobreza, já que tudo seria ofertado em abundância pela natureza. Nesse reino sem soberania, mas onde mesmo assim ele seria rei, Gonçalo ordenaria tudo ao contrário, ou seja, faria uma inversão da organização social europeia, instituindo uma nova era dourada onde dominariam uma inocência e uma pureza primordiais (SHAKESPEARE, 2004, p. 25-30).<sup>1</sup>

Essa cena de *A tempestade* é paradigmática do maravilhamento que Stephen Greenblatt (1991, p. 14) vê como o elemento central da reação dos primeiros viajantes europeus ao Novo Mundo. Para Greenblatt (1991, p. 21), a chegada às Américas inaugurou um século de profundos questionamentos em que os europeus tiveram de revisar sua ideia do que cabia no âmbito do possível. Situada no final desse período, *A tempestade* é um bom exemplo de como as primeiras experiências com

---

<sup>1</sup> Ver *A tempestade*, Ato 2, cena 1, linhas 1-164.

o Novo Mundo ou, melhor dizendo, os relatos dessas experiências, acabaram consolidando, no imaginário ocidental, o ideal do território a ser desbravado e as formas como esse território seria concebido. Na peça de Shakespeare, a ilha representa, em miniatura, todo um continente em que tudo parecia possível – não por acaso, ela está intimamente ligada à magia. A própria fertilidade dessas terras (assinalada na fala de Gonçalo pela vegetação viçosa da ilha) parece um símbolo da sua capacidade de fornecer não só todo tipo de riqueza, mas também todo tipo de prodígio. Essa instabilidade entre o possível e o impossível é o que permite o surgimento de uma obra como a *Utopia*, de Thomas More, por exemplo. O Novo Mundo foi objeto de um intenso exercício de descrição, mas também de imaginação.<sup>2</sup> O início do segundo ato de *A tempestade* aponta para o caráter essencialmente textual dessa representação do novo território, construída através do contraponto entre a visão maravilhada que se expressa nas falas de Gonçalo e a visão desencantada que surge nas falas de Sebastião e Antônio. Também deixa clara a ligação do maravilhamento diante do novo com um processo de apropriação (GREENBLATT, 1991, p. 24-25): o devaneio de Gonçalo inclui sua condição imaginária de fundador de uma colônia na ilha. Para tanto, é preciso que ela esteja fora do sistema econômico e hierárquico da Europa: deve ser vista como um espaço desabitado.

O espaço desabitado, então, é aquele que se encontra nas margens, em meio ao desconhecido. É, de certa forma, um espaço ficcional desde o início, não só pela infinita promessa que ele oferece, mas também porque, obviamente, não é de fato desabitado. Assim como o Novo Mundo que lhe serve de modelo, a ilha cobiçada por Gonçalo já tem seu Caliban e seu Ariel, seus nativos e seus espíritos. No entanto, esses são prontamente dominados e, de qualquer forma, têm uma presença mais ou menos espectral: os efeitos de suas ações se fazem sentir, mas eles permanecem invisíveis e, portanto, para além da compreensão.<sup>3</sup> O espaço desabitado se encontra fora das normas que regem aquilo que se convencionou chamar de “civilizado”, e, sendo assim, nele há uma

---

<sup>2</sup> Para Greenblatt (1991, p. 12-13), era a imaginação, e não a razão, a principal faculdade envolvida na produção das primeiras representações europeias do Novo Mundo.

<sup>3</sup> Para uma leitura de *A tempestade* como um entrecruzamento de imagens criadas no contexto da colonização e do jogo de forças entre Europa e o poderio muçulmano no Mediterrâneo, ver Fuchs (2004).

suspensão de normas sociais reconhecíveis. É um território marginal imaginado a partir de um centro e tem algo de tentador e ameaçador ao mesmo tempo, justamente por nele se projetar uma suspensão desse centro. Em geral, é claramente delimitado, principalmente quando representado por uma ilha, mas não é absolutamente isolado, pois, nas narrativas em que figura, nele penetram não só o protagonista, mas também objetos provenientes do centro civilizado, que surgem como resquícios. Sua indefinição se manifesta na dificuldade de classificá-lo (ele pode ser uma ilha, um deserto, um espaço desabitado que não é bem desabitado), e no fato de muitas vezes não ser nomeado, nem localizado com muita precisão, como a ilha de Robinson Crusóé.

A ilha de Crusóé, portanto, ocupa um lugar já bastante avançado numa tradição literária que ganha força no início da era moderna com a expansão marítima europeia e a literatura de viagem que a acompanha. Sendo assim, ainda guarda as principais características dos espaços desabitados, particularmente no que diz respeito ao seu isolamento, sua enorme fertilidade e sua posição à margem da civilização. No entanto, se a ilha se apresenta como um lugar desregulamentado, é preciso lembrar que não está distante de rotas comerciais já estabelecidas, e a possibilidade de que venha a ser integrada a essas rotas não parece muito remota ao final do romance.<sup>4</sup> Ela surge, então, como um território ainda inexplorado, mas próximo o suficiente de colônias bem organizadas para acabar sendo absorvido por elas. O que acontece, então, com o imaginário relacionado ao espaço inabitado quando todos os territórios disponíveis já estão colonizados e integrados, de uma maneira ou de outra, a uma ordem mundial? Que novos significados simbólicos ele adquire?

A seguir, pretendo discutir, através de uma breve análise de duas obras diretamente influenciadas por *Robinson Crusóé*, de que forma a imagem da ilha deserta do romance é apropriada e retrabalhada a fim de representar as relações entre o centro e a margem dentro de uma ordenação socioeconômica cada vez mais globalizada, e também para problematizar a própria noção de modernidade. Irei começar com uma leitura de *A ilha do Dr. Moreau (The Island of Dr. Moreau)*, de H. G.

---

<sup>4</sup> Em outro artigo deste dossiê, Sandra Vasconcelos (2021) discute como as perambulações de Crusóé estão firmemente ligadas às rotas de comércio do Atlântico Sul e, mais especificamente, ao tráfico de escravos, no qual o personagem de Defoe tem uma participação ativa.

Wells, em que darei atenção à organização do espaço da ilha como expressão de uma estrutura de poder que reflete uma ordem política de um império de dimensões quase globais. O romance de Wells manifesta ansiedades relacionadas ao papel da ciência e da natureza do humano que são essenciais para a compreensão da modernidade, mas também efetua uma inversão simbólica do espaço desabitado, apresentando-o como representação de um sistema que assume já traços distópicos.

*A ilha do Dr. Moreau* desempenha um papel importante no processo de consolidação da ficção científica na virada do século XIX para o XX. Esse gênero se tornaria essencial para a reprodução do imaginário relacionado ao espaço desabitado, num momento em que o mundo não parecia mais guardar lugares desconhecidos, projetando-o para planetas alienígenas onde frequentemente se repete a aventura colonialista, ou para as terras devastadas das narrativas pós-apocalípticas, em que a destruição da civilização ocasiona o retorno a um mundo pré-moderno. Essas narrativas retomam várias das convenções de *Robinson Crusoe*, como a estrutura da aventura, a busca constante de alimento, o resgate de utensílios do mundo “civilizado” e o confronto com o selvagem. Se a ilha deserta e o próprio relato da qual ela faz parte podem ser associados a um momento de origem – da modernidade burguesa, do individualismo, do expansionismo colonialista –, é interessante examinar o que ocorre quando a sua simbologia é apropriada por narrativas do fim. *A estrada (The Road)*, de Cormac McCarthy, um romance pós-apocalíptico publicado na primeira década do século XXI, convida-nos a examinar os limites da modernidade diante do extermínio quase total da vida sobre a terra, além de levantar questões importantes acerca de um possível resgate do maravilhamento diante de uma paisagem que se mostra cada vez mais alheia ao humano.

## Muros e portas trancadas

Para Nancy Armstrong (2005, p. 4-5, tradução nossa), a ilha de *Crusoe* é um “campo de possibilidades”,<sup>5</sup> em que o herói de Defoe se liberta de uma hierarquia social que não o contentava, a fim de seguir seu próprio desejo; lá ele encontra um lugar onde pode satisfazer suas necessidades e desenvolver suas habilidades. Desse modo, a ilha seria um espaço de expansão e acúmulo: acúmulo de informações por parte de

---

<sup>5</sup> No original: “field of possibilities”.

Crusoé, que, de forma mais ou menos imediata, se traduz em acúmulo de propriedade. Trata-se também, é claro, de um espaço em que Crusoé pode dar vazão ao excesso de sua própria individualidade, necessariamente limitada no contexto socialmente ordenado de seu local de origem, convertendo a ilha como um todo numa propriedade que expressa a sua vontade (ARMSTRONG, 2005, p. 33-34). Tomar posse da ilha é também organizá-la, mas de acordo com os propósitos e necessidades do próprio Crusoé. Os objetos da ilha que são apresentados com mais clareza na narrativa são aqueles a que Crusoé pode dar uma utilidade, os que ele pode tomar para si e transformar de acordo com os seus desejos. Daí o esforço de quantificação que percorre todo o romance, fixando os objetos e lhes atribuindo relevância e valor.

No entanto, por mais que a ilha se configure como um lugar de abundância que se mostra bastante maleável à ação de Crusoé, não estamos diante de uma liberação desregrada do desejo. Há certos limites, muitos deles impostos pelo próprio Crusoé, que sempre pautam suas ações por um uso cuidadoso da razão. É a razão que lhe permite ordenar o espaço da ilha e, ao mesmo tempo, regular seu próprio desejo, pois é nela que se apoia a prudência do personagem. Crusoé argumenta consigo mesmo que, através do juízo racional, todo homem pode dominar qualquer “arte mecânica” –, e é esse domínio, por sua vez, que lhe permite controlar o ambiente ao seu redor. Além disso, é através da razão, da consideração cuidadosa das circunstâncias que lhe favoreceram ou prejudicaram em seu percurso, que Crusoé é levado a reconhecer a intervenção da providência em sua vida e a aceitar de fato a religião cristã (DEFOE, 1994, p. 46-51). Já é lugar-comum na crítica sobre *Robinson Crusoé* ver no protagonista uma encarnação dos valores burgueses que começavam a se impor com mais força na Inglaterra do início do século XVIII;<sup>6</sup> a inserção desses valores no espaço desabitado da ilha mostra como esse os reproduz como racionais e naturais.

---

<sup>6</sup> Ian Watt (1972, p. 70) coloca Crusoé explicitamente como símbolo do individualismo burguês, numa leitura que se tornaria extremamente influente. No entanto, essa abordagem é criticada por Alan Downie (1996, p. 13-27), por exemplo, para quem ela seria uma projeção de preocupações do século XX sobre um momento histórico em que o triunfo desse tipo de individualismo ainda não tinha ocorrido. A imagem de Crusoé como homem de negócios que enriquece através de seus próprios esforços seria também questionável, uma vez que ele obtém pouco lucro com seu trabalho na ilha. Downie não leva em conta, porém, a dimensão simbólica do acúmulo de riqueza que

Por outro lado, junto à organização do espaço externo da ilha ocorre também a organização do espaço interno de Crusoé, que adota por escolha própria os valores que lhe eram impostos por seu pai no início do romance. Podemos ver, então, as ações de Crusoé em sua ilha como um processo de construção do próprio eu. Como Nancy Armstrong (2005, p. 34) observa, no entanto, a tomada de posse da ilha não é apenas uma expansão do eu, pois é acompanhada por mecanismos de autocercamento: cada aquisição de propriedade envolve o estabelecimento de limites, a construção de cercas em torno de um espaço protegido, como se Crusoé se sentisse vulnerável cada vez que expandisse sua propriedade sobre a ilha e se sentisse ansioso para garantir a autonomia do seu próprio corpo e de suas provisões. Essas cercas acabam se transformando em árvores que ocultam aquilo que devem proteger, configurando um espaço doméstico que se mantém o mais isolado possível de tudo o que permanece do lado de fora. Podemos ver nisso uma configuração simbólica em que o indivíduo é associado à posse de uma propriedade privada, ao isolamento dentro de si mesmo e à privacidade, precisando sempre se proteger da penetração do mundo exterior, do qual deve permanecer distinto.

Uma certa noção de vulnerabilidade, portanto, estaria atrelada à construção da ideia moderna de indivíduo, mesmo nos momentos em que essa parece triunfante. Por outro lado, Crusoé consegue defender seu espaço privado e doméstico dos perigos que ele vê (ou imagina) no espaço desabitado da ilha. Mesmo nas páginas finais do romance, quando esse espaço privado se vê ameaçado pelo surgimento de elementos vindos de fora, Crusoé consegue manter o controle sobre sua casa e sua propriedade.

A ilha de Crusoé seria, então, um lugar de segurança e estabilidade; no entanto, a confiança num equilíbrio desse tipo seria posta em xeque ao longo do período vitoriano, com crescentes questionamentos de ordem política e religiosa, além do surgimento de novas teorias científicas, como a teoria da evolução de Darwin, que desestabilizariam a visão de mundo europeia (SHOWALTER, 1992, p. 79). Se por um lado,

---

Crusoé realiza dentro da própria ilha (ainda que essa riqueza não se traduza em lucro monetário fora dela), nem o papel que a obra de Defoe desempenha na criação – e não simplesmente na reprodução – do individualismo burguês. De qualquer forma, a ligação de *Robinson Crusoé* com a noção de individualismo econômico é parte integrante da recepção do romance e é um fator importante na maneira como ele foi apropriado ao longo do tempo, ainda que concordemos com o argumento de Downie de que ele não seria lido dessa forma na época de sua publicação.

versões deturpadas do darwinismo seriam utilizadas para justificar a exploração colonial, por outro, a teoria da evolução abalaria a noção de que a humanidade ocupava uma posição central no universo e poria em questão a própria distinção entre o humano e o animal (HURLEY, 1996, p. 56). As crescentes ansiedades em torno da natureza do humano que Kelly Hurley detecta no final do século XIX se somam a dúvidas em relação à possibilidade de um progresso científico ilimitado, conforme proposto desde o Iluminismo. M. Keith Booker (1994, p. 6, tradução nossa) argumenta que nesse período “[...] a ciência e a tecnologia tinham se tornado símbolos não só da capacidade, mas também da fraqueza e da limitação humanas”.<sup>7</sup>

Essa quebra de confiança no progresso científico, ou na própria noção de progresso de forma mais ampla, levaria a toda uma produção intelectual marcada pelo ceticismo, que atravessaria o século XIX e penetraria o século XX, preparando o terreno para o surgimento das grandes distopias clássicas, como *Nós*, de Yevgeny Zamyatin, *Admirável mundo novo* (*Brave New World*), de Aldous Huxley, e *1984*, de George Orwell (BOOKER, 1994, p. 7-15). Gregory Claeys (2010, p. 110), por sua vez, observa que, ao longo de todo esse período, ciência, tecnologia, utopia e distopia se imbricariam de forma cada vez mais profunda. Claeys aponta para uma primeira “virada” distópica já no final do século XVIII, em reação às propostas de radical transformação social trazidas pela Revolução Francesa; um século depois, se configuraria uma segunda “virada” distópica, dessa vez fortemente influenciada pela eugenia e o socialismo (CLAEYS, 2010, p. 109-112). A imaginação distópica vai se consolidando, assim, ao longo de um período relativamente longo, de início como reação a projetos utópicos de uma nova ordem social – dentre os quais o socialismo ocuparia uma posição cada vez mais central –, mas também dando vazão a ansiedades geradas por um desenvolvimento tecnológico que afetava de forma crescente a vida cotidiana e a própria imagem que a humanidade tinha de si mesma.

Publicado em 1896, *A ilha do Dr. Moreau*, de H. G. Wells, ocupa uma posição significativa no ponto de inflexão da segunda virada distópica identificada por Claeys. Reunindo as vertentes do gótico e da nascente ficção-científica, e já apontando para a estruturação de uma narrativa

---

<sup>7</sup> No original: “[...] science and technology had become symbols not only of human capability, but of human weakness and limitation”.



distópica nos moldes que nos são mais familiares, o romance expressa de forma bastante clara as inquietações em torno do desenvolvimento científico no final do século XIX. Além disso, rearticula a figura da ilha deserta dentro do contexto de uma expansão imperialista inglesa já consolidada, em que as colônias são menos novos territórios a serem explorados, do que componentes que ocupam uma posição específica numa ordem econômica e política de dimensões globais.

Além de não ser nomeada, a ilha do Dr. Moreau compartilha com a ilha de Crusoé sua localização vaga. Na verdade, pode-se argumentar que ela é ainda mais isolada, localizando-se não perto da costa das Américas, mas em algum ponto perdido no meio do Pacífico. Mesmo assim, não deixa de estar inserida de certo modo no comércio internacional. Numa espécie de inversão dos eventos que levam Crusoé à sua ilha, Prendick, o narrador-protagonista do romance de Wells, também tem de passar por um naufrágio para chegar à ilha onde viverá suas aventuras, mas é resgatado por um navio de carga que trazia animais e outras mercadorias para Moreau; assim, ele é retirado de um bote à deriva no mar para ser reinserido numa rota comercial regular, ainda que pouco frequentada. É preciso ressaltar que o Ipecacuanha, a embarcação que resgata Prendick, navega de forma irregular, pois perdeu seu certificado (WELLS, 1994, p. 6). A marginalidade geográfica da ilha se associa a marginalidade da lei. Não se trata, contudo, de uma transição para um espaço em que todo arcabouço legal estaria suspenso e, portanto, absolutamente afastado do domínio da civilização, como a ilha de Crusoé. A situação irregular do Ipecacuanha só seria digna de nota caso se partisse do princípio de que ele ainda está sob o alcance da lei, mesmo que essa não possa se impor de fato; ou seja, o dono do barco sofreria sanções se fosse detectado. A margem, nesse caso, está dentro do sistema legal e civilizatório, ainda que esse não consiga se fazer valer com a mesma força.

*A ilha do Dr. Moreau* retoma, assim, convenções do romance de Defoe, mas as modifica. Para além de uma nova articulação da marginalidade da ilha, cuja distância é reforçada ao mesmo tempo em que se pressupõe uma abrangência universal da lei, a ansiedade em relação ao canibalismo, que desempenha um papel tão importante em *Robinson Crusoé*, é introduzida por Wells logo nas primeiras páginas de sua narrativa, mas é submetida a um deslocamento significativo. Prendick tinha escapado do naufrágio em um bote, junto com dois companheiros. Depois de alguns dias no mar, a falta de provisões faz com que se

sugira, para horror de Prendick, que um dos naufragos se sacrifique a fim de servir de alimento aos outros. A crise trazida por essa proposta se soluciona quando os colegas de infortúnio de Prendick caem para fora do bote enquanto lutavam para decidir qual dos dois seria morto. Um estado de natureza hobbesiano se instala logo que os três naufragos se veem privados das normas impostas no navio e sua sobrevivência é ameaçada. Ainda que, como na narrativa de *Robinson Crusoé*, o medo de ser devorado passe a ser associado mais adiante ao outro, aos homens-animais que povoam a ilha de Moreau, a ameaça do canibalismo surge primeiro entre os europeus. O episódio aponta para a presença de uma selvageria inerente ao ser humano, mesmo aquele que se julga civilizado.

É significativo que Prendick não encontre na ilha um espaço desabitado, mas uma pequena comunidade já estabelecida, com suas próprias regras de comportamento. No entanto, como Crusoé, Prendick é desenraizado pelo naufrágio, e se vê numa situação de precariedade, destituído de cidadania e lançado à própria sorte, sem qualquer tipo de garantia ou direito instituído: “[...] eu não passava de um destroço humano, privado de todos os meus recursos [...]” (WELLS, 1994, p. 14, tradução nossa).<sup>8</sup> Mas o que era fonte de liberdade e uma oportunidade de expansão para Crusoé se apresenta como limitação para Prendick: ele nunca chega a conquistar um lugar para si mesmo na sociedade da ilha e, mesmo quando essa se desintegra no final do romance, ele tem dificuldades em fazer uso dos poucos meios de que dispõe, apesar de estar lançado de volta ao mundo natural. Há vários momentos em que Prendick exhibe uma engenhosidade semelhante à de Crusoé, como quando consegue o apoio de alguns dos homens-animais depois da derrocada de Moreau, mas muitos de seus esforços são frustrados. Ele constrói duas jangadas, mas a primeira se desfaz quando ele tenta arrastá-la até a praia e a segunda é abandonada porque Prendick não encontra um recipiente para carregar água durante a viagem. Ele atribui parte de suas limitações à sua falta de habilidade para o trabalho manual, resultado de uma educação que não o preparou para esse tipo de coisa (WELLS, 1994, p. 147-149). O sucesso apenas parcial de Prendick ao assumir o papel de um novo Crusoé se deve, então, à sua incapacidade de superar as limitações impostas por sua formação e os condicionamentos herdados de sua condição anterior de cidadão de uma sociedade europeia estruturada.

---

<sup>8</sup> No original: “[...] I was merely a bit of human flotsam, cut off from my resources [...]”.

Ou seja, ele não obtém uma autonomia completa de aspectos de sua história pessoal que ainda o determinam.

Logo que chega, Prendick vê construções cercadas por um muro de coral e pedra, aparentemente mais sólido e impenetrável que a cerca viva da habitação de Crusoé. Esse pequeno complexo fortificado, que barra o olhar daqueles que se encontram do lado de fora, é o laboratório de Moreau, e é a partir dele que se organiza todo o espaço da ilha. No romance de Defoe, a ilha é um território expansivo, onde Crusoé estabelece mais de uma morada, e, ainda que sua primeira fortificação constitua uma espécie de núcleo, não há uma hierarquia particularmente rígida entre as diversas instalações do naufrago. A ilha de Moreau, por sua vez, é um espaço de contração e concentração, tendo no laboratório um centro hierárquico claramente definido. A ilha de Crusoé é extremamente fértil e produtiva, apresentando um ambiente bastante diversificado em que a vida parece capaz de se multiplicar aparentemente sem limites. A ilha de Moreau também apresenta uma enorme produtividade, que se manifesta na criação grotesca dos híbridos que a povoam e depende do influxo de animais trazidos de fora através da mesma rota comercial que trouxera Prendick. Na verdade, a paisagem natural da ilha permanece relativamente pobre (a floresta que a cobre é mais fonte de ameaça do que de recursos); sua força produtiva, de caráter essencialmente artificial e calcada no emprego de uma técnica avançada, se concentra no laboratório de Moreau. Não à toa, a ação do romance se desenvolve em torno de alguns poucos pontos específicos: o próprio laboratório, a mata que lhe é vizinha, a praia e a vila dos homens-animais criados pelo cientista. A ilha do Dr. Moreau, assim, parece menor, mais esquemática, do que a ilha de Crusoé. E se a principal morada de Crusoé é um espaço essencialmente doméstico, marcado pelo conforto, o laboratório de Moreau é um espaço de poder marcado pela dor.

Essa organização hierárquica do espaço ao redor de um núcleo de poder que controla todo o resto serve como um microcosmo social de contornos autoritários que já apresenta a estrutura básica de uma distopia.<sup>9</sup> Lyman Tower Sargent (1994, p. 25) vê a utopia como um espelho distorcido da sociedade, e o mesmo pode ser dito da distopia.

---

<sup>9</sup> Gregory Claeys (2010, p. 113) classifica *A ilha do Dr. Moreau* explicitamente como uma distopia, enquanto Martin Schäfer (1979, p. 291-292) considera o romance uma antiutopia cujo alvo não seria tanto o racionalismo iluminista, mas sua apropriação

O romance de Wells segue o esquema narrativo das utopias clássicas, em que um viajante chega a uma terra distante para se confrontar com uma sociedade idealizada e depois retorna com novos conhecimentos, oferecendo, dessa forma, um contraponto ao seu país de origem, que passa a ser visto por um viés negativo. Prendick, apesar de inverter o valor do novo território que visita, deixa clara essa relação de espelhamento quando, ao voltar para casa, intui, sob a superfície civilizada de Londres, a mesma animalidade que percebera na ilha de Moreau.<sup>10</sup>

O que Prendick vive no seu retorno a Londres é uma experiência de penetração daquilo que deveria ficar do lado de fora, uma confusão do civilizado com aquilo que é visto como selvagem. De início, Prendick confunde os híbridos produzidos por Moreau com negros ou raças de nativos com as quais não está familiarizado; logo, porém, é forçado a reconhecer que os homens-animais são semelhantes a si próprio – um autorreconhecimento que o leva a ver o bestial dentro de todo ser humano (HURLEY, 1996, p. 105). Passa-se, então, de uma ansiedade relacionada à possível hostilidade de povos vistos como primitivos para uma desestabilização mais ampla que ameaça apagar não só os traços distintivos da humanidade, mas qualquer possibilidade de distinção. Para Fred Botting (2005, p. 5), uma preocupação central da literatura gótica é o estabelecimento de limites, o mapeamento daquilo que é ou não aceitável, que serve como base para as distinções sociais. No entanto, o gótico faz isso colocando em tensão a própria noção de limite: “o domínio do gótico é aquele da desordem, em que se revela que os sistemas de organização cultural estão em colapso desde o início” (HURLEY, 1996, p. 28, tradução nossa).<sup>11</sup> *A ilha do Dr. Moreau* faz uso de uma tradição gótica não só na sua exploração da monstrosidade – a monstrosidade moral de Moreau, que por sua vez é ligada à monstrosidade física dos homens-animais que ele cria –, mas também na configuração do espaço.

---

superficial pela sociedade vitoriana como uma ideologia para justificar suas próprias estruturas de dominação.

<sup>10</sup> Como Claeys (2010, p. 113) observa, o modelo de Wells aqui são *As viagens de Gulliver*, de Swift, principalmente a repulsa que Gulliver sente pela humanidade depois de visitar a sociedade utópica dos houyhnhnms.

<sup>11</sup> No original: “Gothic’s is the realm of disorder, wherein cultural ordering systems are revealed as always already having collapsed”.

Como é comum nas narrativas góticas, o espaço físico da ilha é construído como a representação concreta de uma estrutura de poder. No centro, como indicado acima, se encontra o laboratório de Moreau, que impõe sua influência sobre todos os outros locais que lhe são subordinados, e que se definem a partir dessa relação de subordinação. Trata-se de um lugar a que poucos têm acesso, um recinto trancado, conforme a descrição de Prendick, que se mantém cercado de mistério – o próprio Prendick não tem acesso a ele durante quase toda a narrativa. No cerne desse espaço há um cômodo que concentra em si, de forma ampliada, o medo e o sofrimento associados ao laboratório como um todo: a sala em que Moreau conduz a vivissecção dos animais. Mais uma vez, estamos diante de uma convenção gótica, o equivalente do quarto secreto ou da ala proibida no castelo assombrado. Nesse caso, trata-se de uma reprodução de uma geografia da dominação, o centro de onde irradia o poder, uma vez que, na lógica do romance, a base do poder é a capacidade de infligir dor.

A vila dos homens-animais, por sua vez, é um lugar marginalizado, empobrecido e sujo, onde são relegados os cidadãos da pequena sociedade de Moreau, que na verdade não são cidadãos, pois não têm nenhum direito. Ela é apresentada como uma espécie de favela colonial, mais uma indicação da maneira como o espaço da ilha se configura como um microcosmo do Império Britânico. Entretanto, se o laboratório é um elemento centralizador, o ponto de onde emana o poder que organiza o espaço à sua volta, a ilha como um todo permanece simbolicamente ligada à margem, pois é ali que são jogados os indesejados da sociedade: os pobres, os colonizados animalizados e os criminosos, representados por Moreau e Montgomery, o ajudante do cientista, ambos profissionais caídos em desgraça na Inglaterra, seja por causa de experimentos pouco éticos, como no caso de Moreau, ou por causa do alcoolismo, como no caso de Montgomery. É essa posição marginal da ilha, assim como o fato de ela se constituir inicialmente como um espaço vazio, que permite a criação de um pequeno Estado de exceção que, no entanto, reproduz de forma perversa e concentrada as tensões do Império Britânico, do qual é ao mesmo tempo um pequeno apêndice sem importância, uma espécie de excrecência gerada pela própria lógica do sistema colonial e um espelho distorcido.

A indefinição inicial desse espaço permite também uma mistura de categorias, uma inclusão do que é excluído. Se na ilha de Crusoe o outro ameaçador ficava nas margens, na figura dos “selvagens” que visitavam suas praias, mas nunca invadiam o interior nem se fixavam

definitivamente, na ilha de Moreau a selvageria está em todo lugar e o canibalismo é uma ameaça permanente. O romance de Wells é famoso por tratar da possibilidade de animalização do homem, da presença de um fundo irracional por trás da fachada civilizada, uma espécie de reação de pânico à teoria evolucionista de Darwin. No entanto, essa ameaça do primitivo na narrativa é fruto da ciência mais avançada e do emprego rigoroso de uma razão desvinculada da compaixão ou de qualquer entrave moral. Enquanto em *Crusoé* a razão servia de base à moral burguesa e à adoção da religião cristã, aqui ela deságua na crueldade, no grito do puma torturado na casa de dor de Moreau. O ditame da lei se torna arbitrário ao se transformar na ladainha meio cômica que os homens-animais repetem com fervor só para desobedecê-la logo em seguida. O outro racial se torna ainda mais radicalmente outro ao ser identificado com o animal, apenas para ser reconhecido como o mesmo quando Prendick vê o animalesco dentro de cada homem. O embaralhamento de categorias no romance de Wells parece estar relacionado ao receio de uma dissolução dos pressupostos em que se apoia a organização social como um todo, sejam eles a influência ordenadora da razão, a ética de uma classe média comercial e profissionalizada, ou a dinâmica do império.

### **Um mundo esvaziado**

O estado primordial da ilha deserta, em *Crusoé*, era condição para sua produtividade e para sua suscetibilidade à ação ordenadora (e modernizadora) do protagonista de Defoe; em *A ilha do Dr. Moreau*, contudo, ele surge como um retorno do reprimido, a manifestação de um ponto de origem perdido no passado, mas que ameaça o presente com a degradação causada por uma entropia inexorável: os híbridos voltam à sua condição animalesca original apesar de todos os esforços do cientista e terminam por destruir toda a organização social da ilha. Esse retorno do passado para assombrar o presente, representado pelo perigo constante da eclosão da selvageria, é um dos principais elementos responsáveis pela atmosfera de ameaça que permeia o romance; é também um dos principais elementos góticos da narrativa.<sup>12</sup> O que ocorre, porém, quando toda a

---

<sup>12</sup> Para a centralidade do tema do retorno do passado na tradição gótica, ver Botting (2005, p. 1-4), Punter (2013, p. 47), Punter e Byron (2004, p. 55) e sobretudo França (2016).

paisagem se torna fantasmagórica ao ser assombrada pelos vestígios do passado, e o mistério, que antes se encontrava circunscrito ao âmbito central do poder, extravasa para o mundo como um todo?

Como observa Heather Hicks (2016), ao promover um retorno a condições pré-modernas, a ficção pós-apocalíptica propõe um território que é uma espécie de simulacro do “Novo Mundo” conquistado pelos exploradores europeus e que também é alvo de um esforço de colonização por parte dos sobreviventes do colapso da civilização. A partir desse ponto de vista, a narrativa de *Robinson Crusoe* assume uma posição paradigmática. Para Hicks (2016), toda a tradição pós-apocalíptica deriva de duas obras de Defoe: o próprio *Robinson Crusoe* e o *Diário do ano da peste (A Journal of the Plague Year)*. Se o *Diário* oferece algumas das situações básicas que seriam exploradas mais tarde pelos romances pós-apocalípticos, *Crusoe*, em particular, seria importante por sua articulação do espaço desabitado e por ter se tornado um símbolo da modernidade (HICKS, 2016, p. 1-4 e 18).

Assim, é através de uma comparação com *Robinson Crusoe* que Hicks estrutura sua leitura do romance *A estrada*, de Cormac McCarthy, publicado originalmente em 2006. Hicks (2016, p. 80-82) vê em *A estrada* uma retomada bastante direta de alguns aspectos de *Robinson Crusoe*, como a ansiedade do protagonista com canibais, apresentados em ambas as obras como uma antítese da civilização, a influência da experiência colonial e a prática do resgate de objetos encontrados como tática de sobrevivência, incluindo uma expedição a um navio naufragado perto da praia. Em *A estrada*, o espaço desabitado retorna, desta vez ligado não ao encontro com uma natureza primordial, mas sim a um mundo em que a natureza está morta.

O romance narra a história de um homem e seu filho, que percorrem uma paisagem devastada por uma catástrofe de proporções gigantescas – há apenas referências a enormes incêndios, numa espécie de esterilização radical da terra. Como observa Hicks (2016), essa situação torna impossíveis a agricultura e a domesticação de animais que garantem a prosperidade de *Crusoe* em sua ilha, restando apenas as opções de encontrar os restos de comida que sobraram depois do colapso da civilização ou a prática do canibalismo. Boa parte da narrativa gira em torno dos esforços de pai e filho para encontrarem alimento, enquanto escapam de canibais – e a centralidade do canibalismo em *A estrada* é um indício de como o romance é influenciado pelos elementos colonialistas de *Robinson*

*Crusoé* (HICKS, 2016, p. 81-82). Levando em conta essa evocação de um contexto colonial, Hicks (2016, p. 82-91) vê nas ações do pai uma tentativa de impor ao novo mundo pós-apocalíptico os valores da modernidade, como individualismo, racionalidade e uma noção de civilidade que vê o outro necessariamente como um bárbaro, sendo o filho uma nova versão de Sexta-Feira a ser colonizada por esses mesmos princípios. A leitura de Hicks, no entanto, peca ao encarar o confronto com o mundo pós-apocalíptico como uma questão essencialmente cultural, sem levar em conta o aspecto enfaticamente alheio ao humano desse espaço esvaziado. Contudo, é justamente na constituição desse espaço que se dá de forma ainda mais forte uma interrogação da modernidade no romance, inclusive no que diz respeito à herança formal e temática de *Robinson Crusoé*.

Assim como no caso da ilha de Crusoé, o espaço em *A estrada* é marcado por uma intensa indefinição, que se faz sentir desde o início pelo fato de nenhum personagem do romance ser nomeado, muito menos os lugares por onde eles passam. A paisagem é bastante uniforme: tudo está coberto por uma camada de cinzas, todos os dias parecem iguais, pois o sol não consegue atravessar as nuvens que cobrem o céu, árvores secas e casas abandonadas se sucedem com enorme monotonia. Essa monotonia se reflete em descrições repetitivas que empregam insistentemente as mesmas palavras: escuro, cinza, imundo, frio. Entretanto, não se trata de uma linguagem banal, ao contrário, há a busca constante de efeitos poéticos através do uso de assonâncias e da musicalidade, como se pode perceber já nas primeiras frases do romance:

Quando ele acordava na floresta no escuro e no frio da noite, estendia o braço para tocar a criança adormecida ao seu lado. Noites escuras para além da escuridão e cada um dos dias mais cinzento do que o anterior. Como o início de um glaucoma frio que apagava progressivamente o mundo. (MCCARTHY, 2007, tradução de Adriana Lisboa).<sup>13</sup>

A regularidade do ritmo e a repetição de sons criam um efeito encantatório e quase hipnótico que culmina na descrição figurada

---

<sup>13</sup> “When he woke in the woods in the dark and the cold of the night he’d reach out to touch the child sleeping beside him. Nights dark beyond darkness and the days more gray each one than what had gone before. Like the onset of some cold glaucoma dimming away the world” (MCCARTHY, 2006, p. 3).



da paisagem se dissolvendo num glaucoma frio. O espaço parece se desmaterializar não só por causa da notação objetiva da escuridão, mas também devido ao uso de uma linguagem evocativa que o torna quase irreal.

Em *A ilha do Dr. Moreau*, a natureza, identificada com o animalesco, era um outro cuja presença era intuída sob a superfície do humano. A natureza era o que resistia aos esforços humanos de organização, incluindo os esforços de uma organização política, e fugia ao controle – aquilo que Eugene Thacker (2015, p. 4, tradução nossa) chama de “mundo-em-si”.<sup>14</sup> Entretanto, ainda que se apresente de início como indecifrável, esse mundo-em-si constitui um horizonte para o nosso pensamento, passível de ser delimitado pela investigação científica e dominado pela técnica (THACKER, 2015, p. 4-5). Assim, mesmo os elementos que escapam à influência humana em *A ilha do Dr. Moreau*, como a regressão dos híbridos à sua animalidade original, ainda caem dentro de uma possível explicação racional, como a presença de uma lei da evolução que aponta para a presença do animal como um substrato do humano, ou a ação de determinismos biológicos inescapáveis, mas que podem vir a ser compreendidos. Da mesma forma, o espaço inicialmente outro da ilha deserta acaba se mostrando suscetível à ação ordenadora de Crusoé, que converte esse mundo-em-si num mundo feito para ele próprio. Em *A estrada*, porém, estamos diante de um processo de apagamento do humano do mundo, rumo a um “mundo-sem-nós” radicalmente alheio ao humano e, portanto, além da nossa compreensão, permanecendo incognoscível, “impessoal e anônimo” (THACKER, 2015, p. 5-7, tradução nossa).<sup>15</sup>

Nesse processo, o próprio mundo parece se apagar, pois a objetividade do mundo-em-si, objeto potencial de investigação, vai perdendo os seus contornos no glaucoma frio a que tudo se reduz. Os objetos que Crusoé resgata de seu naufrágio ou que encontra na ilha são o ponto de partida de um crescimento ou de uma multiplicação: servem de matéria-prima, tornam-se sementes que geram bons rendimentos depois de plantadas. Em *A estrada*, ao contrário, os objetos encontrados vão se gastando ou vão se perdendo pelo caminho, sucumbindo à ação contínua da entropia. Se em *Crusoé* podemos ver a lógica do mercador

---

<sup>14</sup> No original: “world-in-itself”.

<sup>15</sup> No original: “world-without-us”; “impersonal and anonymous”.

que investe para obter dividendos, ou do produtor que tem a capacidade de transformar os objetos através do seu trabalho, em *A estrada* estamos mais próximos da lógica do consumidor incapaz de produzir e cujo poder de aquisição oscila – e que, portanto, tem uma reduzida capacidade de ação sobre o seu meio.

Como Crusoé, o pai se apropria dos objetos que encontra em seu caminho e dos detritos da civilização que se extinguiu, mas sua capacidade de efetivamente transformar o mundo é bastante limitada. Apesar de demonstrar uma engenhosidade mais próxima à de Crusoé do que Prendick, o pai se vê frustrado pela sua própria precariedade em um mundo arrasado – as imagens de cidades queimando ao longo do romance apontam para um esgotamento da civilização moderna. Aqui há também a construção de abrigos improvisados a partir dos materiais à disposição, mas eles são sempre frágeis e temporários, pois os dois protagonistas estão em constante movimento e se fixar significa um risco. A lógica do deslocamento através da paisagem, representada em *Robinson Crusoé* pelas excursões realizadas para explorar a ilha, torna-se a regra dominante. O impulso de inventariar posses que, nesse caso, se mostram bem menos permanentes, também se faz sentir em *A estrada*, e é traduzida no nível formal pela minúcia com que o narrador descreve os objetos manipulados pelos personagens, o que lhes dá uma forte concretude, quase como se pudéssemos sentir a sua presença.

Há na narrativa de *A estrada* a tendência a privilegiar o ato de observar a paisagem. Por um lado, a observação está relacionada ao esforço de sobrevivência: o pai constantemente examina o ambiente ao seu redor para encontrar alimento ou algum utensílio que possa fornecer um mínimo de conforto, ainda que precário. Como em *Robinson Crusoé*, há no romance de McCarthy a ação de uma visão prática que avalia o tempo todo os objetos que encontra, de acordo com a sua utilidade. No entanto, há também um excesso nessa visão intensificada, que muitas vezes acaba se traduzindo num exercício de pura contemplação, principalmente nos momentos em que a paisagem não oferece nada que possa ser imediatamente aproveitado. Nessas tentativas de enxergar, há constantes referências ao ocultamento, mas também o vislumbre de uma revelação que se dá justamente através daquilo que se mantém oculto:

Algo sem nome na noite, veio ou matriz. Para o qual ele e as estrelas eram satélite comum. Como o grande pêndulo em sua rotunda marcando inscrições nos longos movimentos diurnos do

universo, dos quais é possível dizer que ele não sabe nada, e no entanto deveria saber. (MCCARTHY, 2007, tradução de Adriana Lisboa)<sup>16</sup>

O que o homem contempla aqui é algo como o ponto fulcral do universo, em torno do qual tudo gira, uma possível fonte da existência e do conhecimento que, entretanto, permanece inacessível. Trata-se justamente da intuição do mundo-sem-nós, do absoluto incognoscível que se esconde nas fissuras ou nas lacunas do mundo (THACKER, 2015, p. 8). Nessa crise de sentido criada pelo contato com aquilo que é radicalmente alheio ao humano, o mundo-sem-nós promove o desdobramento de uma perspectiva cosmológica (THACKER, 2015, p. 7), e a paisagem devastada passa a oferecer a visão sublime da vastidão do universo, que no entanto se manifesta através de sua escuridão insondável:

Caminhou para a luz cinzenta lá fora e ficou parado de pé e viu por um breve momento a verdade absoluta do mundo. As voltas frias e incansáveis da terra morta e abandonada. Escuridão implacável. Os cães cegos do sol em sua corrida. O vácuo preto e esmagador do universo. (MCCARTHY, 2007, tradução de Adriana Lisboa)<sup>17</sup>

Nesse contexto, os objetos que o homem e seu filho encontram em sua jornada assumem novas características. São ainda, é claro, instrumentos para a sobrevivência, mas mesmo quando são mostrados em seu aspecto mais funcional, são descritos em grande detalhe, como se estivessem sendo ampliados pelo *zoom* de uma câmera. Se a focalização desses objetos os desnaturaliza, a esse efeito de estranhamento se soma a incongruência da presença desses objetos e da evocação de seu emprego cotidiano em meio ao mundo destruído. Os detritos, as cidades abandonadas, os interiores em decomposição tornam-se irrealis sob as cinzas e a luz crepuscular que ilumina essa paisagem, mas às vezes a

---

<sup>16</sup> “Something nameless in the night, lode or matrix. To which he and the stars were common satellite. Like the great pendulum in its rotunda scribing through the long day movements of the universe of which you may say it knows nothing and yet know it must” (MCCARTHY, 2006, p. 13).

<sup>17</sup> “He walked out in the gray light and stood and he saw for a brief moment the absolute truth of the world. The cold relentless circling of the intestate earth. Darkness implacable. The blind dogs of the sun in their running. The crushing black vacuum of the universe” (MCCARTHY, 2006, p. 110).

distorção é literal, criando formas de pesadelo ou instalações de arte involuntárias:

Depois de um cruzamento na desolação eles começaram a se deparar com os pertences de viajantes abandonados na estrada anos antes. Caixas e bolsas. Tudo derretido e preto. Velhas maletas de plástico onduladas e disformes no calor. Aqui e ali marcas de coisas arrancadas do asfalto por pessoas atrás de restos. Mais um quilômetro e pouco adiante, começaram a se deparar com os mortos. Vultos meio afundados no asfalto, agarrando-se, as bocas gritando. (MCCARTHY, 2007, tradução de Adriana Lisboa)<sup>18</sup>

Às vezes, de fato, esses objetos oferecem uma rara e intensa experiência estética, como no caso do sextante que o homem encontra no navio encalhado. Em outras ocasiões, evocam a memória afetiva do passado, num efeito desproporcional à importância que tinham no nosso cotidiano, como uma lata de Coca-Cola encontrada num mercado abandonado. Convertida num artigo único, deslocada de seu contexto original de produção e circulação (e, portanto, destituída de sua condição de mercadoria), a lata de Coca-Cola torna-se fonte de maravilhamento. Do mesmo modo, um trem abandonado num bosque vira objeto de espanto e contemplação, provocando uma forte sensação de nostalgia, mas também abrindo a perspectiva da eternidade através da constatação de que ele ficará ali para sempre, se decompondo lentamente.

A paisagem de *A estrada* é gótica não só por causa de sua desolação, de seu mistério e da ameaça que representa, mas também porque é assombrada por esses resquícios do passado. A transformação do espaço desabitado em um espaço gótico, preparada numa narrativa como *A ilha do Dr. Moreau*, atinge seu auge aqui. Não se trata de um efeito fortuito. O gótico permite o contato imaginário com o não-humano e, se representa uma crise da razão, aponta também para o incognoscível

---

<sup>18</sup> “Beyond a crossroads in that wilderness they began to come upon the possessions of travelers abandoned in the road years ago. Boxes and bags. Everything melted and black. Old plastic suitcases curled shapeless in the heat. Here and there the imprint of things wrested out of the tar by scavengers. A mile on and they began to come upon the dead. Figures half mired in the blacktop, clutching themselves, mouths howling” (MCCARTHY, 2006, p. 160).

e para o exercício frenético da imaginação.<sup>19</sup> O espaço crepuscular de *A estrada* tem uma estreita relação com o estado onírico frequentemente explorado pelo gótico como meio de atingir uma revelação daquilo que se encontra além da realidade palpável, mas também trabalha com a associação do gótico com a construção estética de uma sensação de irrealidade e com o fascínio exercido pelo ocultamento e o mistério.

A virada negativa do espaço desabitado em *A ilha do Dr. Moreau* sugere uma associação entre poder e ocultamento, e também entre poder e sofrimento. Em *A estrada*, uma associação semelhante também ocorre, ainda que não estejamos diante de um espaço hierarquizado e não haja mais um centro. Ao longo de toda narrativa, o pai intui por trás do espaço agora esvaziado a presença de uma potencialidade divina, de um princípio gerador que se manifesta paradoxalmente no silêncio do fim – o romance termina com uma evocação do mundo em seu tornar-se, de coisas mais velhas que o homem sussurrando mistérios (MCCARTHY, 2006, p. 241). Não são poucas as ocasiões em que o homem interroga Deus, cuja presença ele parece sentir na escuridão ou no vazio. Estranhamente, é num espaço árido, silencioso e sem Deus (MCCARTHY, 2006, p. 4), que o divino parece se manifestar via uma recusa enfática de sentido e uma negação radical do humano, apresentando-se como o desafio do mistério absoluto.

Ao confrontar o indivíduo com esse mistério, cada elemento da paisagem abre um abismo que provoca uma certa vertigem ontológica, uma potencialidade de transcendência esquiva, ao mesmo tempo já presente e sempre um pouco além do alcance. Como já vimos, a força da presença dos objetos, longe de limitar a percepção à superfície das coisas, os transforma em fonte de maravilhamento. Deslocados de seu contexto original, esses objetos tornam-se sinais da perda. Sombras do cotidiano da modernidade, são também um lembrete do vazio que se esconde por trás desse cotidiano. Mas esse vazio aponta paradoxalmente para a proximidade do divino, resgatando o universo das coisas de sua banalidade. A realidade se espiritualiza e a própria natureza retoma seu poder místico justamente por estar morta.

---

<sup>19</sup> Ver Botting (2005, p. 2 e 21). Thacker (2015) relaciona sua investigação dos limites do conhecimento e da própria natureza do humano às questões levantadas pelo gênero do horror, que corresponde em grande parte à tradição gótica.

A articulação do espaço desabitado em *A ilha do Dr. Moreau e A estrada* mostra que ele serve de base não só para a utopia, mas também para a distopia e as narrativas pós-apocalípticas. Pode-se perceber, assim, que se trata de um espaço simbólico que desempenha um papel importante no imaginário ocidental, pois efetua o entrecruzamento de preocupações importantes do pensamento moderno. Ele se relaciona diretamente à experiência colonial, à consolidação do projeto imperialista e, no caso de sua manifestação em *Robinson Crusóé*, à construção do individualismo burguês, à valorização da privacidade e ao estímulo ao empreendedorismo econômico. Como um desdobramento dessas questões, ele se relaciona também às tentativas de dar sentido à alteridade e de controlar o outro, que por sua vez se aliam ao projeto científico de compreender a natureza e, por fim, dominá-la através da técnica. *A ilha do Dr. Moreau* marca um momento de crise nesse projeto da modernidade, seja pelo medo da desagregação da ordem social via uma explosão das tensões que essa ordem tenta suprimir, seja pelo desenvolvimento desregrado da ciência ou, ao contrário, pelo fracasso da ciência em exercer um controle efetivo sobre a realidade. De qualquer modo, corre-se o risco de uma objetificação do mundo, de tal forma que mesmo aquilo que parece escapar ao controle humano acaba sendo submetido à lógica da ciência e se tornando mais ou menos previsível – assim como, perto do final de *Robinson Crusóé*, a ilha vai se tornando um espaço cada vez mais controlado, cada vez mais próximo de uma colônia estruturada, deixando de lado as possibilidades abertas pela aventura e perdendo sua capacidade de maravilhar. *A estrada* introduz uma crise ainda mais profunda, já que agora a modernidade se encontra arruinada. No entanto, essa virada ainda mais negativa do espaço desabitado, com sua anulação do humano e da própria vida, cumpre, através do seu mistério sombrio, a função imaginária de restabelecer esse maravilhamento e, dessa forma, de reencantar o mundo.

## Referências

ARMSTRONG, Nancy. *How Novels Think: The Limits of Individualism from 1719-1900*. Nova York: Columbia University Press, 2005.

BOOKER, M. Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westport, CT: Greenwood Press, 1994.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 2005. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203993767>.

CLAEYS, Gregory. The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: \_\_\_\_\_. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 107-131. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521886659.005>.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. 2. ed. Nova York: W. W. Norton, 1994. (Norton Critical Edition).

DOWNIE, Alan. *Robinson Crusoe's Eighteenth-Century Contexts*. In: SPAAS, Lieve; STIMPSON, Brian (org.). *Robinson Crusoe: Myths and Metamorphoses*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan; Nova York: St. Martin's Press, 1996. p. 13-27. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-1-349-13677-3\\_2](https://doi.org/10.1007/978-1-349-13677-3_2).

FRANÇA, Júlio. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: ENCONTRO ABRALIC, XV., 2016, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. v. 1, p. 2492-2502.

FUCHS, Barbara. Conquering Islands: Contextualizing *The Tempest*. In: SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. Nova York: W. W. Norton, 2004. p. 265-285. (Norton Critical Edition).

GREENBLATT, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991. DOI: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226306575.001.0001>.

HICKS, Heather J. *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity Beyond Salvage*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1057/9781137545848>.

HURLEY, Kelly. *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511519161>.

MCCARTHY, Cormac. *A estrada*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. *E-book*.

MCCARTHY, Cormac. *The Road*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2006.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: The Gothic Tradition*. 2. ed. Londres: Routledge, 2013. v. 1.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Malden, MA: Blackwell, 2004.

SARGENT, Lyman Tower. The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 1-37, 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20719246>. Acesso em: 30 nov. 2010.

SCHÄFER, Martin. The Rise and Fall of Antiutopia: Utopia, Gothic Romance, Dystopia. *Science Fiction Studies*, [S.l.], v. 6, n. 3, p. 287-295, 1979. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4239285>. Acesso em: 21 jun. 2014.

SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. Nova York: W. W. Norton, 2004. (Norton Critical Edition).

SHOWALTER, Elaine. The Apocalyptic Fables of H. G. Wells. In: STOKES, John (org.). *Fin de Siècle/Fin du Globe: Fears and Fantasies of the Late Nineteenth Century*. [S.l.]: Palgrave Macmillan, 1992. p. 69-84. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-1-349-22421-0\\_5](https://doi.org/10.1007/978-1-349-22421-0_5).

THACKER, Eugene. *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy*. Winchester, UK: Zero Books, 2015. v. 1. *E-book*.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Robinson Crusoe in the South Atlantic. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 31, n. 2, 2021.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Harmondsworth, UK: Penguin, 1972.

WELLS, Herbert George. *The Island of Dr. Moreau*. Nova York: Bantam, 1994.

Recebido em: 15 de novembro de 2020.

Aprovado em: 30 de março de 2021.





## Un naufragio poético: *El entenado* de Juan José Saer<sup>1</sup>

### *A Poetic Shipwreck: The Witness of Juan José Saer*

María Esther Castillo García

Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), Santiago de Querétaro, México  
marescas2014@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3874-5983>

**Resumen:** El escritor santafesino, Juan José Saer (1937-2005), nos propone en *El Entenado* (2000) un viaje en busca de los orígenes de una aventura, no sólo del grumete adolescente con “hambre de mar”, sino la que revela la pregunta del ser humano y de su origen latinoamericano. Saer retoma una larga tradición narrativa en donde reaparece la imagen del naufragio para vehicularla hacia la pérdida del sentido, la precariedad del mundo que habitamos, lo inacabado de un lenguaje que naufraga en lo incierto. Las expresiones, representaciones y el sentido de la fábula de *El Entenado*, preconizan el fundamento de una aventura “real”, cuya materialidad es la palabra. En tanto gesto fundacional, este “naufragio poético” enuncia el trayecto de una travesía autorreflexiva, relativa a la causa, el efecto y la presencia de un hombre que describe e inventa la entelequia de su vida, a propósito de ese naufragio fomentado por la obra de Defoe.

**Palabras clave:** Saer; robinsonada; viaje; naufragio; colastiné.

---

<sup>1</sup> Saer nació en Serodino, Santa Fe, Argentina, el 28 de junio de 1937 y lamentablemente falleció el 11 de junio de 2005 en París, Francia. Es un autor relevante en el canon de las letras argentinas y universales.

Citamos las primeras ediciones de su obra: *Cicatrices* (1969), *El limonero real* (1974), *La mayor* (1976), *Nadie nada nunca* (1980), *El Entenado* (1982), *Glosa* (1986), *La ocasión* (1988), *Lo imborrable* (1993), *La pesquisa* (1994), *Las nubes* (1997). *La grande*, publicada en 2005, es la obra póstuma del autor santafesino, además de una serie de ensayos, *La selva espesa* (1994), *Una literatura sin atributos* (1996), *El concepto de ficción* (1997), entre otros.

Advertencia: Todas las citas de *El Entenado* señaladas con número de página pertenecen a la edición de Seix Barral, 2000.

**Abstract:** Writer from Santa Fe, Juan Jose Saer (1937-2005), offers us in his novel, *The Witness* (2000), a journey in search of the origins of and adventure, not only of the “sea hungry” teenage cabin boy, but also that of which reveals the intimate question of the human being and his Latin-American origin. Saer revisits a long narrative tradition in which the castaway’s image reappears, to bond it with the loss of sense, the precariousness of the world we inhabit, the incompleteness of a language which we think we dominate but drifts in the uncertain. The expressions, representations and the purpose of the tale *The Witness*, advocate for the fundamentals for a “real” adventure, which materiality lies in the word itself. As a foundational gesture, this “poetic castaway” enunciates the trajectory of an auto-reflexive journey, relative to cause, the effect and presence of a man who describes and invents the entelechy of his ideal life, in regards to the castaway incited by Defoe’s work.

**Keywords:** Saer; robinsonade; journey; shipwreck; Colastine.

“El origen es un torbellino en el río del devenir, y arrastra en su ritmo la materia que está apareciendo”

Walter Benjamin

## Introducción

En la tradición literaria, el naufragio de Crusoe se comprende como la historia del que ha sido arrojado de golpe a un lugar, con la esperanza de algo que lo rescate de su aislamiento. En *El Entenado* se habla de un naufragio, pero lo que se indaga es la trascendencia estética de la palabra, como si en ella se esperase una “revelación que no se produce”, como afirmara Borges. Empezar la aventura, o repetirla, implica la necesidad de salir del lugar, de soltar amarras con el fin de búsqueda o de renovación. En este sentido trataré de exponer el remanente temático y funcional de un naufragio, cuyo prototipo ha sido Robinson Crusoe, no obstante, aquí sea una mera evocación del origen de un mundo literario que privilegia la dimensión de su búsqueda.

Con el fin de establecer la obra de Saer en el contexto de una *robinsonada*, introduzco una breve reseña del hipotexto *Robinson*. Daniel Defoe, dio vida al conocido personaje que rubrica el libro. *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner* (1719), se derivaba de un relato anterior editado por Richard Steele en la revista *The Englishman*, acerca de la permanencia durante cuatro años

y cuatro meses del marinero escocés Alexander Selkirk<sup>2</sup> en la isla Más a Tierra, del archipiélago chileno de Juan Fernández. En *Robinson Crusoe* (1719), Defoe cuenta las aventuras de un hombre caracterizado por el espíritu de conquista y afán emprendedor, cuyo accidentado aislamiento nunca lo aparta de la línea ética del hombre puritano. Durante la época expansionista de Inglaterra, los viajes marítimos se convirtieron en los componentes principales de la mentalidad europea. Desde las cartas de Colón y Cortés durante el siglo XVI, en que se describían los procesos de descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo, hasta el *Robinson Crusoe* del británico Daniel Defoe, en el siglo XVIII, la historia de un naufragio ficcional se hacía cada vez más popular (FAÜNDEZ, 2007).

El personaje Robinson relata cómo y por qué decide rechazar la carrera de abogacía sugerida por su padre, para iniciar una vida plena de aventuras, las más desfavorables al convertirse primero en prisionero y esclavo de un turco y después en náufrago solitario en una isla desierta, situada, según él, frente a la desembocadura del Orinoco la cual bautiza, “Isla de la desesperación”. Gracias a su capacidad laboral logra utilizar las herramientas de “la civilización”, así sobrevive, aspira y mantiene un cierto orden. La idea de dignidad respecto al trabajo es fundamental para Defoe, quizá por eso incluye los valores del puritanismo que promueve en el personaje, al igual que su pudor excesivo y afán colonizador. Tal afán es evidente en su encuentro con los caníbales y el salvamento de Viernes.

Para representar las señales del deber y la existencia de la autoridad, el autor cumple la paradoja de convertir al náufrago en gobernador, aunque sea de una isla desierta con sólo un subordinado. Acorde a la época histórica y al género de una novela de aventuras, el relato mantiene un estilo realista, por ende, el personaje debía mostrar una ética puritana basada en el trabajo duro y la confianza en el Supremo. El bienestar material, más la gracia divina, respaldan una filosofía pragmático-utilitarista en donde se basaría el capitalismo.

### **El camino de las *Robinsonadas***

Acorde a la tradición literaria que ha alentado las *robinsonadas*, las nociones de viaje y aventura se replican en novelas que atraen los

---

<sup>2</sup> La publicación del año 1841 se intitula: *The Life and Adventures of Alexander Selkirk, the Real Robinson Crusoe. A Narrative Founded on Facts.*

temas de iniciación o aprendizaje, sean realistas o paródicas. En la novela de aprendizaje de Defoe se propone la estancia y situación del personaje en la isla, como una auténtica aventura de principio a fin en donde se aprovecha al máximo el lado positivo y laborioso de la vida. En épocas ilustradas el afán pedagógico contribuyó al debate: naturaleza *versus* crianza, como lo demuestra paradigmáticamente Rousseau en su protagonista Emilio. Este tipo de afán fue evidente en los muchos robinsones de la literatura europea; sin embargo, en *La isla misteriosa* (1874), Julio Verne ya suscita la reinención y el origen del hombre del XIX que sueña con el progreso del siglo XX.

La imagen del Robinson de Defoe se transforma en el siglo XX. *El señor de las moscas* (1954) de Golding y *Viernes* de Tournier son casos paradigmáticos para comprender el cambio de intención y el desarrollo de personajes complejos. En el siglo XXI, se menciona a J.M. Coetzee y su libro titulado *Foe*, cuya innovación es la aparición del personaje femenino (Susan), que naufraga en la misma isla de Robinson. Ricardo Bada, en su fotorreportaje (# 2770), nombra una serie de personajes que estarían en esta categoría, cita a Simbad y a Odiseo como los primeros naufragos literarios; Bada separa y enumera robinsones por países y aquellos difundidos por otros medios como la radio y el teatro. Entre los episodios radiofónicos, *Adiós, Robinson*, de Julio Cortázar (1977) es un ejemplo que refiere tácitamente la situación política de América Latina durante los años 70 (CALDERÓN, 2013).

En este contexto, *El Entenado* se significa como un desplazamiento intertextual para el caso de una *robinsonada*, que, dicho sea de paso, nunca había sido expuesta en estos términos. La novela sugiere una representación de motivos afines al hipotexto: la isla, el viaje, la aventura, el naufragio y los antropófagos. No sería casual el hecho de que Saer revisitara los textos robinsonianos. Sus relatos siempre expresan el afán de búsqueda, entre libresca y erudita,

vinculada al fenómeno de reescritura que subraya la simetría entre la distancia entre el presente y el pasado, semejante a la del sujeto del objeto, una suerte de contrapunto entre el sujeto y el objeto perdido o deseado o irrecuperable (GARRAMUÑO, 1997, p. 109).

Quizás, el fenómeno intertextual identifique un regreso al origen, a ese eterno objeto perdido, literario y biográfico. Quizás, toda novela de viajes adopte esa forma de experiencia literaria.

## Lo que se cuenta en *El Entenado*

La historia de *El Entenado* deambula entre la escritura de una crónica, las memorias y el diario de viaje; está escrita en primera persona y alterna los tiempos gramaticales presente y pasado. La prosa transcurre entre las síntesis de los acontecimientos, las analepsis y prolepsis discursivas. El eco de una voz recorre el tiempo y el espacio, relatando la aventura de un adolescente que naufragara en la isla de los indígenas colastiné. Como todo relato de viaje, el personaje debe partir y regresar a su espacio original. El Entenado, que nunca define nominalmente otra identidad, vive una aventura que decide contar cuando envejece. El nivel enuncivo se turna entre las acciones descritas por el adolescente y las reflexiones del sexagenario que reinventa la memoria del Otro y de sí mismo.

Como dicta el alias del personaje que intitula el libro, este náufrago afirma su enigmático pasado como un ser expósito, sin sustento afectivo, económico ni cultural; un prototipo del pícaro: “huérfano, mandadero de putas y marineros”, a quien de repente le vino “el hambre de alta mar”. La moda –afirma– eran las Indias. Con esa intención se embarca con el puesto de grumete en una de las expediciones que de España partían rumbo a las Malucas. En esta clásica leyenda de viaje y aventura, aludimos a Michel Onfray en su ensayo *Teoría del viaje* (2016), en tanto refiere no sólo el ansia de una salida y el posterior regreso del personaje principal, sino la trascendencia del intervalo durante el mismo. El recorrido que proyecta Onfray se asemeja a la ruta del héroe propuesto por Joseph Campbell en su clásico, *The Hero with a Thousand Faces* (1949). El deseo de partir, el medio para realizarlo, la conmoción frente al otro, el regreso a casa y la elaboración reminiscente de lo vivido, son las etapas propuestas en esta aventura novelesca. Si relacionamos los pasos adoptados por todo personaje literario, que por muchas causas emprende el viaje, encontraremos puntos de convergencia entre todos ellos. Existen dos etapas fundamentales en el acontecer del Entenado, el adolescente navegante que se marcha, y el viejo que regresa y subsiste para rubricar cada paso o estancia vivida, primero en la embarcación, después en la isla, y posteriormente en su repatriación.

El adolescente relata que después de una travesía de meses, en donde el delirio le ganaba a la convicción, los tripulantes lograron avizorar tierra. Mientras la nave bordeaba terrenos desconocidos, siempre hacia el sur, el capitán decidió desembarcar a la orilla de un arroyo de

apariencia tranquila; después sabremos que el lugar era un estuario del Río de la Plata. Esta relación biográfica y crónica ficticia, coincide con la que refiere la existencia histórica del grumete Francisco del Puerto, en la expedición que Juan Díaz de Solís (entre 1515 y 1516) llevase a cabo con la intención de llegar a las Molucas, por orden de Fernando el Católico, según refiere la relación de Toribio Medina. El Entenado permanece los mismos diez años transcurridos por Francisco del Puerto en un islote del Río de la Plata hasta que fuera rescatado por Sebastián Caboto. No se supo más de él (GRILLO, 2007).

En la relación ficcional de Saer, el alias de el Entenado escrito siempre con letra mayúscula, sería curiosamente equivalente a la designación del Viernes de Defoe. Así pues, el personaje saereano es el único narrador, y por ende única percepción, para registrar la bitácora del viaje, la precariedad de la tripulación, el arribo a la isla y el exterminio de todos sus compañeros de viaje. Así relata, que mientras el capitán y los marinos cabildeaba sobre qué acciones tomar, unos indios llegaron, los tomaron por sorpresa y los atravesaron con flechas. En calidad de único sobreviviente, el Entenado permanece de los quince a los veinticinco años conviviendo con los indígenas, que por más señas se identifican con el nombre de colastiné.

El protagonista de Saer es el náufrago europeo que subvierte la fábula de Defoe. Al contrario de Robinson, el Entenado confronta su sobrevivencia, extrañamente confiado, en medio de una comunidad bien establecida con costumbres, saberes y creencias arcaicas, compuesta por mujeres, niños, hombres jóvenes y ancianos de piel oscura, cuya peculiaridad era practicar la antropofagia una vez al año. Esta práctica, celebrada con la ostentación del agasajo anual, se convertía, al decir de este testigo, en un exorbitante festín de comida humana y sexo.

A diferencia del puritano Robinson, cuyo emprendimiento lo obliga a un proceso de aprendizaje basado en ensayo y error, el Entenado sobrevive sin hacer prácticamente nada. Su única misión, sin saberlo, es otra: ser y permanecer como el testigo único que daría cuenta de la existencia de los colastiné. Este testigo involuntario, que describe la vida de los Otros, mira sin comprender ni preguntar por qué era alimentado y protegido por un pequeño grupo de indígenas no afectos a la antropofagia. Los indígenas le procuraban todo: sustento, cuidado y anonimato. El personaje es innombrado deliberadamente para convertirse en una presencia que mira, escucha y calla, lo que habrá de reflexionar después en esta crónica novelesca que leemos y presentamos.

Pasados justo diez años llega el momento del regreso. Los propios indígenas son quienes lo instan a partir de la isla al encuentro de los suyos en una embarcación europea que lo regresa a España. El Entenado comprende, hasta ese preciso momento, que si había permanecido tanto tiempo en la isla era porque los lugareños no habían descubierto ninguna embarcación con tripulantes europeos; lo cual asienta el hecho que desea constatar Saer, los indígenas estaban al tanto de la existencia de los Otros desde mucho tiempo atrás.

Posterior al desembarco en tierras españolas, el Entenado permanece siete años en un convento hospedado por el padre Quesada; él es quien le ayudaría a recuperar la lengua española que parecía haber olvidado, y con ella esa antigua forma de pensar y de sentir. El mismo Quesada trataba de comprender y hacer un balance acerca de los alcances del acontecer y del olvido, la incógnita de su sobrevivencia, e incluso la simpatía por los Otros. A fuerza de sondear entre los recuerdos de su protegido y de inquirir acerca de la existencia de los colastiné, Quesada también escribe un breve tratado al que llamó, *Relación de abandonado*. Cuando el Entenado obtiene conciencia de sí mismo, decide probar fortuna fuera del convento; se incorpora a una compañía de actores en donde representan, precisamente, la aventura de un naufragio: “Un sobreviviente genuino”. Después de mucho representar la misma historia en distintos escenarios, nuestro protagonista decide abandonar el espectáculo y escribir esta historia tantas veces representada. Años después nos encontramos a un hombre entrado en años empeñado en el recuerdo.

Un recuerdo que convive con la reflexión de quien había emprendido un viaje sin señales culturales ni ideológicas previas, carente de cualquier apego, y que así permanece diez años en una suerte de limbo. Ante un naufragio sin repertorio todo puede inventarse, desde los orígenes, hasta su coexistencia con el Otro; el carácter de testigo en abstinencia comunicativa y emocional lo obliga a permanecer como mero espectador. Sólo muchos años después tomaría conciencia de esa su función testimonial:

recuerdo verdadero o imagen instantánea, sin pasado ni porvenir, forjada frescamente por un delirio apacible, esa criatura que llora en un mundo desconocido asiste, sin saberlo, a su propio nacimiento (p. 41).

El viaje que el hombre de sesenta años reinventa en un contexto del siglo XVI, revela asimismo y de manera importante el vacío de una existencia que necesita inventar. También nos es posible fantasear una analogía con el libro intitolado, *La invención de América* (1995), que el historiador mexicano O’Gorman sugiere, siguiendo la idea de Michel de Certeau (*La debilidad de creer*, 2006), en tanto interpreta y explica cómo se pudo concebir la “invención” de todo un continente. En la mente de los navegantes-conquistadores, al decir de O’Gorman, operaba la noción de la “creencia”, el sentido y la imagen de un mundo afín a la visión utópica europea, opuesta a la visión latinoamericana.

Esa “creencia” la ratificaba el padre Quesada en su *Relación de abandonado* como correspondería al narratario español que daría fe de una postrera crónica. El desconocido mundo de los conquistadores españoles ante las tierras americanas también se significa como una alegoría acerca de la “creencia”. Incomprensible para los conquistadores y cosmogónica para los indígenas, la realidad encubierta, más que “descubierta”, espantaba las normas, los rituales y los signos, que se pensaban fijos y universales antes del encuentro con el Otro. Todas las exploraciones que revelaran la existencia del enorme litoral, que actualmente corresponde a la costa atlántica septentrional de América del Sur, desde el Golfo de Darién hasta el extremo oriental de Brasil, se fraguaron a partir de una serie de indeterminaciones y conjeturas desde los tiempos de Colón.

La variedad escritural de Saer, si bien muestra coincidencias con las crónicas de los conquistadores y con la historia de múltiples naufragios, no la incluimos aquí bajo el canon de la novela histórica, en donde la ubican otros ensayistas como Cristina Pons (1996). La novela de Saer privilegia el recuerdo y su reminiscencia en donde concurren la evocación y recreación de personajes y lugares conocidos, mas no exhibe una intencionalidad metahistórica que pretenda rescatar, en este caso, la biografía de Francisco del Puerto. El sustrato histórico y utópico del texto, confronta algo más que la noción utópica del viaje llevado a cabo por los europeos, contra la perspectiva latinoamericana.

El narrador saereano no va en busca ni pretende tampoco la creación de una parodia realista, sino de una realidad *ab-original*. Permite que la naturaleza y los habitantes se revelen en el tiempo y no en la pura extensión. No en vano el Entenado permanece diez años como catalizador de un mundo mítico. Es el factor de un tiempo mistificado, cuando el



paisaje o el lugar permiten otro tipo de desplazamiento ante la extrañeza y la asimilación constante que pone muchas verdades en entredicho. Quizá, semejante a Alejo Carpentier, Saer prefiera destacar el tiempo impensable, “el paso de la naturaleza ‘naturalista’ a la naturaleza ‘enajenada’ a la naturaleza puramente metafórica, mimética” (FUENTES, 1990, p. 129). *El Entenado*, en tanto novela y no como una relación geográfica, es ese viaje que el escritor emprende en cada acto imaginario de creación. Reiteramos la idea de que los hechos de un referente histórico, mítico o legendario, no convierte a toda novela en histórica; sería como afirmar que todos los escritores que requieren de un anclaje realista, tuviesen que incluirse en el canon de la historiografía y no en el amplio espectro de la poética.

Corroboramos el acto descriptivo de una realidad en el plano simbólico de la escritura literaria, como dos niveles narrativos que presentan la lucha inminente entre la atención y la indiferencia, con las que el narrador describe la vida de los Otros, frente al otro tiempo cuando todo cobra sentido y se fragua como acto reflexivo de escritura. La estratificación del discurso es evidente y la propone el narrador desde la primera página:

De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia del cielo [...] Y si ahora que soy un viejo paso en mis días en las ciudades, es porque en ellas la vida es horizontal, porque las ciudades disimulan el cielo. Allá, de noche, en cambio, dormíamos a la intemperie, casi aplastados por las estrellas. (p. 11)

Esta sutil advertencia enfocada en el firmamento como elemento diferenciador entre la ciudad y el campo, y de ahí entre el acto y su reflexión, es como si emulara una etapa de infancia remitiéndose a la naturaleza y otra de adultez perteneciente a la cultura, una para el tiempo de lo vivido y otra para el tiempo del pensamiento o de la reflexión. La noción acerca de la estratificación del relato, en correspondencia a las etapas que llevan al escritor hacia la búsqueda del origen de una conciencia literaria, se expone a partir del sujeto de enunciación. La palabra describe tanto la etapa oral del niño-adolescente, como la escritura en el camino a la madurez. Mientras el grumete permanece en la isla siendo casi un niño, parece estar, como afirmara Agamben (2011), en la Babel de la infancia, ésta existe ante un mudo diccionario de símbolos.

La simbolización del naufrago en la isla enfatiza su diferencia con el naufrago de Defoe. Saer expone la vida de un chico “producto de virilidad incompleta”, “con intuición de criatura” (p. 15 y 16), carente de recursos y de habilidades, de códigos de representación familiar o cultural. El Entenado es un ente vacío expuesto a la experimentación, al laboratorio de observaciones culturales; primero será la mirada y después el lenguaje, primero la palabra y de ahí la escritura, en ese orden estricto. El fundamento de la otredad, ante el cual Saer enfrenta a su personaje es ontológico y arcaico. La de Defoe es naturalista y coetánea. La naturaleza exuberante “que no eran las Indias”, sino un mundo previo y desconocido será en donde el Entenado reconozca su ausencia de referentes. Lo propio sucederá cuando compare las ideas sobre la creación del mundo que los indígenas podían concebir y representar. En esta etapa suponemos que Saer impide que el Entenado contraste lo que mira contra la visión europea, el hecho de no verbalizar las diferencias entre el allá y el aquí, implica la búsqueda y la voluntad de una mirada y un discurso antagónicos.

### **La mirada y el acto**

El grumete de Saer debe enfrentar la presencia real y objetiva de la carnalidad durante la actividad canibalesca de los indígenas. Semejante a Robinson en su isla, pero con la gran diferencia de que el Entenado es un observador desprejuiciado. Esta actitud modifica incluso la mención de Heródoto que Saer incluye como epígrafe en la novela: “...más allá están los Antropófagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total.... Heródoto. IV, 18” [años 456-445]. La voluntad etnológica del narrador saereano ingresa al mundo desconocido

no con verdades absolutas, sino verdades relativas, nada de metro como patrón ideológico, metafísico u ontológico para medir otras civilizaciones [...] libre de compromisos, con cuidado de no reír ni llorar, de no juzgar ni condenar, de no absolver ni lanzar anatemas (ONFRAY, 2016, p. 64 y 66)

Saer elige y renombra un espacio íntimamente relacionado con la historiografía de los *unos* ante los *otros*. Cuando el personaje sexagenario redacta la crónica, afirma su intención de publicarla en “nombre de los que definitivamente se perdieron” (p. 139), incluso –afirma-, que cuando

muchos años después se acercaba a los marinos que regresaban de su viaje y les preguntaba sobre el destino de los colastiné, “para los marineros, todos los indios eran iguales y no podían, como yo, diferenciar las tribus, los lugares, los nombres” (p. 141). Este desconocimiento (desdén y olvido) de los indígenas colastiné le ofrece al autor el subterfugio de reinventarlos.

Saer enuncia y describe el mundo indígena a través de cuadros escenográficos. La condición de un escenario ofrece los elementos semióticos básicos: señas, meneos, sonidos, gestos; estos signos facilitan la descripción y el sentido de una fábula sobre el Otro. Los contrastes escenográficos, al expresar los tiempos de enunciación sobre lo enunciado y lo descrito, impactan el plano de observación en los dos niveles que alternan la vivencia y la reflexión. El primer nivel descansa en la mirada del joven: los pensamientos “inciertos”. El otro nivel corresponde a la escritura del adulto, cuando se aleja de lo vivido e intenta “materializar con la punta de la pluma, las imágenes que le manda, no se sabe cómo, ni dónde, ni por qué, autónoma, la memoria” (p. 69).

Esos primeros pensamientos “inciertos”, corresponden a la expectativa del joven cuando testifica que toda la tripulación era devorada, mientras él seguía con vida. Después, el Entenado comprendería que esta excepción aseguraba que alguien sobreviviera para dar testimonio de los hechos; esta práctica, evidentemente, es indispensable para conferir verosimilitud al relato. Después de que el apresado convivía con los colastiné durante un año, era devuelto a su comarca con toda clase de regalos para dar fe de dicha cultura. Así pues, una vez al año, los propios y los invitados al convite contemplaban el metódico proceso de desmembrar, cocinar y deleitarse con la carne humana. El ritual concluía con el regocijo sexual:

La carne humeaba, despacio, sobre el fuego. Al derretirse, la grasa goteaba sobre las brasas, produciendo un chirrido constante y monótono [...] El origen humano de la carne desaparecía, gradual, a medida que la cocción avanzaba [...]. En las parrillas, para un observador imparcial, estaban asándose los restos carnosos de un animal desconocido [...]. La inminencia del banquete los ponía ansiosos: podía verlos apiñándose alrededor de las parrillas y mostrando, por los gestos que realizaban sin darse cuenta, su nerviosidad: algunos, como criaturas, cambiaban de pie de apoyo una y otra vez, como si el peso de sus cuerpos

los fastidiara [...] muchos se rascaban, con furia distraída, los cabellos, las axilas, los genitales [...] Yo me mantenía a distancia, observándolos [...] La plenitud corporal y el entusiasmo súbito, dejaba adivinar la excitación inminente [...] A medida que los efectos del aguardiente aumentaban, los cuerpos parecían ostentar su desnudez, tenerla presente [...]; los genitales, olvidados hasta entonces, se despertaban. Los hombres, distraídos, se manoseaban la verga [...] En el modo de estar paradas, las mujeres se las ingeniaban para que las nalgas resaltaran [...] No tenían en cuenta ni edad ni sexo ni parentesco. Un padre podía penetrar a su hija de seis o siete años, un nieto sodomizar a su abuelo, un hijo verse seducido por su propia madre, una hermana lamer, con placer evidente, las tetas de su hermana. (p. 53-70)

La visión erotizada del mundo de los colastiné subraya la exaltación de lo reprimido. El relato del festín anual, cuando devoran a los prisioneros y celebran el acoplamiento sexual, reproduce una mirada que se pretende neutral, “que no ocupaban ningún lugar en los pensamientos” (p. 69). Estamos ante una imitación dramática que se convierte en la metarrepresentación de la puesta en escena del discurso testimonial. La reiteración de las acciones representadas en el presente, y que mucho tiempo después se reflexionan y transcriben, ya contiene los juicios consecuentes en defensa de la propia conciencia del hombre viejo, cuando decide deslindar y deslindarse de la participación canibalesca del mudo colastiné.

Esta relación sobre el canibalismo se aleja fundamentalmente de cualquier postura ilustrada entre utopía y realidad. Montaigne, por ejemplo, sin más averiguación y conocimiento directo, hizo del caníbal un artilugio moral y crítico de su propia sociedad, quizá más próximo a la representación que pretendiera Defoe. La versión de Saer implica la confrontación de la imagen del Otro y/o el Yo, como argumenta Jáuregui en *Canibalia* (2005). El término caníbal –afirma– se ha deslizado como un espejo turbio de figuración entre el Otro y el sí mismo en donde reina lo ineludible de lo incierto:

Como imagen etnográfica, como tropo erótico o como frecuente metáfora cultural, el canibalismo constituye una manera de entender a los *Otros*, al igual que a la mismidad; un tropo que comporta el miedo de la disolución de la identidad, e inversamente, un modelo de apropiación de la diferencia. El *Otro* que el

canibalismo nombra está localizado tras una frontera permeable y especular, llena de trampas y de encuentros con imágenes propias: el *canibal* nos habla del *Otro* y de nosotros mismos, de comer y de ser comidos, del Imperio y de sus fracturas, del salvaje y de las ansiedades culturales de la civilización. (JÁUREGUI, 2005, p. 14-15, los resaltos son del autor.)

Cuando Saer marca la diferencia entre la mirada del grumete de origen europeo contra ese *Otro* descrito por Jáuregui, la perspectiva incluye también una aprensión mental próxima al estadio infantil que aún conserva el joven marinero. La representación de infancia que maneja el autor reitera la idea de su descubrimiento y su posterior invención en una etapa de madurez. Ésta conviene a la propia crónica escrita por el personaje, que sólo cuando es adulto recupera y reinventa. Saer promueve un estadio de realidad que deambula entre la objetividad y la subjetividad, tal período de realidad debía serle ajena a un protagonista púber y además huérfano. La etapa de vida juvenil hacia el ciclo de madurez logra destacar a posteriori ese otro ciclo de realidad confrontada. En la búsqueda tras los orígenes del qué de la palabra literaria, Saer reinventa la inocencia (palabra/ser) a partir de esa “hambre de alta mar” (p. 12), que nutre el imaginario del Entenado. Respecto al qué de la infancia, ésta se ha propuesto como el numen original de la escritura; Cabo Aseguinolaza afirma (2001, p. 52) “la necesidad de apropiación de la vida de cada uno está en relación con los distintos episodios en un entramado unificador”. Este entramado evidencia el protagonismo de sí mismo como algo inherente a la escritura de una biografía. Según Gusdorf (1991), al referir los sustratos de vida en las memorias literarias, los califica como un privilegio antropológico, en tanto cada quien puede fincar su “intención consustancial” a la autobiografía como un medio de conocimiento de sí mismo y de la vida en su conjunto.

Saer en su ensayo, *Una literatura sin atributos*, propone que si la ficción puede ponerse al margen de lo verificable es también a causa de sus intenciones, de su resolución práctica,

de la posición singular del autor entre los imperativos del saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una “antropología especulativa” (1996, p. 16).

## La escucha, la palabra y la reminiscencia

Saer sostiene, en una charla a propósito de su novela *Nada nadie nunca*, en donde desde la primera página parece que estuviese narrando el primer día de la creación del mundo, que

Solo tenemos lenguaje y el lenguaje es la única referencia que tenemos porque es lo único que nosotros hemos creado, es un instrumento que hemos creado para nombrar al mundo, para manejarnos dentro del mundo, todo es lenguaje, fuera del lenguaje no hay mundo para mí (GONZÁLEZ, 2005).

Esta relación manifiesta entre los orígenes de la vida y de la cultura desde el punto de vista del lenguaje, origina la tensión idiomática que Saer ensaya, crea y contrasta en *El entenado*. La tensión simboliza tanto la génesis del ser en el mundo, como el ser cultural que lo enuncia y describe. No es casual que el autor ubique y designe con el calificativo “Entenado” a un protagonista carente de todo, abandonado a su suerte en una isla en donde el primer obstáculo sea precisamente la lengua, elemento central de la obra. El narrador muestra las dificultades de la comunicación oral desde el momento en el cual es apresado, cuando escucha las voces del Otro. La incapacidad de interlocución se mantiene durante un lapso indefinible. Es significativo el hecho de que el joven, en la medida en que trata de comprender la lengua de los colastiné, olvide la lengua materna. Para crear la figura del Entenado frente al Otro, es importante fraguar los conflictos relativos a la adquisición de una lengua, cómo manipularla y, más aún, describirla para cumplir el papel testimonial. El primer sonido que captó el Entenado era indescifrable: “una y otra vez, los mismos sonidos rápidos y chillones: ¡Def-ghi! ¡Def-ghi!” (p. 31). El sonido/palabra, como podemos apreciar, es sólo una secuencia alfabética entre la sexta y la décima letra de nuestro alfabeto. El problema es que tal encadenamiento de signos se emitía en todas las tonalidades posibles, y que, fonéticamente, se podía diferenciar y comunicar los estados de ánimo: asombro, enojo, cordialidad, confidencialidad. Lo insólito es que con los mismos sonidos podían registrar vínculos entre la cosa y su posible significado. Al cabo de diez años de escuchar este retintín sonoro, el náufrago logró comprender que existía un sentido ignorando el paso entre el significante y el significado. Esta ecuación lingüística puede adquirir muchas connotaciones para el narratario o ese

posible lector, pues es evidente que el narrador describe las peripecias inherentes al texto no sólo para sí mismo. A cada paso, el narrador trata de traducir el sentido de lo focalizado y la circunstancia de cada acción: “Estas cosas son difíciles de contar, espero que el lector no se asombre si digo que...” (p. 53). La preferencia de la locución “def-ghi” nos lleva a conjeturar si la secuencia de derecha a izquierda puede incluso ser indicio de un viaje, del sonido como metáfora de un espacio arcaico que se actualiza en su traslado. Que sólo cuando el sonido ¡Def-ghi! se aleja espacial y temporalmente de la escucha se refigura en el acto de escritura. Su registro es lo que da fe de la existencia del Otro:

Ahora que estoy escribiendo, que el rasguído de mi pluma y los crujidos de mi silla son los únicos ruidos que suenan, nítidos, en la noche, que mi respiración inaudible y tranquila sostiene mi vida, que puedo ver mi mano, la mano ajada de un viejo, deslizándose de izquierda a derecha y dejando un reguero negro a la luz de la lámpara, me doy cuenta. [...]. Son esos momentos los que sostienen cada noche, la mano que empuña la pluma, haciéndola trazar, en nombre de los que ya, definitivamente se perdieron, estos signos que buscan inciertos su perduración. (p. 41 y p. 138-139)

El acto de escritura debe suceder después de la escucha de una manera lógica; hay un decir y un querer decir atado al significado y a su referencia. Saer reconstruye gráficamente la dialéctica del tiempo del habla y el tiempo de la escritura. Esta lógica la han expuesto diferentes teóricos del lenguaje y de la literatura, desde Saussure, Hjelmslev o Jakobson, hasta otros como Foucault, Barthes, y particularmente Paul Ricœur, que a lo largo de toda su obra ha reflexionado sobre el tema, en el libro, *Teoría de la interpretación*, el filósofo plantea:

Del habla a la escritura: Lo que sucede en la escritura es la manifestación completa de algo que está en estado virtual, algo incipiente y rudimentario que se da en el habla viva; a saber, la separación del sentido del acontecimiento. Pero esta separación no es de tal magnitud que cancele la estructura fundamental del discurso [...] La autonomía semántica del texto es gobernada por la dialéctica del acontecimiento y el sentido. Es más, puede decirse que esta dialéctica se hace obvia y explícita al escribir. (RICŒUR, 1998, p. 38)

Saer muestra que la secuencia fonética, aún en su precariedad, era suficiente para representar los factores de la comunicación que Jakobson propone entre los hablantes, así como las funciones correlativas a la poética. La función poética de la lengua se revela en presencia y se relaciona, creemos, con la idea de Saer, de que concierne a la riqueza lingüística y literaria latinoamericana. Carlos Fuentes, en su ensayo, *Valiente nuevo mundo*, cita a Vico como el filósofo que ubicaría el origen de la sociedad en el lenguaje “y el origen del lenguaje en la elaboración mítica, que vio en los mitos la ‘universalidad imaginativa’ de los orígenes de la humanidad: la imaginación de los pueblos originales” (1990, p. 155). Saer realiza este recorrido fonético como la aventura del lenguaje, trazando la ruta de ida y vuelta en la invención de una lengua hablada por los colastiné como esos “pueblos originales” mencionados por Vico.

El Entenado subraya la trascendencia de su estancia a partir de la desmesura emotiva de los indígenas y la difícil orientación de esos Otros, entonces hispanos, que difícilmente podían conducirse por la “selva oscura de su lengua” (p. 99). Cuando el hombre viejo resume los diez años ahí vividos, aclara que la “pobreza oral” plasmada en esa locución *def-ghi* y en sus mínimas derivaciones (“en-ghi” o “negh”), mostraba asimismo el indicio de una verdad ya tergiversada en la lengua española, “porque en general la mentira se forja en la lengua y necesita, para desplegarse, abundancia de palabras” (p. 100). La distinción entre la verdad y la mentira basada en las palabras, sugiere la verdad de las mentiras durante las confrontaciones históricas de los unos y los otros (hispanos e indígenas), difuminando los límites, y poniendo en duda la concepción y progenitura de quién era entonces el Otro.

La contradicción que el Entenado observaba al describir la lengua, le creaba más de una confusión. Por ejemplo, cómo se podía comprender una misma locución, como *En-gui*, que a un tiempo significaba hombre, gente, nosotros, comida, yo; que *negh* podía indicar toda clase de adverbios, y, quedaba la duda, si ante la carencia de los verbos ser y estar, comprendían el aspecto situacional del hablante entre el Yo y el Otro.

Saer propone en el signo la misma arbitrariedad indicada por Saussure. Permanece la incertidumbre sobre el significante y el significado que otorgaría el sentido de lo real. La realidad de unos y otros era un círculo vicioso. Así lo expone el narrador:



No por ser el único posible, ni el mejor de todos, el mundo de los indios era más real. Aun cuando daban por descontado la inexistencia de los otros, la propia no era en modo alguno irrefutable [...] La mera presencia de las cosas no garantizaba su existencia. Un árbol, por ejemplo, no siempre se bastaba a sí mismo para probar su existencia. Siempre le estaba faltando un poco de realidad. [...] El árbol estaba ahí y ellos eran el árbol. Sin ellos, no había árbol, pero, sin el árbol, ellos tampoco eran nada. [...] El problema provenía, no de una falta de garantías, sino más bien de un exceso. Y, además, era imposible salir de este círculo vicioso y ver las cosas desde el exterior, para tratar de descubrir, con imparcialidad, el fundamento de esas pretensiones. (p. 145)

Este conflicto irresuelto (que incluso parece parodiar el ejemplo clásico de Saussure) lo corrobora el narrador a cada paso: “Una palabra, la más común, empieza a sonar extraña, se despega de su sentido, y se vuelve ruido puro” (p. 153). El embrollo del sentido es muy importante para Saer. Aquí presenta el lenguaje del Otro como un pacto secreto entre cosas dispares y contradictorias desde un punto de vista semiótico; la carga de subjetividad que va de lo intelectual a lo afectivo y de ahí a su comprensión, muestra el recorrido de una búsqueda identitaria, independiente de los procesos en donde se halla comprometido el sujeto del hacer pragmático ante lo enunciado y descrito. Esta paradigmática distancia que describe el narrador entre el momento en que enuncia el canibalismo y el tiempo en que lo describe, separa e indica la conmoción que recibe el cuerpo y la mente afectados por las sensaciones del contacto con la naturaleza, hasta la experiencia afectiva en el recuerdo.

La dimensión pasional del discurso compite con la dimensión intelectual, observable en la invención del discurso de la memoria. La actividad enunciativa del discurso saereano configura los dos grandes polos de la experiencia del sujeto: la actividad inteligible y la vida sensible (FILINICH, 2005)

La vida sensible ofrece una perspectiva de comunión entre los hombres y la naturaleza, que al narrador le era difícil corroborar cuando regresa a España. Con los colastiné sentía la vida de los Otros:

livianos, silenciosos y sin violencia, como en otoño, hacia la tierra, que es su casa verdadera, las hojas de los árboles, así esos hombres, en el invierno desmedido, caían en la muerte. Los sobrevivientes acechaban, del norte incierto, la primera brisa tibia

[...] Daba gusto ver cómo salíamos al mundo, en las mañanas cada vez más tibias [...] Un día luminoso parecía darles euforia [...] en verano giraban atontados y perdidos en la luz blanca... (p. 88 y p. 89)

Pero después, cuando ya no puede vivenciar los efectos provocados por la naturaleza, sólo depende de la oscilación del recuerdo:

Ya no se sabe dónde está el centro y cuál es su periferia: el centro de cada recuerdo parece desplazarse en todas direcciones [...], me digo que no solamente el mundo es infinito sino cada una de sus partes, y por ende mis propios recuerdos, también lo es. (p. 166).

Saer busca e inventa en los orígenes del lenguaje la legitimación de la palabra poética. Así afirmó en una entrevista cuando conversaba acerca de lo que puede significar la patria, la lengua, la vida, como esa zona que se habita y se convierte en una literatura comprensible para todos, “Las primeras impresiones devienen lenguaje, luego se transforman en literatura y el hecho íntimo y privado de las experiencias primeras, se convierte en social y eso también es dar testimonio”, (BERG, 1994).

### **Una posible *robinsonada***

Acaso, como todo poeta, Saer privilegia el acontecimiento de la palabra en el universo creativo de lo imaginario. La realidad que la literatura forja le provee una señal indispensable a su escritura sin menoscabo del mundo existente. Al elegir una aventura que implique casualidad y riesgo, el autor juega al viajero literario propuesto por Onfray:

tocado por la gracia pone su cuerpo a disposición de lo inefable y de lo indecible que, metamorfoseados en impulsos, en emociones, se convierten enseguida en sentidos y acaban siendo palabras, imágenes. Iconos, dibujos, colores, trazos: en rastro que transfigura la efervescencia de una experiencia en incandescencia expresiva. (2016, p. 71)

El relato de Saer implica comienzos o noviciados, por eso es también una novela de aprendizaje, en tanto genera historias y escrituras sobre la iniciación de los seres humanos representados mediante un repertorio de personajes disímiles. También es una narrativa de infancia

cuando la orfandad es el sesgo vivencial y literario que aparta a *El Entenado* del *Robinson Crusoe* de Defoe y de toda la idiosincrasia del escritor inglés, para enfocarse en la escritura original o de los pueblos originarios. Como bien afirma Julio Premat, acerca de los procesos de aprendizaje a los que Saer somete al protagonista de esta novela, su relato debe corresponder

al drama cifrado, al mundo arcaico, a la atracción regresiva y destructora por lo primitivo, de locura, de relación pulsional [...] todo lo que puede interpretarse como el “reverso negro” de la creación literaria a la esfera luminosa y ordenada de lo simbólico: la escritura (2002, p. 201).

Quizás, a diferencia de los Robinsones que han sido recreados en otras novelas, la anulación de un nombre propio en el caso saereano, sugiera que no es un él, sino un *ello* lo que viaja y se transforma en la vivencia del drama primitivo, mítico o arcaico; que, en su connotación, exista otra forma de naufragio, una advertencia de la precariedad del mundo que habitamos, lo inacabado del lenguaje que creemos dominar y la certeza de que no se ha previsto en realidad lo que al final sucede. En oposición a la intencionalidad de la fábula de Defoe y de las muchas otras *robinsonadas*, *El Entenado* exterioriza la desgracia de un mundo sin respuestas. *Robinson Crusoe* replica el mundo occidental en contra de la cultura que implica al Otro. En la perspectiva de Onfray, sobre la inventiva del viaje, el personaje de Defoe no trata de comprender, sólo roza una cultura como “espectador comprometido, militante de su propio arraigo” (2016, p. 66). El personaje de Saer caracteriza lo contrario, el ser humano desconocido ante un enigma mayor que el de la aventura.

En su dimensión regresiva, el personaje Entenado enuncia y transita el viaje hacia el origen de lo anónimo, olvidado o destituido. “La cultura, la razón, están puestas en duda por la irrupción de lo reprimido” (PREMAT, 2002, p. 202). Pensamos en lo dicho por Saer en otra entrevista y respecto de esta novela: “Yo diría que esa tribu, que habita en una falsa comarca inexistente, también soy yo. Los actos de los indígenas son metáforas de nuestros propios fantasmas” (BASTOS, 1990, p. 14)

## Referencias

AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

BADA, Ricardo. Trescientos años de Robinson Crusoe. *La columna de Ricardo Bada*. Carta de Alemania (44). Disponible en: <https://pda.auroraboreal.net/actualidad/fotoreportaje/2770-carta-de-alemania-44>. Consultado en: 5 mayo 2020.

BASTOS, María Luisa. Eficacias de lo verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer. *La Torre*, Puerto Rico, v. 4, n.13, p. 1-20, 1990.

BERG, Edgardo. La problematización de la lengua en “El entonado” de Juan José Saer. *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, La Rioja, n. 19, p. 251-254, 1994. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=31985>. Consultado en: 8 mayo 2020.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

CALDERÓN, Tatiana. Problemática de la alteridad en Robinson Crusoe de D. Defoe y “Adiós Robinson” de Julio Cortázar. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, PA, v. LXXIX, n. 244-245, p. 843-862, jul.-dic., 2013. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2013.7125>

CERTEAU, Michel. *La debilidad de creer*. Traducción de Víctor Goldstein. Cd. de México: Katz, 2006.

FAÚNDEZ, Pablo Morán. La Focalización en Robinson Crusoe (1719) de Daniel Defoe. La visión sobre el indígena. Disponible en: [http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/110452/faundez\\_pa.pdf?sequence=3&isAllowed=y](http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/110452/faundez_pa.pdf?sequence=3&isAllowed=y). Consultado en: 30 jun. 2020.

FILINICH, María Isabel. *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

FUENTES, Carlos. *Valiente nuevo mundo*. Cidade de México: FCE., 1990.

GARRAMUÑO, Florencia. *Genealogías culturales*. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

GONZÁLEZ, Horacio. Entrevista a J.J. Saer. En: PONCE, Javier. J.J. Saer, lenguaje y memoria. *El Universo*, 2005, Guayaquil. Disponible en: <https://www.eluniverso.com/2005/08/21/0001/984/D1CCFB30D84E4AA08FDF79952DA95DF7.html>. Consultado en: 5 jun. 2020.

GRILLO, Rosa María. Francisco del Puerto, Aguilar y Guerrero, tres naufragos entre la palabra y el silencio. *América sin Nombre*, Alicante, n. 9-10. p. 98-108, 2007. DOI: <https://doi.org/10.14198/amesn2007.9-10.14>

GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografía. En: LEJEUNE, *et al.* *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Traducción de Ángel G. Loureiro. Barcelona: Anthropos, 1991.

HERODOTO. *Los nueve libros de la Historia*. Traducción de P. Bartolomé Pou. Cidade de México: Porrúa, 1986.

JÁUREGUI, Carlos. *Canibalia*. Canibalismo, canibalismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina. Disponible en: [https://www.academia.edu/7024504/Jauregui\\_Canibalia\\_Canibalismo\\_calibanismo\\_antropofagia\\_cultural\\_y\\_consumo\\_en\\_America\\_Latina\\_Introduccion\\_](https://www.academia.edu/7024504/Jauregui_Canibalia_Canibalismo_calibanismo_antropofagia_cultural_y_consumo_en_America_Latina_Introduccion_). Consultado en: 5 jun. 2020.

O'GORMAN, Edmundo. *La invención de América*. Cd. de México: FCE, 1998.

PONS, María Cristina. *Memorias del olvido*. La novela histórica de fines del siglo XXI. Cd. de México: Siglo XXI, 1996.

ONFRAY, Michel. *Teoría del viaje*. Poética de la geografía. Traducción de J.R. Azaola. Barcelona: Taurus, 2016.

PREMAT, Julio. *La dicha de Saturno*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

RICŒUR, Paul. *Teoría de la interpretación*. Traducción de G. Monges N. Cd. de México: Siglo XXI, 1998.

SAER, Juan José. *Una literatura sin atributos*. Cd. de México: UIA, 1996.

SAER, Juan José. *El Entenado*. Bs.As.: Seix Barral, 1999.

STEELE, Richard. *The life and adventures of Alexander Selkink, the real Robinson Crusoe. A narrative founded on facts*, NY. Day & Co., impreso por James Egbert, 1841. Disponible en: [www.forgottenbooks.com](http://www.forgottenbooks.com). Consultado en: 5 jun. 2020.

Recebido em: 24 de agosto de 2020.

Aprovado em: 11 de maio de 2021.





## *A peste de Camus em diálogo: epidemias do passado, pandemia do presente*

### **Camus' *The Plague* in Dialogue: Epidemics of the Past, Pandemic of the Present**

Euridice Figueiredo

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

euridicefig@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8265-3034>

**Resumo:** Neste artigo busco ler o romance *A peste* de Albert Camus colocando-o em diálogo com o presente e com outras obras. Ao imaginar a cidade de Orã, na Argélia (então francesa), tomada pela peste, Camus faz uma alegoria do sentimento de aprisionamento e exílio vivido pela população francesa durante os anos da ocupação alemã na Segunda Grande Guerra. Vivendo confinados e isolados durante os meses da COVID-19, podemos ter uma sensibilidade aguçada para ler este romance hoje.

**Palavras-chave:** Albert Camus; a peste; literatura francesa; pandemia.

**Abstract:** In this article, I examine Albert Camus' novel establishing a dialogue between the novel and the present and with other books. By imaging the city of Oran, in Algeria (then French), overrun by the plague, Camus makes an allegory of the feeling of imprisonment and exile experienced by the French population during the Second World War German occupation. Living in isolation and confinement during the months of COVID-19 has sharpened our sensitivity, thus enhancing our ability to read and appreciate this novel today.

**Keywords:** Albert Camus; the plague; French literature; pandemic.

A peste de Albert Camus (1913-1960) voltou à lista dos mais vendidos no ano de 2020 durante a pandemia da COVID-19 (SOUSA, 2020a). Neste artigo estaborecerei comparações da peste ficcional de Camus com o presente e com algumas obras que trataram de epidemias: *Um diário do ano da peste* de Daniel Defoe, romance reportagem publicado em 1722, que relata os acontecimentos da peste que assolou Londres em 1665 e, em menor escala, livros de Tucídides, Giovanni Boccaccio, Antonin Artaud, os quais Camus pode/deve ter lido. Também convocarei duas obras brasileiras que se referem à gripe espanhola que vitimou milhões de pessoas em 1918: *Chão de ferro* de Pedro Nava (1903-1984) e *Água de barrela* de Eliana Alves Cruz (1966-).

Foram muitas as epidemias que inspiraram autores desde a Antiguidade. A primeira crônica foi a de Tucídides (460 a. C.- 400 a. C.), em *A guerra do Peloponeso*, no qual narra a peste de Atenas, que teve início em 430 a.C. O enfoque da peste de Tucídides se diferencia de outras obras como a *Iliada* e *Édipo Rei* porque não incluía Apolo como causa nem um oráculo como mediador (DRAEGER, 2005). A origem designada da epidemia era a Etiópia, “que, no imaginário grego, era o ponto mais distante no mundo como atestam, a partir da *Iliada*, vários documentos” (DRAEGER, 2005). Portanto, já se estabelece, no texto fundador, que a origem da peste é longínqua. Medicina e religião mostram-se ineficazes no combate à epidemia que dizimou o exército de Atenas na guerra contra os espartanos.

A peste negra é o pano de fundo do *Decamerão* de Giovanni Boccaccio (1313-1375), no momento em que chegava a Florença. Sete moças e três rapazes fogem da cidade infestada, refugiando-se num palácio, no alto de uma montanha, em 1348, e aí passam 10 dias, contando as cem histórias que compõem o livro.

Por iniciativa dos corpos superiores, ou em razão de nossas iniquidades, a peste, atirada sobre os homens por justa cólera divina e para nossa exemplificação, tivera início nas regiões orientais, há alguns anos (BOCCACCIO, 1971, p. 13).

Nessa frase já aparecem dois elementos fundadores da exploração da epidemia no mundo cristão: a doença como punição divina e sua origem oriental.

Uma referência forte para Camus foi *Um diário do ano da peste* de Daniel Defoe, autor homenageado pela epígrafe que assinala a



possibilidade de representar uma coisa por outra. Retirada do romance *Robinson Crusoe*, ela dá a dimensão alegórica que Camus queria conferir a seu romance: falar da peste para evocar a ocupação alemã da França durante a Segunda Guerra. Daniel Defoe (1660-1731) tinha 4 anos de idade quando começou a peste em Londres; o narrador, que assina H. D., seria seu tio Henry, que sobreviveu a ela, conforme conta no livro. Curiosamente, a peste teria matado cem mil pessoas tanto em Florença, no período que vai de março a julho de 1348, segundo Boccaccio, quanto em Londres, no ano de 1655, e em Marselha. Aliás, o autor inglês foi provavelmente levado a escrever sobre a peste porque em 1720 houve a epidemia de Marselha, que se alastrou pela região da Provence (França) e só terminou completamente em 1722, ano da publicação do livro de Defoe.

Nos relatos dessas duas pestes (Londres e Marselha) não há menção a ratos, mas sabe-se que a bactéria da peste é transmitida pelas pulgas infectadas em pequenos animais, como os ratos, que aparecem no romance de Camus. Atribuía-se geralmente a peste, como outros males, a navios que vinham do Oriente. Na primeira página do livro de Defoe o narrador adverte que ela já estava na Holanda, onde teria chegado “entre mercadorias transportadas por navios da Turquia; uns diziam vindas da Itália, outros do Levante; também disseram que veio da Cândia, ou então do Chipre” (DEFOE, 2014, p. 17). Percebe-se a indistinção entre as diversas possibilidades de origem, todas elas assinalando um lugar exótico e longínquo (mesmo a Itália, rota marítima de transporte de mercadorias).

Antonin Artaud (1896-1948), no artigo “Le théâtre et la peste”, do livro *Le théâtre et son double* (1964, p. 19), ao se referir à peste de Marselha, afirma que ela teria chegado no navio *Le Grand-Saint-Antoine* em 1720, proveniente de Beirute (Líbano). O vice-rei da Sardenha teria impedido a atracação do navio em seu porto devido a um sonho que tivera, evitando, assim, a peste em seu país. Entretanto, até hoje não se sabe exatamente como ela chegou nesses países; suspeita-se até mesmo que a bactéria pode ficar “adormecida” em cantos ou animais, como Camus coloca no fim do seu livro.

A COVID-19 surgiu na China, mas nem por isso se trata de um “vírus chinês”, como certos políticos alardearam. Os vírus sempre foram transmitidos pelo contato com animais domésticos, como as aves e os porcos. O que muda agora é que os vírus novos vêm de animais silvestres, como o morcego, presumido transmissor do atual coronavírus. Há três tipos de peste, em função da via de infecção: a bubônica, a septicêmica

e a pneumônica. Os gânglios linfáticos incham, formando caroços ou bubões, característica evocada em todos os relatos. Como hoje no caso da COVID-19, não havia tratamento para a peste; a identificação da bactéria *Yersina pestis* por Alexandre Yersin só aconteceu em 1894. Defoe narra a maneira dolorosa de queimar os caroços, enquanto no livro de Camus a incisão nos bubões maduros, método muito mais preciso, aliviava o incômodo.

O romance *A peste* está dividido em cinco partes, que correspondem à evolução da epidemia e cujo recorte corresponde às mudanças de estação: 1. Primavera: gênese; 2. Verão: crescendo; 3. Verão: platô; 4. Outono: decrescendo; 5. Inverno: desaparecimento. Na primeira e última partes o narrador tem um estilo mais pessoal ao descrever a cidade de Orã, na costa da Argélia, e os hábitos de seus personagens. A cidade é banal, os habitantes têm seus hábitos e não querem mudá-los. A declaração oficial do estado de peste, que justifica o fechamento da cidade e o isolamento da população, marca novo período. A partir daí, nas segunda e terceira partes, a cidade está cortada do resto do mundo, ninguém entra, ninguém sai: o verão e a peste formam o inferno. O céu é o único espaço aberto, mas só traz o sol inclemente.

São três os personagens centrais de *A peste*: Rieux, médico-narrador que mora em Orã, Tarrou e Rambert, homens de fora, que se encontram na cidade por razões desconhecidas. Antes da peste, esses personagens são inconscientes e despreocupados, desfrutando de seus pequenos prazeres. Tarrou, por exemplo, está hospedado num hotel e passa o tempo na praia, nos bailes dos espanhóis e a observar e conversar com as pessoas. Anota em seus *Carnets* os hábitos bizarros do velho que cuspiam nos gatos, o comportamento de Cottard, um homem enigmático que depois se descobre ser um criminoso procurado pela polícia, observa o comportamento da família do juiz Othon, hospedada no mesmo hotel, enfim, são passatempos de um ocioso. Já o jornalista Rambert, após o fechamento da cidade, considera que os problemas da cidade não lhe dizem respeito, quer voltar para a casa, para os braços de sua mulher.

Apesar do tema amoroso, a separação recebe um tratamento moral porque o dilema que se apresenta para Rambert é entre sua primeira afirmação de que não existe vergonha em ser feliz e a constatação de que pode, sim, haver vergonha em perseguir a felicidade sozinho, ignorando os outros. Em outras palavras, passa-se aqui do “eu” ao “nós” porque, embora todos tenham direito à felicidade, é vergonhoso abandonar os

necessitados à sua própria sorte. O espírito de fraternidade e coletividade é despertado em Rambert depois de muitas conversas com Rieux e Tarrou.

O Mal está escondido até que os ratos saem das profundezas dos esgotos e vêm morrer na cidade. Note-se que a peste não vem de longe, como em Tucídides, Boccaccio, Defoe e Artaud, o que marca seu início é o surgimento de ratos mortos na cidade. Todavia, é importante destacar que o romance se passa na África do Norte, não na Europa. Ainda que a Argélia fosse o país de nascimento de Camus, portanto, era normal que ele situasse o romance em Orã, cidade em que morou, pode-se conjecturar que a África já é excêntrica, do ponto de vista de um leitor francês, portanto, o flagelo é nativo dali mesmo. Basta lembrar que em Tucídides a origem da peste é a Etiópia, no continente africano. Outro elemento pertinente a ser observado é que o narrador não menciona a existência de árabes, apesar de a maioria da população ser árabe. Todos os personagens têm nomes franceses.

A população recebe a notícia do insólito aparecimento dos ratos mortos com estupefação, mas não pensa na possibilidade da catástrofe. A primavera promete temperaturas amenas, praia, alegria. A primeira vítima é o porteiro do prédio de Rieux, Senhor Michel, aquele que precisa recolher o rato morto; sua morte assinala o fim de uma época e o início de outra. Como agora, as pessoas não querem acreditar, nem mudar seus hábitos. As autoridades municipais relutam em nomear a peste, evitam provocar o pânico, mesmo porque se acreditava que não existia mais peste no Ocidente (e na verdade, ela continua existindo até hoje). Todos preferem acreditar que seria algo passageiro.

A existência de uma epidemia desvela a presença inexorável da morte e a grande questão que se coloca na obra de Camus é, justamente, a mortalidade do homem e a falta de esperança em uma vida futura. Com *O mito de Sísifo* Camus estabelece o que chama de “ponto zero”, o ponto de partida para sua reflexão sobre a posição do homem após a “morte de Deus”, conforme já fora tematizado por Nietzsche e Dostoiévski. O absurdo já contém em germe a revolta porque o homem aceita o desafio de viver sem ilusão e sem esperança, porém numa atitude de protesto. Isso posto, pode-se afirmar que do absurdo à revolta basta um passo. Aliás, ao acompanhar a preparação das obras em seus *Carnets*, constata-se que elas são concomitantes. Depois de escrever *O estrangeiro* e *O mito de Sísifo*, publicados em 1942, Camus começa a pesquisar sobre a peste em 1941, tendo concluído a primeira versão em 1943. Mesmo *O*

*homem revoltado*, que só saiu em 1951, tem seu embrião, *Remarques sur la révolte*, escrito em 1945.

A peste, mais do que a guerra, serve de alegoria para a expressão do pensamento camusiano: depois de descobrir a morte e experimentar o absurdo da condição humana, o homem, em contato com outros homens, se revolta, de modo que se faz uma passagem do “eu” para o “nós”; diante de um mal, que pode ser encarnado pela peste ou pela ocupação nazista da França, forma-se uma comunidade de pessoas, unidas pela luta. “Eu me revolto, portanto nós somos”, este é o *cogito* de Camus em *O homem revoltado*. É isso que pretendeu fazer ao escrever *A peste*: mostrar a solidariedade que caracteriza essa confraria de homens que combatem juntos.

Nos *Carnets*, em 1942, Camus anotava que queria exprimir, através da peste, a asfixia que sentiram durante a Ocupação, o ambiente de ameaça e de exílio em que viveram. Além da alegoria da guerra, desejava estender essa interpretação à noção de existência em geral. “A peste dará a imagem daqueles que nessa guerra tiveram sua parte de reflexão, de silêncio – e de sofrimento moral” (CAMUS, 1962b, p. 1959). A solidariedade e a ação dos governantes para aliviar os sofrimentos da população, em especial dos mais pobres, são enfatizadas tanto por Camus quanto por Defoe, embora também apareça o egoísmo das pessoas que abandonam os familiares agonizantes. Como regra geral, médicos e enfermeiros são abnegados e dedicados; irônico, Defoe cita as exceções, médicos que saíram de Londres durante a epidemia e que, ao voltar, foram punidos pelos clientes que os evitavam, deixando-os sozinhos em seus consultórios vazios.

A dedicação dos profissionais da saúde foi aplaudida em países europeus, como na Itália; no Brasil da COVID-19 a postura negacionista de parte da população levou-a a comportamentos incompreensíveis, tais como a agressão a enfermeiras, a invasão de hospitais e o bloqueio de ambulâncias (SOUZA, 2020b). A recusa do isolamento social, a organização de festas, a promoção de manifestações, carreatas e encontros, tudo isso representa Tânato, a pulsão de morte. Performances com caixão e ataques a expressões de luto, como as cruzes arrancadas na areia de Copacabana, são figurações de um culto à violência e, em última instância, à morte (SOARES, 2020). A gestão da epidemia no Brasil causa estupor porque o vírus é mostrado como um oponente caricato, ridículo, que não pode assustar pessoas jovens, fortes e sadias (AMADO, 2021).

À semelhança dos governos fascistas do século passado, existe até mesmo uma atitude de eugenia porque, sendo grupo de risco os idosos, certas autoridades acreditam que eles devem morrer, suas vidas não têm importância. A morte dos idosos pode até ser útil do ponto de vista da Previdência Social: menos aposentadorias e pensões a serem pagas. Além dos velhos, a COVID-19 vitima predominantemente os pobres, também vidas matáveis, que têm menos valor no que Achille Mbembe (2018) chamou de necropolítica, praticada por governos de extrema-direita. Ele explica a intersecção do conceito de biopolítica, criado por Foucault – relação entre política e vida biológica – e necropolítica: para que uma minoria rica prospere, é preciso considerar as vidas dos pobres descartáveis, sobretudo nos momentos de crise econômica. Ao sublinhar as topografias recalçadas da crueldade, o pensador africano sugere que o “necropoder embaralha as fronteiras entre resistência e suicídio, sacrifício e redenção, mártir e liberdade” (MBEMBE, 2018, p. 71). E Ailton Krenak (2019) usa o mesmo diapasão ao discutir o próprio conceito de humanidade que a “civilização” usou para tratar o Outro, seja na África, como pontua Mbembe (2018), seja na América, onde os europeus introduziram epidemias que dizimaram as populações autóctones. A morte por COVID-19 nas comunidades indígenas reforça os argumentos de Krenak (2019) em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo*.

No Brasil atual predomina o espírito de gangue que, através das milícias armadas e digitais, despreza o Outro, anula a compaixão, combate Eros (BAVA, 2020). Essa mentalidade autoritária e darwinista tem convicção, não tem dúvida, não tem reflexão. Por isso, nossa experiência, se comparada ao relato de Defoe e ao romance de Camus, é mais desconcertante. Camus combateu o fascismo e o nazismo, sua obra se faz em cima da dúvida, da indagação, da perplexidade em relação à condição humana. Ele tem mais perguntas do que respostas.

O percurso de seus personagens é uma ficcionalização da sua própria experiência quando, aos 17 anos, Camus teve de interromper as práticas esportivas que lhe davam prazer – nadar e jogar futebol – para se tratar da tuberculose. A harmonia e a embriaguez em contato com a natureza mediterrânea devem ceder lugar à descoberta da morte que o ameaça. Entre hospitalizações e idas a sanatórios, entre recaídas e remissões, a sombra da tuberculose não o deixa mais. Camus transpôs sua experiência da tuberculose em seu primeiro romance, *A morte feliz*, que ficou inédito, como explica Jacqueline Lévi-Valensi (2006, p. 30). No caso

de Tarrou, o choque se dá (também) aos 17 anos: convidado por seu pai a assistir ao julgamento de um homem de uns trinta anos, ele presencia o espetáculo da condenação e a execução da pena de morte, cena que ecoa o romance *O estrangeiro* do ponto de vista de um jovem espectador.

Camus trata da questão da pena de morte, de maneira jurídico-filosófica, no ensaio “Reflexões sobre a guilhotina”, de 1958, que começa narrando uma cena que se repete em outros textos: seu pai foi assistir a uma execução, voltou para a casa lívido e vomitou várias vezes. Para um homem que não acreditava na existência do paraíso cristão, a vida era o bem supremo que não se podia retirar de outro ser humano; por outro lado, ninguém é totalmente inocente para condenar os outros, assim como ninguém pode ser considerado totalmente culpado e irrecuperável.

Tarrou, como Camus, é contra a pena de morte; esse personagem representa, ao mesmo tempo, o revoltado histórico e o revoltado metafísico em sua busca de uma justiça absoluta, num mundo em que reinam a injustiça e a desigualdade. Como Camus (1965, p. 707) escreve em *O homem revoltado*: “Aqueles que não encontram repouso nem em Deus nem na história estão condenados a viver para os que, como eles, não podem viver: para os humilhados”. A generosidade de Tarrou é decorrência dessa atitude de doação. Ao se encontrar em Orã atacada pela peste, ele pode se dedicar a socorrer os homens porque se trata da luta contra a morte. Nesse sentido, se Meursault pode ser lido como uma representação de Sísifo, Tarrou é Prometeu, aquele que arranca o fogo dos deuses para dá-lo aos homens. E a peste torna-se, em seu discurso, sinônimo do Mal, tendo em vista que todos contêm esse micróbio e é preciso tomar cuidado para não contaminar os outros, num minuto de distração. O micróbio seria natural enquanto a saúde, a integridade e a pureza são frutos da vontade.

Em *O homem revoltado*, ao associar religião com totalitarismos, Camus (1965, p. 687) faz o requisitório de todas as imposições totalitárias: “O diálogo à altura do homem custa menos caro que o evangelho das religiões totalitárias, monologado e ditado do alto de uma montanha solitária”. Nessa passagem, Camus combate o cristianismo e o comunismo stalinista; hoje no Brasil a associação de autoritarismo e religião quer impor uma “verdade” única, negando a diferença, a alteridade. Como a epidemia tornou-se a inimiga, a reação foi subestimá-la, menosprezar aqueles que a levam a sério, zombando, por exemplo, das pessoas que usam máscara, como se fossem idiotas por seguirem a recomendação das

autoridades sanitárias. Diferente do tirano que afirma uma mentira até convencer a todos seus seguidores, espalhando as hoje chamadas *fake news*, Camus postulava uma moral da sinceridade, a necessidade de se usar uma linguagem clara, de falar sem subterfúgios.

O sentimento coletivo de enclausuramento, de exílio, torna-se um *leitmotiv* de *A peste*. À prisão associa-se a separação, simbolizada por Rambert e por Rieux, cuja mulher fora se tratar em um sanatório. Apesar do tema da separação dos amantes, o tratamento não é romanesco, o que faz com que a obra tenha a forma mais de uma crônica, na tradição moralista, do que de um romance. Nesse sentido, aproxima-se do livro de Defoe, uma crônica desprovida de qualquer elemento sentimental: ambos os narradores estão sós, sem esposa ou namorada, ambos estão às voltas com a sobrevivência. Se Rieux é médico, portanto, participa ativamente do combate à peste, o narrador de Defoe observa a cidade e seus habitantes, tendo tido participação muito pontual quando convocado pelas autoridades. Há compaixão no olhar dos dois homens solitários que ficam vivos para testemunhar.

Talvez possa dizer que os três protagonistas de *A peste* sejam projeções das experiências e inquietações de Camus. Como Rieux e Rambert, ele esteve separado de sua esposa Francine Faure, que ficou em Orã durante parte da guerra enquanto ele estava na França. Como Tarrou, ele sonha com uma santidade sem religião, conforme se lê nos seus *Carnets*. “O que medito de maior do que eu e que sinto sem poder definir; uma espécie de marcha difícil em direção de uma santidade da negação – heroísmo sem Deus – o homem puro enfim” (CAMUS, 1962b, p. 1936). Camus lutou na Resistência como os três personagens que lutam contra a peste no romance. Grand, personagem apagado, não deixa de ser também um *alter ego* um pouco caricato do romancista: apesar de suas grandes ambições literárias, nunca avança porque está sempre retocando seu primeiro parágrafo. A tuberculose que acomete a mulher de Rieux é a doença de que sofre Camus desde a adolescência, numa época em que não havia tratamento adequado para curá-la. O sentimento de culpa de Rieux, que pensa que, se tivesse acompanhado a mulher ao sanatório, fazendo-lhe companhia, ajudando-a a lutar contra a doença, também pode ser encarado como uma transfiguração do próprio sentimento de culpa de Camus, já que sua esposa sofria de depressão e passou por internações e tratamento de choque elétrico em clínicas psiquiátricas.

O fato de todos os personagens serem projeções do próprio autor é confirmado por Camus (1962a, p. 448) em *O homem revoltado*, quando escreve que um personagem nunca corresponde exatamente ao romancista, mas é possível que o romancista seja todos os personagens ao mesmo tempo. Como Paul de Man (1979) afirma, a questão da percepção do conteúdo autobiográfico, em maior ou menor escala, sempre existiu; ele considera que a autobiografia não é um gênero literário e que a distinção entre autobiografia e ficção é indecível. Dizer que todos os textos têm algo de autobiográfico é o mesmo que dizer que nenhum é ou pode ser autobiográfico na medida em que o autoconhecimento é inatingível.

A aversão de Camus ao cristianismo, uma religião da injustiça, fica explicitada através dos embates de Rieux com o padre Paneloux, em cujo primeiro sermão, carregado de imprecações bíblicas, culpabiliza os homens pela peste; eles a teriam merecido devido aos seus pecados. “Meus irmãos, vós estais na desgraça, meus irmãos, vós a merecestes” (CAMUS, 1962a, p. 1296). Nos relatos de Boccaccio e Defoe o narrador aceita como verdade inquestionável que a peste é castigo de Deus; no entanto, sua misericórdia faz com que a peste acabe depois de um ano e cem mil mortos. Está na lógica de Paneloux.

Susan Sontag (1984, p. 37) assinala que as “noções punitivas da doença têm uma longa história”, qualquer epidemia de origem desconhecida e sem tratamento eficaz “tende a ser sobrecarregada de significação”. Diante do desconhecido, as massas criam um bode expiatório como, por exemplo, durante a peste negra de 1347-1348 na Europa ocorreram massacres de judeus. Hoje alguns tentam jogar a culpa nos chineses, como se eles quisessem usar a pandemia em proveito próprio. No romance *Água de barrela* de Eliana Alves Cruz (2018), quando os ocupantes da casa-grande, na Bahia, em 1855, são atacados pelo cólera, a senhora põe a culpa nas feitiçarias dos negros. Por ironia, Anacleto, o “feiticeiro”, cura todos que o procuram, brancos e negros, só morre essa personagem preconceituosa que não aceita outro tipo de medicina.

Em *A peste*, à medida que avança o sentimento de asfixia e de medo diante do número de mortos, os personagens principais se unem, criando laços de amizade e de solidariedade. Além de Rieux, Tarrou e Rambert, outros personagens aderem à luta: Grand e o juiz Othon, após a morte de seu filho. O único que ganha com a peste é Cottard, um



criminoso que, enlouquecido, será preso no final do romance. O ápice da peste acontece no verão, tanto em Camus quanto em Defoe, porque a bactéria da peste não resiste a temperaturas baixas. Nesse período, a população é dominada por um sentimento de monotonia, sem vislumbrar nenhum futuro. É como se o tempo tivesse parado. Como nos dias de hoje, o presente esmagava, sufocava. Essa falência do tempo é expressa muito bem por Julián Fuks (2020), como se o tempo tivesse estancado durante a pandemia. “As horas se repetem, indistinguíveis, indiferentes, e revelam sua absoluta inutilidade, dispostas apenas a expor o cortejo de nossas tragédias” (FUKS, 2020). Essa paralisia temporal suscita em nós nostalgia de um passado de encontros, abraços e festas, e um temor quanto ao que nos espera. “O futuro é o que mais estremece, o que gera mais desconfiança. Por toda parte se propaga o discurso de que o mundo mudou para sempre e jamais seremos os mesmos” (FUKS, 2020).

O capítulo mais terrível de *A peste* é o que trata do gerenciamento da morte: como agora, com a COVID-19, os cemitérios já não tinham lugar para enterrar tantos mortos; apelam em seguida para os crematórios, de que emana cheiro de carne queimada, mas eles também não bastam. E os enterros tornam-se cada vez menos ritualizados, mais rápidos. A logística de enterrar os mortos entra em colapso assim como em 2020 se assistiu ao drama de cadáveres pelas ruas, cadáveres abandonados nas casas, caminhões transportando cadáveres para serem depositados em valas comuns. Comparado a Defoe, a Boccaccio e a Nava, Camus apela menos para o *pathos*, evita tratar de corpos empilhados, putrefatos. Para fazer um espetáculo menos mórbido, Defoe narra enterros em fossas comuns nas quais são despejados os corpos recolhidos ao longo do dia.

Pedro Nava em *Chão de ferro* narra sua experiência durante a gripe espanhola, quando ele vivia no Rio de Janeiro e, aos 15 anos, estudava no Colégio Pedro II. Ao anunciar a chegada da epidemia ele diz que ela grassava em Orã, numa clara piscadela ao leitor de Camus. Seu relato, bastante patético, fala de corpos apodrecidos, de valas comuns, de necrofilia (presos feitos coveiros que estupram os cadáveres de mulheres), de falta de madeira para confeccionar caixões. Nava não teme esse realismo um pouco macabro, ele que, muito antes de começar sua obra memorialística, escreveu, em 1938, o poema intitulado “O defunto”. O terrível da epidemia foi que a cidade entrou em colapso por

não haver quem fabricasse caixões, quem os levasse ao cemitério, quem abrisse covas e enterrasse os mortos. O espanto já não era a quantidade de doentes, mas o fato de estarem quase todos doentes e impossibilitados de ajudar, tratar, transportar comida (...) (NAVA, 2001, p. 208).

Naquele momento, oitenta por cento da população estava enferma, os outros vinte, muitos ainda convalescentes, tinham de administrar a doença na cidade. O colapso se manifestou na impossibilidade de abastecimento, o que provocou a fome e, com ela, os boatos acerca de saques de padarias, de multidões de esfaimados atacando armazéns.

Dizia-se de famílias inteiras desamparadas – uns com febre outros com fome; da criança varada, sugando o seio da mãe morta e podre; dos jacás de galinha reservados para os privilegiados, para a gente da alta e do Governo (NAVA, 2001, p. 209).

O próprio Nava afirma ter passado fome porque não existia nada para comprar.

Na casa em que vivia o jovem Nava em 1918 quase todos adoeceram e uma moça, Nair, morreu. Ele também teve a espanhola, como era popularmente chamada. O autor assinala com acuidade que as epidemias se espalharam ao longo do tempo pelas viagens, primeiro a pé, depois a cavalo, de trem, de navio e, finalmente, de avião, podendo se disseminar com extrema rapidez nos dias de hoje (NAVA, 2001, p. 207). A espanhola chegou ao Brasil de navio, foi fulminante, mas durou poucos meses. Como na obra de Camus e como nos dias de hoje, os médicos tentaram muitas drogas, mas nenhuma era eficaz; o que prevaleceu na época foi a administração de quinino, recomendado para a malária antes do uso da cloroquina. As ruas estavam vazias, as pessoas que passavam pareciam aterrorizadas, com a expressão fisionômica que lembrava o quadro *Angst* de Edvard Munch, a angústia, o pavor diante da morte. No momento da desgraça, conforme afirma Tarrou, já não há discursos patéticos nem ações violentas, só resta o silêncio. Não havia nada espetacular, não havia heróis, a infelicidade é monótona.

A chamada “gripe espanhola” é um caso interessante porque, tendo surgido nos Estados Unidos, no estado do Kansas, e sido levada à Europa por soldados contaminados, durante a Primeira Guerra, se espalhou e matou, segundo estimativas, de 20 a 50 milhões de pessoas no mundo, de acordo com o site do Institut Pasteur (a maioria na China e

na Índia) (GRIPPE, 2020). A Espanha, que não participava da guerra, foi o único país que não censurou a divulgação da epidemia, o que acabou dando “nacionalidade espanhola” à gripe. Ela chegou ao Brasil e, segundo o romance *Água de barrela* de Eliana Alves Cruz (2018, p. 221), os

periódicos governistas afirmavam que não existia gripe nenhuma, que tudo não passava de exageros e invenções. Os opositores colocavam na conta do governo de J. J. Seabra o descaso com milhares de vidas expostas ao vírus.

Esse negacionismo e o descaso com a população se assemelham às atitudes de certos chefes de Estado no nosso presente que não admitiram a gravidade da pandemia e não tomaram as medidas preventivas necessárias; uma epidemia atrapalha os planos de políticos populistas, por isso o argumento usado sempre apela para a necessidade de não provocar o pânico, como se o mero fato de não mencionar o flagelo o eliminasse.

No mês de outubro Rieux celebra uma pequena vitória com o soro preparado localmente pelo velho doutor Castel. No mês de novembro começa o decrescendo, chuvas fortes parecem varrer o céu. O único momento de relaxamento para Rieux e Tarrou se dá ao conversarem no terraço da casa do velho asmático, o paciente de Rieux que atravessa todo o romance. O terraço é um espaço aberto, com ar puro, acima do ambiente fétido da cidade. A cena mais poética é a do banho de mar, quando os dois amigos nadam juntos, como que se lavando de todas as pestilências. Algumas mortes são relatadas com mais detalhes, como as de Paneloux e de Tarrou, aqueles que ambicionam o absoluto. A quinta parte começa sob o signo da esperança, as pessoas começam a pensar no futuro, como a vida se reorganizaria depois da peste. Ratos vivos voltam às ruas. O inverno é associado ao desaparecimento da peste: em 25 de janeiro a administração anuncia o fim da epidemia, mas a abertura da cidade só se dá duas semanas depois.

O ponto de partida do humanismo de Camus é a negação de todo sentido superior, de todos os “saltos” metafísicos e históricos. É essa recusa obstinada de toda transcendência que dá sentido ao combate levado a cabo por Rieux. O papel do médico é o de curar os homens, combatendo a peste. Tudo se justifica no presente; a história ou a vida eterna são meras projeções com as quais não se pode contar. Rieux só aceita as certezas: como o resistente, ele está do lado da justiça para salvar os homens. Camus explica nas *Cartas a um amigo alemão* por

que o absurdo não o levou ao “tudo é permitido” de Ivan Karamázov, por que ele não havia aceitado o nazismo e o assassinato, por que aderira à Resistência, exatamente como faz Rieux em *A peste*. “Escolhi a justiça, [...] para ser fiel à terra. Continuo acreditando que este mundo não tem um sentido superior. Mas sei que algo tem sentido, o homem, porque ele é o único ser que o exige” (CAMUS, 1965, p. 241).

Camus situa-se na linhagem dos grandes moralistas franceses, como La Bruyère, Montaigne, La Rochefoucauld, que preferiram formas descontínuas e curtas como o ensaio, aforismos ou anotações de pensamentos breves, em vez do tratado filosófico. Afirmou, mais de uma vez, que não era filósofo, não tinha nem o método nem a pretensão de elaborar grandes tratados; era, antes, um pensador do aqui e agora, do homem frente a seu tempo. Já em 1936 ele escrevia em seus *Carnets* (1962b, p. 23) que só se pensa por imagem, portanto, se alguém quer ser filósofo deve escrever romances. Foi o que fez: escreveu romances filosóficos.

Tarrou e Rieux, por suas explanações e seus atos, representam o pensamento de Camus para quem o homem revoltado se situa além ou aquém do sagrado porque ele reivindica uma ordem humana em que todas as respostas sejam humanas, razoavelmente formuladas. A partir de então toda interrogação é revolta ao passo que, no mundo do sagrado, toda palavra é ação de graças. Assim, haveria dois universos possíveis: o do sagrado e o da revolta (CAMUS, 1965, p. 430). Tarrou se insere nesse universo da revolta em que o homem se levanta contra sua condição e toda a criação, tal como aparece em *O homem revoltado*. Entre ser um herói, um santo ou uma vítima, ele prefere se tornar um mártir para não trair, para não trapacear; Tarrou morre porque não tinha mais nada a aprender, mais nada a fazer. Essa santidade sem Deus é o desafio da filosofia de Camus e Tarrou serviu-lhe de exemplo para sua demonstração, porque a ficção permitiu-lhe levar essa aposta até o seu paroxismo. Tarrou, o santo sem Deus, morre sem ilusão numa vida eterna e Rieux pensa, após sua morte, que como a mãe que perdeu o filho ou o homem que perdeu o amigo na guerra, ele não teria mais paz, porque estaria para sempre amputado de uma parte de si. E logo após a reabertura da cidade, ele recebe o telegrama que lhe anuncia a morte de sua esposa, ou seja, Rieux está para sempre condenado à falta.

Apesar de Tarrou ser o personagem mais fascinante do romance, talvez a moral do livro venha justamente do quase apagado Rieux, que

representa o sentido da medida, palavra chave do ciclo seguinte que Camus projetava, em torno, desta vez, de Nêmesis. Contra o desejo de absoluto de Calígula ou de Tarrou, são seres relativos como Rieux e Rambert que aceitam viver sua vida de homem comum, porém diferente da massa amorfa que, desde o primeiro dia, parecia tudo esquecer. Ao revelar que é o narrador da crônica da peste, Rieux se pergunta o que significa “ganhar o jogo”, como dizia Tarrou. Ele perdera a mulher e o amigo, o que ganhara? As únicas coisas que um homem ganha com a peste são o conhecimento e a memória. Assim, ele sabe que a alegria das pessoas, ao retomar a vida normal, estava constantemente ameaçada porque a bactéria não morre nem desaparece jamais, pode passar anos adormecida

nos móveis e nas roupas, espera pacientemente nos quartos, porões, malas, lenços e papéis, e um dia talvez viria em que, para infelicidade e aprendizagem dos homens, a peste despertaria seus ratos e os enviaria morrer numa cidade feliz (CAMUS, 1962a, p. 1474).

Rieux dá testemunho, pela sua narrativa, da sua experiência de solidariedade e de amizade à maneira de Camus que, nas *Actuelles I* (1965, p. 368) afirmava que seu papel não era o de transformar o homem nem o mundo, não tinha nem virtudes nem sabedoria para tanto; seu papel seria o de servir os valores sem os quais um mundo, mesmo transformado, não valeria a pena de ser vivido, sem os quais mesmo um novo homem não mereceria ser respeitado.

Roland Barthes assinou uma resenha de *A peste*, tardiamente, após a publicação de *O homem revoltado*, na qual critica o romance por ser alegórico e anti-histórico. Em uma carta aberta, de 11 de janeiro de 1955, Camus (1962a, p. 1973) lhe respondeu que afirmar que *A peste* funda uma moral anti-histórica e uma política da solidão implica contradições e, principalmente, ignora algumas evidências. Em primeiro lugar, o livro, escrito durante a ocupação da França, é a metáfora da luta da Resistência contra o inimigo comum, o nazismo. Em segundo lugar, comparado com *O estrangeiro*, verifica-se a passagem da revolta solitária ao reconhecimento de uma luta comunitária. Em terceiro lugar, Rambert, que é o emblema o tema da separação, aceita ficar em Orã para lutar ao lado de Rieux e Tarrou. Em quarto lugar, o romance termina em aberto, apontando para novas possíveis lutas no futuro; nesse sentido, é um testemunho de que nada está ganho para sempre. Camus diz que se

entristece com a afirmação de Barthes de que ele recusava a solidariedade da história recente. Por fim, não lhe parecia justa a indagação sobre o que fariam os personagens do romance diante de rostos humanos (e não diante da doença) tendo em vista que a resposta já fora dada durante a guerra.

Vejo uma contradição implícita nesse imbróglio: enquanto Camus lutou na Resistência, Barthes não participou da guerra porque teve de ir para um sanatório para se tratar de tuberculose. Coincidentemente, ambos perderam o pai na Primeira Guerra e ambos tiveram tuberculose, doença que prejudicou a carreira acadêmica dos dois escritores. Barthes reivindica a História quando não participou dela e Camus, ao mudar a situação de uma guerra historicamente datada, criou uma situação de enfrentamento coletivo de um mal que pode remeter a qualquer mal, a qualquer tirania ou epidemia. Camus não podia ser acusado de alienação ou covardia, nem de falta de inserção na História.

E Barthes certamente sabia que o nazismo era chamado, na época, de *peste brune* (peste parda, numa alusão aos “camisas pardas” da tropa paramilitar nazista conhecida como SA), portanto a peste era sinônimo de nazismo. Ao criar uma alegoria, ele dá um caráter mais universal a seu livro, o que possibilita que possa ser lido hoje como uma reflexão sobre nosso comportamento durante a pandemia da COVID-19. No final do romance o narrador diz que o mal está no interior do homem, o micróbio não desaparece, o que aponta para a possibilidade de surgirem novos perigos, novas epidemias, novas guerras.

Vários pequenos elementos no romance sinalizam a alegoria da guerra: a existência de campos de quarentena para aqueles que tinham parentes doentes, a utilização de fornos crematórios no momento em que já não havia mais lugar para enterrar os corpos nos cemitérios, o cheiro de cadáver queimado. Rieux, o médico, como o resistente na guerra, luta contra um inimigo que não conhece, que não sabe se vai poder vencer. A medicina não pode tudo: como agora, não havia remédios para a peste, os médicos tentam fabricar um soro localmente porque o soro que devia vir da França nunca apareceu, assim como não chegaram os produtos médico-hospitalares que o Brasil tentou comprar, especialmente da China, durante a COVID-19.

Reler Camus hoje no Brasil, num momento de pandemia, em que se usa a religião para defender uma pauta ultraconservadora, é uma experiência de reflexão sobre as posturas de intelectuais frente aos regimes políticos. Camus defendia os valores humanos, não fazia concessões às

imposições de partidos, buscava a linguagem clara, combatia os regimes totalitários que causaram a morte de milhões de pessoas na Segunda Guerra e, depois dela, nos campos de concentração da União Soviética. A peste é uma alegoria do Mal, tanto metafísico quanto histórico, que é preciso combater, com o risco da própria vida.

Camus anotava nos seus *Carnets*, em 1943, que a primeira faculdade do homem é o esquecimento; com efeito, o povo parecia não ter aprendido nada com a peste. Moral da peste: ela não serviu para nada, para ninguém, só os que foram tocados pela morte dos seus próximos aprenderam alguma coisa. Mas, a verdade que conquistaram diz respeito só a eles mesmos, ela não tem futuro. Camus retira dessa experiência da peste uma moral relativa: na solidariedade, há mais coisas admiráveis do que desprezíveis nos homens, o que não impede sua inquietude e sua desconfiança em relação a eles.

E fica a indagação: que marcas deixará em nós a experiência do isolamento e do medo diante de uma doença desconhecida? O que terá mudado em nossa sensibilidade? O mundo globalizado continuará tão desigual, tão injusto? Tendo em vista que as epidemias surgem da destruição do meio-ambiente e da utilização predadora de animais, o que faria o mundo capitalista e globalizado mudar? Se houver vacina e cura para a COVID-19, provavelmente tudo voltará ao que era antes, sem mudança substancial. Talvez Camus tenha razão, só nos restará o esquecimento.

## Referências

AMADO, Guilherme. Um ano após gripezinha, Brasil tem 298 mil mortes. *Época*, Rio de Janeiro, 24 mar. 2021. Disponível em: <http://epoca.globo.com/guilherme-amado/um-ano-apos-gripezinha-brasil-tem-298-mil-mortes-24938688>. Acesso em: 20 abr. 2021.

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.

BAVA, Sílvio Caccia. As milícias digitais do capitão. *Le Monde Diplomatique*, São Paulo, 29 abr. 2020. Disponível em: <http://diplomatique.org/as-milicias-digitais-do-capitao/>. Acesso em: 20 abr. 2021.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

CAMUS, Albert. *Essais*. Bibliothèque de la Pléiade. Introduction par R. Quilliot. Textes établis et annotés par R. Quilliot e L. Faucon. Paris: N.R.F., 1965.

CAMUS, Albert. *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Gallimard; Bibliothèque de La Pléiade. 1962a.

CAMUS, Albert. *Carnets I*. Mai 1935- février 1942. Paris: Gallimard, 1962b.

CAMUS, Albert. *Carnets II*. Janvier 1942-mars 1951. Paris: Gallimard, 1964.

CRUZ, Eliana Alves. *Água de barrela*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

DEFOE, Daniel. *Um diário do ano da peste*. Tradução de Eduardo San Martin. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2014.

DRAEGER, Andréa Coelho Farias. Para além do lógos: a peste de Atenas na obra de Tucídides. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 225-228, jan./abr. 2005. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702005000100015>. Disponível em: [www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702005000100015&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702005000100015&script=sci_arttext). Acesso em: 27 jun. 2020.

FUKS, Julián. Ensaio: falência do tempo. Pandemia provoca a ilusão de um futuro desfeito. *Ecoa*, São Paulo, 24 abr. 2020. Opinião. Disponível em: [www.uol.com.br/ecoa/colunas/opiniaio/2020/04/24/ensaio-falencia-do-tempo-pandemia-provoca-a-ilusao-de-um-futuro-desfeito](http://www.uol.com.br/ecoa/colunas/opiniaio/2020/04/24/ensaio-falencia-do-tempo-pandemia-provoca-a-ilusao-de-um-futuro-desfeito). Acesso em: 22 jun. 2020.

GRIPPE. In: INSTITUT PASTEUR. *Fiches maladies*. Paris: Institut Pasteur, 2020. Disponível em: <https://www.pasteur.fr/fr/centre-medical/fiches-maladies/grippe>. Acesso em: 15 maio 2021.

JOUBERT, Joseph. *Carnets I*. Mai 1935- février 1942. Paris: Gallimard, 1962b.

JOUBERT, Joseph. *Carnets II*. Janvier 1942-mars 1951. Paris: Gallimard, 1964.

JOUBERT, Joseph. *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade. 1962a.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.



LEVI-VALENSI, Jacqueline. *Camus avant l'Étranger ou la naissance d'un romancier* (1930-1942). Edition établie par Agnès Siquel. Paris: Gallimard, 2006.

MAN, Paul de. Autobiography as De-facement. *Comparative Literature*, Baltimore, v. 94, n. 5, p. 919-930, dec. 1979. DOI: <https://doi.org/10.2307/2906560>.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

NAVA, Pedro. *Chão de ferro*. Memórias 3. São Paulo: Ateliê Editorial, Giordano. 2001.

SOARES, Rafael. Um desrespeito com meu filho, desabafa pai de vítima da COVID-19 que recolocou cruzeiras arrancadas durante ato. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jun. 2020. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/um-desrespeito-com-meu-filho-desabafa-pai-de-vitima-da-covid-19-que-recolocou-cruzeiras-arrancadas-durante-ato-video-1-24475047>. Acesso em: 20 abr. 2021.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Tradução de Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

SOUSA, Gabriel Ruan. Enquanto A peste vira Best-seller, editor de Albert Camus está num navio sem saber se poderá sair. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 mar. 2020a. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/enquanto-pestes-vira-best-seller-editor-de-albert-camus-esta-num-navio-sem-saber-se-podera-sair-24310897>. Acesso em: 20 abr. 2021.

SOUZA, Ruan. Contrariando recomendações da OMS, apoiadores de Bolsonaro fazem carreata no Rio e em São Paulo pelo fim da quarentena. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 abr. 2020b. Disponível em <http://oglobo.globo.com/brasil/contrariando-recomendacoes-da-oms-apoiadores-de-bolsonaro-fazem-carreata-no-rio-em-sp-pelo-fim-da-quarentena-24381126>. Acesso em: 20 abr. 2021.

Recebido em: 28 de outubro de 2020.

Aprovado em: 26 de abril de 2021.





## As ficções editoriais e narrativas de *Robinson Crusoe*

### *Robinson Crusoe's Editorial and Narrative Fictions*

Lainister de Oliveira Esteves

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais / Brasil

lainister.esteves@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9912-0974>

**Resumo:** Este artigo analisa os artificios narrativos que caracterizam a trama de *Robinson Crusoe*, romance publicado em 1719 e considerado um dos textos fundadores da ficção moderna. O exame das estratégias de dissimulação da autoria, que considera a recepção setecentista das três obras relacionadas ao personagem, permite investigar as relações entre narração e ficcionalidade nos textos escritos por Daniel Defoe. A análise destes elementos constitutivos do romance como gênero letrado relacionado ao livro sugere uma história da literatura interessada nos efeitos produzidos pelos dispositivos editoriais e nas diferentes estratégias de atribuição de sentido potencializadas pela ampliação do escopo da crítica a partir do século XVIII.

**Palavras-chave:** ficção; narração; *Robinson Crusoe*.

**Abstract:** This article analyzes the narrative devices that characterize the plot of *Robinson Crusoe*, a novel published in 1719 and considered one of the founding texts of modern fiction. The examination of the strategies of authorship dissimulation, which considers the 18th century reception of the three works related to the character, allows to investigate the relations between narration and fictionality in the texts written by Daniel Defoe. The analysis of these constitutive elements of the novel as a literary genre related to books suggests a history of literature interested in the effects produced by editorial devices and in the different strategies of meaning attribution enhanced by the broadening of the scope of criticism from the 18th century on.

**Keywords:** fiction; narration; *Robinson Crusoe*.

*Robinson Crusóé* é frequentemente considerado um dos textos fundadores da literatura moderna, isso porque a primeira obra ficcional de Daniel Defoe, publicada em 1719 e listada entre os maiores sucessos comerciais das letras do século XVIII, teve papel destacado na formação do sistema literário cuja economia combina registro autoral, técnica de representação, crítica e comércio. Associada à formatação do romance como gênero, a publicação também ajudou a consolidar a função de escritor como profissional do mercado das letras.

A importância da obra pode ser observada na diversidade de interpretações que caracterizam a história de sua recepção. Como lembra Thomas Kelner (2007), *Robinson Crusóé* foi lido de formas distintas: como metáfora da ascensão do individualismo; arquétipo do *homo economicus*; parábola religiosa; expressão da secularidade iluminista; e profecia da expansão colonial britânica, por exemplo. Nos mais de trezentos anos de debates em torno do texto, as diferentes leituras transformaram o livro de aventuras em fábula sobre a solidão; dramatização do declínio da cosmovisão cristã; além de relato da expansão comercial nas origens do capitalismo. As análises, que se confundem com os lugares-comuns que subsidiaram representações recorrentes da modernidade ocidental, evidenciaram a centralidade da problemática do realismo nos estudos sobre a historicidade do romance.

A conhecida definição de “realismo formal” formulada por Ian Watt (2010) em *A ascensão do romance* afirma que o surgimento do romance no século XVIII caracteriza-se, entre outros fatores, pelo uso sistemático das funções referenciais da linguagem, base da formulação de convenções narrativas próprias do gênero. Essas convenções subsidiam a ideia do romance como retrato da experiência cotidiana e como privilégio da particularidade concreta, pois, segundo Watt (2010), é a singularidade de cenas e personagens o que garante a verossimilhança como efeito da maquinaria romanesca. Ainda de acordo com o crítico, Daniel Defoe teria sido o primeiro escritor inglês capaz de narrar as peculiaridades de um ambiente físico real (WATT, 2010). Ele destaca, por exemplo, como a ilha de Crusóé é representada a partir da descrição dos objetos ordinários que nela se encontram (WATT, 2010).

A trajetória crítica de *Robinson Crusóé* – do sucesso no século XVIII às inúmeras reedições e apropriações ocorridas nos séculos posteriores – perfaz um enredo de reorientações e deslocamentos estilísticos desenvolvidos no fluxo histórico das práticas literárias na

qual a trama do naufrágio e da solidão insular reverbera o deslocamento semântico discursivo que transformou o romance no ponto de referência de um novo modelo de representação da realidade no qual a autoria sustenta a narração e o engenho ficcional produz os termos da sua referencialidade.

*The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, publicado em 25 de abril de 1719, teve seis edições nos quatro meses seguintes. Editado por William Taylor, o livro teve tiragem de mil exemplares em cada edição, com considerável sucesso comercial (RODGERS, 1995). A sequência, *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*, foi publicada em agosto do mesmo ano, enquanto *Serious reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, terceira obra associada ao universo do personagem, veio a público em 1720. O conjunto não configura exatamente uma trilogia, pois apenas os dois primeiros livros são ligados pela mesma trama. O terceiro é uma reunião de ensaios sobre as implicações morais das aventuras narradas nos volumes anteriores.

São amplamente conhecidas as semelhanças entre a história de Robinson Crusoe e a situação vivida pelo marinheiro escocês Alexander Selkirk, que retornou à Inglaterra em 1711 após passar quatro anos e meio isolado em uma ilha na costa do Chile. A aventura foi reportada por Richard Steele, que publicou entrevista com Selkirk no periódico *The Englishman*. A evidente referência ao texto jornalístico, bastante discutida pela crítica é, no entanto, apenas um dos elementos narrativos que estruturam a ficcionalidade do primeiro romance de Daniel Defoe e que podem ser percebidos no título:

A vida e as estranhas e surpreendentes aventuras de Robinson Crusoe, De York, Marujo: que viveu vinte e oito anos sozinho numa ilha deserta na costa da América, perto da embocadura do grande rio Orinoco; tendo sido lançado à costa por um naufrágio, no qual morreram todos os homens menos ele. Com relato de como foi, afinal, estranhamente salvo por piratas. *Escrito pelo próprio*. (DEFOE, 2011, p. 41).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, Of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoke; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With an Account of how he was at last as strangely deliver’d by Pyrates. *Written by Himself*.” (DEFOE, 2007, p. 42, grifo do autor).

O título longo – adequado às convenções como observado em obras como *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, *Les Aventures de Télémaque*, de François Fénelon – registra breve sinopse da trama e atesta a autoria como relato do protagonista. O leitor é sugestionado a acreditar se tratar de um registro autobiográfico.

Kevin Seidel (2011) considera improvável que Daniel Defoe tenha planejado de fato esconder a autoria do texto, e destaca que a artimanha foi rapidamente detectada pelos leitores ingleses. A pronta associação dos nomes de Daniel Defoe e Robinson Crusoé nos círculos letrados da época sugere que o uso do pseudônimo não serviu à efetiva ocultação da autoria.

No entanto, a reincidência da assinatura de Robinson Crusoé nos livros posteriores indica que a ficção de autor compõe estratégia narrativa que faz da autoria parte do enredo da obra. A análise da recepção da época aponta ainda que a dissimulação produziu efeitos na repercussão do texto, pois a relação entre relato e ficção sugeria um programa de leitura. O prefácio do primeiro livro dá prosseguimento à trama:

Se jamais a história das aventuras no mundo de algum homem em particular já mereceu vir a público, e foi digna de publicação, o editor do presente relato pensa ser este o caso. As maravilhas da vida desse homem excedem tudo que (a seu ver) se pode encontrar: mal se imagina que a vida de um homem seja capaz de maior variedade. A história é relatada com modéstia, com seriedade e uma aplicação religiosa dos acontecimentos aos usos que os sábios sempre lhes dão, a saber: a instrução de outros à luz deste exemplo, e para justificar e honrar a sabedoria da Providência em toda a variedade de nossas circunstâncias, aconteçam de modo que for. O editor julga que o relato seja uma história fiel; nem existe nela qualquer aparência de ficção. E no entanto pensa, posto que todas as coisas deste tipo costumam ser lidas às pressas, que o que ela pode trazer tanto em matéria de diversão quanto de instrução para o leitor será da mesma monta; e assim, acredita ele sem mais saudações ao mundo, ele lhes presta um grande serviço com a presente publicação. (DEFOE, 2011, p. 43).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> “If ever the Story of any private Man’s Adventures in the World were worth making Publick, and were acceptable when Publish’d, the Editor of this Account thinks this will be so. The Wonders of this Man’s Life exceed all that (he thinks) is to be found extant;\* the Life of one Man being scarce capable of a greater Variety. The Story is told with Modesty, with Seriousness, and with a religious Application of Events to the

O editor, suposto autor do prefácio, garante a veracidade da narrativa que revela ao mundo as maravilhas da vida do personagem singular. A trama começa com a negação de qualquer invenção, a história é digna de vir a público por ser extraordinária, e sobretudo, verdadeira. Se o título atesta que a narrativa foi escrita pelo protagonista, o prefácio reafirma o pacto entre autor, editor e público.

O mesmo prefácio faz referência a regras de composição poética como elementos estruturantes da trama. O tópos do deleite e da instrução, presente na *Ars Poetica* de Horácio, é mobilizado na afirmação de que editor presta grande serviço, pois a obra pode divertir e educar pela verdade dos fatos retratados. O prefácio também mobiliza o tópos da modéstia, que segundo o editor, está associado à seriedade e à aplicação religiosa que motivam o relato.<sup>3</sup> A mobilização destes lugares-comuns que servem para conquistar a atenção e a benevolência dos leitores parece especialmente útil na apresentação de um enredo que pressupõe a dissimulação para se afirmar verdadeiro.

A recorrência destes temas em *Robinson Crusoe* repercute a desestruturação do que René Wellek (1987) denomina sistema de crítica neoclássico, modelo baseado na apropriação de preceitos poéticos da antiguidade estruturado nos séculos XVI e XVII. Segundo Wellek (1987), esta desestruturação se deu, em grande medida, devido à ampliação do público leitor e às novas demandas do mercado literário. Se no século XVII o padrão da crítica era o tratado formal, a poética, frequentemente escrita em latim, o século XVIII popularizou o tratado vernacular

---

Uses to which wise Men always apply them (viz.) to the Instruction of others by this Example, and to justify and honour the Wisdom of Providence in all the Variety of our Circumstances, let them happen how they will. The Editor believes the thing to be a just History of Fact;\* neither is there any Appearance of Fiction in it: And however thinks, because all such things are dispatch'd,\* that the Improvement of it, as well to the Diversion, as to the Instruction of the Reader, will be the same; and as such, he thinks, without farther Compliment to the World, he does them a great Service in the Publication.” (DEFOE, 2007, p. 44).

<sup>3</sup> Em *Literatura europeia e Idade Média latina*, Ernst Curtius (2013, p. 123) argumenta que o tópos da modéstia é definido por Cícero em *De oratore* e pressupõe atitude de submissão e humildade por parte do orador. Curtius (2013) comenta ainda ser comum na diplomática a mescla com as “fórmulas de devoção” que, a partir da autoridade da Bíblia, foram combinadas com as formas de auto-humilhação oriundas do Velho Testamento.

como expressão da tendência ao tratamento mais informal das questões letradas. Este direcionamento da crítica foi materializado na ampliação de periódicos dedicados a temas literários, pois ao longo do século XVIII a literatura deixa de ser assunto exclusivo de círculos fechados para ser debatida no espaço público como matéria cotidiana.

Em “Defoe and Poetic Tradition”, J. Paul Hunter (2008) lembra que, como a maioria de seus contemporâneos, Daniel Defoe rendeu homenagens às ideias neoclássicas de classificação e estrutura dos gêneros, mas também, como seus contemporâneos, mobilizou as regras frouxamente. A estrutura narrativa pouco rígida e a linguagem coloquial empregada no romance não coincidem com o padrão dos textos formatados pelos protocolos letrados dos séculos XVI e XVII. O caráter prosaico da trama contrasta com a aparente formalidade de sua apresentação, apesar de requerer filiação às convenções, *Robinson Crusoe* está situado em novo horizonte de possibilidades narrativas.

O estilo empregado no relato do naufrago faz referência a tipos textuais distintos: diários e anotações pessoais; autobiografias; reflexões sobre a Providência; aventuras maravilhosas; narrativas de navegação, guias de sobrevivência e conduta, entre outros (HUNTER, 2018, p. 8). Segundo Rebecca Bullard (2018, p. 86), o motivo da ilha remete à tendência iniciada por *Utopia* (1516), de Thomas Morus, e ampliada no século XVII. Obras como *New Atlantis* (1627), de Francis Bacon, *A Description of the Famous Kingdome of Macaria* (1641), de Gabriel Plattes, *The Isle of Pines* (1668), de Henry Neville, além de tratados anônimos como *The Government of a Certain Island Antiently call'd Astreada* (1693) e *The Free State of Noland* (1696) ajudaram a difundir a temática explorada na obra de Daniel Defoe.

A ampla circulação desses textos evidencia a voga de transformação das práticas letradas no século XVIII retratada em *The Dunciad*, de Alexander Pope. O poema, cuja primeira versão data de 1728, celebra ironicamente a vitória da literatura popular sobre a erudita, mas defende a separação rigorosa entre essas. *The Dunciad* evidencia que a consolidação do romance como gênero literário se dá no processo de diferenciação entre os tipos letrados considerados tradicionais e as formas mais efêmeras retratadas pelo poeta inglês.

A transformação das práticas letradas pode ser diretamente associada à difusão da alfabetização e ao aumento da publicação de textos



ficcionais em prosa.<sup>4</sup> Entre 1700 e 1740 foram publicados em torno de dez obras ficcionais por ano na Inglaterra, mas a partir de 1740 o número de publicações anuais dobra. Na última década do século XVIII, em torno de oitenta romances são publicados anualmente (SPACKS, 2015, p. 4). A curva ascendente pode ser em parte explicada pelo sucesso considerável de livros como *Love in Excess* (1726), de Eliza Haywood, e *Pamela* (1740), de Samuel Richardson, além de *Robinson Crusóé*. O aumento progressivo na publicação de obras marcadamente prosaicas, cuja classificação podia variar entre *novel* e romance, evidencia a voga do consumo de textos com apelo ficcional.

Na edição de setembro de 1725 do *London Journal*, uma carta atribuída a Benjamin Hoadley (*apud* SEIDEL, K., 2011) analisa o prazer oriundo do contato com histórias inventadas. Para o autor, o deleite tem origem justamente na falta de fundamento na realidade que permite a imersão na ficcionalidade. Segundo Hoadley (*apud* SEIDEL, K., 2011, p. 5), *Robinson Crusóé* exemplifica perfeitamente este tipo de literatura cada vez mais popular em Londres devido ao caráter evidentemente fantasioso. O prazer da leitura é associado ao descompromisso com a veracidade, e o autor considera a falta de notícias relevantes como principal incentivo para o consumo de leituras de invenção. A ficção desprezível lida cotidianamente distrai à medida que assume função complementar ao noticiário.

O depoimento de Benjamin Hoadley (*apud* SEIDEL, K., 2011) sinaliza como as novas formas literárias redimensionam o problema da representação. A narrativa, atraente por ser deliberadamente falsa, traduz a referencialidade em termos de verdade e mentira. A expectativa em torno da verossimilhança inicialmente se apresenta como um problema de fidedignidade da narrativa, mas, no caso de *Robinson Crusóé*, a conjunção da autoria dissimulada com narração autoral amparada no registro documental fictício produz uma dobra ficcional estratégica para a definição deste regime de funcionamento dos textos forjado a partir do século XVIII.

A recepção da obra de Daniel Defoe mostra como os significados da escrita ficcional e da autoria literária, desdobrada no problema do

---

<sup>4</sup> Segundo James Van Horn Melton (2004, p. 82), estima-se um salto no letramento masculino na Inglaterra de trinta por cento em 1640 para mais de sessenta por cento em meados do século XVIII. No mesmo período o percentual de mulheres alfabetizadas girava em torno de quarenta por cento.

nome, movimentaram os debates acerca das características e funções do romance. Revela ainda como as práticas letradas foram redefinidas à luz da compreensão da representação como efeito da autoria e da criação do direito autoral. A maquinaria crítica que pessoaliza a invenção poética ajudou a inventar os códigos da ficção naquela que Samuel Johnson (*apud* MELTON, 2004, p. 123) definiu como “a era dos autores”.

A relação entre nome e autoria é o tema central da mais severa e conhecida crítica que *Robinson Crusoé* recebeu no século XVIII. Em *The Life and Strange Surprising Adventures of Mr. D—— De F—*, também publicado em 1719, Charles Gildon repercute o sucesso editorial do livro Daniel Defoe. O panfleto, organizado em duas seções, denuncia a trama como mera alegoria da vida problemática do autor. Na primeira seção, o diálogo fictício entre Defoe e Crusoé apresenta uma discussão na qual o personagem questiona a inconsistência de sua personalidade. Defoe defende-se enfatizando Crusoé como sua criação favorita, construída à sua imagem e semelhança. Em outro trecho do diálogo, Defoe confessa escrever prioritariamente por dinheiro, por isso trabalhou tanto para Whigs quanto para Tories, partidos adversários na política inglesa (RODGERS, 1995, p. 42).

Charles Gildon não foi o primeiro a questionar a moralidade da atuação pública de Daniel Defoe, que foi alvo de questionamentos desse tipo não só durante sua vida profissional, mas também após sua morte, como mostra Maximilian Novak (2018). A particularidade do panfleto em questão é a transformação das acusações morais em argumento de crítica literária. Para Charles Gildon (1719), a desonestidade não se expressa apenas pelo oportunismo comercial do escritor, mas pela representação indevida das matérias religiosas e das doutrinas cristãs. O tratamento informal dos desígnios da Providência, constantemente evocados para caracterizar o destino do personagem principal, desqualificariam a obra pois, segundo os parâmetros do crítico, a sacralidade de temas elevados não seria condizente com “ficções e mentiras” (GILDON, 1719, p. 47).

Para uma parte da crítica inglesa da primeira metade do século XVIII, o tratamento das verdades religiosas pelas mentiras da ficção indicaria o declínio da religiosidade. O uso vulgar das doutrinas, a relação irônica que Robinson Crusoé estabelece com seu destino, seriam marcas da secularização a ser combatida por letrados como Charles Gildon (1719), para quem a obra de Defoe, ao mentir sobre sua origem, falsearia a experiência cristã. No cenário no qual a ficção passa a mobilizar

temas elevados, os limites entre a mentira e a verdade precisavam ser controlados na justa hierarquia dos textos.

Os comentários de Charles Gildon evidenciam como, em meio aos debates acerca da universalidade da experiência estética, o problema da representação articula-se aos termos da verdade literária. Na epístola que conclui a análise da obra de Defoe, Gildon (1719) afirma não ser contra escritores e fábulas, dada a antiguidade desse tipo de escrita, mas denuncia *Robinson Crusoe* pela falta de interesse público. Destaca que a história do naufrágio desencoraja a navegação, pois os eventos inverossímeis deturpariam uma das mais valorosas e lucrativas atividades humanas (GILDON, 1719, p. 25).

Gildon (1719) enfatiza que as mentiras apresentadas podem ter efeitos práticos perversos e por isso, a dissimulação da autoria, a farsa do prefácio, a zombaria da Providência, a inconsistência dos personagens e, por fim, a inverossimilhança dos eventos narrados fariam da publicação ato indecoroso. *The Life and Strange Surprising Adventures of Mr D—De F—* exemplifica como o problema da autoria faz referência às responsabilidades atribuídas aos textos impressos e como o nome próprio passa a responder pelos desvios das funções autorais, pois o paradigma da honestidade é evocado dado o suposto uso inadequado dos códigos da invenção poética.

No prefácio de *The Farther Adventures of Robinson Crusoe* o editor atribui o sucesso da obra anterior à variedade de temas abordados e à forma agradável da exposição, mas também rebate algumas acusações:

Todos os esforços de pessoas invejosas para censurá-lo por ser um romance, para procurar por erros geográficos, inconsistências no relato e contradições factuais, mostraram-se falhos e tão impotentes quanto maliciosos. A referência justa a cada incidente, as inferências religiosas e úteis extraídas de cada parte, são testemunhos do bom desígnio de torná-lo público, e deve legitimar toda a parte que possa ser chamada de invenção ou parábola na história. (DEFOE, 2004, p. 4, tradução nossa).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> No original: “All the Endeavours of envious People to reproach it with being a Romance, to search it for Errors in Geography, Inconsistency in the Relation, and Contradictions in the Fact, have proved abortive, and as impotent as malicious. The just Application of every Incident, the religious and useful Inferences drawn from every Part, are so many Testimonies to the good Design of making it publick, and must legitimate all the Part that may be call’d Invention, or Parable in the Story.”

A defesa argumenta que o valor do livro reside na sua utilidade religiosa e prática. Segundo o editor, a invenção e o recurso da parábola devem ser considerados legítimos por estarem a serviço de uma trama bem construída. A alegação sustenta que a invenção obedece a um propósito maior, o bem público, mas repercute a desconfiança da crítica inglesa em relação à natureza do discurso ficcional, pois questiona a classificação de *Robinson Crusoe* como romance.

Em *The Progress of Romance*, publicado em 1785, Clara Reeve examina os tipos textuais em voga e estabelece a diferença entre os gêneros *novel* e romance. Para Reeve (*apud* NIXON, 2009, p. 350), o primeiro surge das ruínas do segundo, mas “ancient romance” e “modern novel” seriam tipos distintos de escrita. A diferenciação, que se tornou referência nos estudos literários, atribui ao romance o uso de linguagem elevada para descrever eventos improváveis ou impossíveis, enquanto define *novel* como gênero voltado para coisas familiares, cotidianas, representadas com linguagem coloquial. Segundo a autora, esse último cativaria os leitores pela capacidade de representar a realidade com naturalidade e fazer com que as narrativas “pareçam tão prováveis a ponto de nos fazer pensar (ao menos enquanto estamos lendo) que tudo é real, até que sejamos afetados pelas alegrias e angústias das pessoas na história, como se fossem nossas” (REEVE *apud* NIXON, 2009, p. 352, tradução nossa).<sup>6</sup> A argumentação de Clara Reeve confirma a tendência da crítica setecentista ao privilégio da prosa afeita a eventos críveis e ajuda a explicar porque o prefácio de *The Farther Adventures of Robinson Crusoe* nega a rotulação que o classifica como romance.

A proposta da dissimulação indica que o sentido da verdade de *Robinson Crusoe* depende, em grande medida, da suposta origem do relato, ou seja, é suportada pela maquinaria dos elementos pré-textuais. O universo ficcional é construído com auxílio dos aparatos que contrastam

---

<sup>6</sup> No original: “The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it, is to represent every scene, in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the persons in the story, as if they were our own appear so probable, as to deceive us into thinking (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys and distresses, of the persons in the story, as if they were our own.”

níveis ficcionais distintos: o gesto que começa com a assinatura dos livros, se estende na ficção de autor e continua na invenção editorial do prefácio.

O mesmo prefácio denuncia a publicação de versões clandestinas e reduzidas da obra evidenciando as tensões que marcam o processo de reorganização das práticas letradas. O comentário demonstra como as questões sobre originalidade e propriedade autoral dos textos assumem novos papéis na cena literária.

O prejuízo que esses homens causam ao proprietário desta obra é uma prática que todos os homens honestos abominam; e ele acredita que pode desafiar-los a mostrar a diferença entre isso e roubar na estrada, ou arrombar uma casa. Se eles não puderem demonstrar qualquer diferença no crime, vão achar difícil mostrar porque deveria haver qualquer diferença no castigo: e ele responderá por isso, pois nada faltará de sua parte, para lhes fazer justiça. (DEFOE, 2004, p. 5, tradução nossa).<sup>7</sup>

O debate sobre a criação de legislação específica para regular as práticas letradas perpassa todo o século XVIII e, em texto publicado no periódico *The Review*, em fevereiro de 1710, Daniel Defoe expõe seus argumentos em defesa da propriedade autoral recorrendo à metáfora do livro como filho dos escritores, produto da invenção criativa. O texto exemplifica o tom do debate público em torno da legislação que garantiria a negociação dos direitos autorais entre autores e livreiros.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> No original: “The Injury these Men do the Proprietor of this Work, is a Practice all honest Men abhor; and he believes he may challenge them to shew the Difference between that and Robbing on the Highway, or Breaking open a House. If they can’t shew any Difference in the Crime, they will find it hard to shew why there should be any Difference in the Punishment: And he will answer for it, that nothing shall be wanting on his Part, to do them Justice.”

<sup>8</sup> “The Statute of Anne”, considerada a primeira lei moderna de direitos autorais, foi aprovado em 1710 e aumentou a importância dos escritores no mercado editorial. Antes da promulgação do estatuto, o mercado era regulado pela Lei de Licenciamento da Imprensa de 1662 que garantia à associação de impressores, The Stationers’ Company, o monopólio da impressão e censura de obras literárias. “The Statute of Anne” limitou o uso dos direitos autorais por período de catorze anos para livros publicados após 1710, mas permitia a renovação enquanto o autor ainda estivesse vivo. Para os livros impressos anteriormente a lei garantia a exploração dos direitos pelo período de vinte e um anos (MELTON, 2004, p. 138).

Segundo Dustin Griffin (2005), as bases da noção moderna de autoria literária foram lançadas naquele cenário de regramento jurídico e comercial entre o final do século XVII e início do século XVIII. O fenômeno pode ser percebido pela identificação generalizada da autoria nas páginas de títulos dos livros; pela profissionalização do autor; pela consolidação da venda de livros como empreitada comercial; pelo crescimento do mercado editorial e pelo aumento na publicação de periódicos voltados à crítica e pelo desenvolvimento do jornalismo político. Essas condições – que não garantiram estabilidade financeira para escritores no primeiro momento – expuseram as tensões entre convicções artístico-literárias e as demandas do mercado. Interesses de editores, vendedores de livros e leitores se tornaram decisivos nas projeções das ambições autorais.

O caso de Daniel Defoe exemplifica o processo de profissionalização dos ofícios letrados no contexto em que a libertação dos domínios da Stationers' Company ajudou a definir os termos da propriedade literária, e, conseqüentemente, as funções autorais. Se a teoria neoclássica tendia a reafirmar a condição do escritor como a do artesão que moldava suas obras de acordo com preceitos retórico-poéticos estabelecidos pelas práticas do passado, a nova situação autoral abre espaço para a criação como originalidade autorreferente. A conjuntura de personificação da criatividade, na qual a invenção literária é deslocada do âmbito da tradição, é também o cenário de ampliação das responsabilidades.

O prefácio de *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe* nega novamente o caráter meramente fictício das obras anteriores, mas agora é o próprio Robinson Crusoe, e não mais o editor, que assina o texto para rebater as acusações de que as duas obras anteriores seriam meros romances.

Eu, Robinson Crusoe, estando neste momento em sã consciência e memória, Graças a Deus, declaro por meio deste que as objeções deles são invenções escandalosas em propósito e factualmente falsas; e afirmo que a história, embora alegórica, também é histórica; e que é a bela representação de uma vida de infortúnios sem precedentes e de uma variedade que não se encontra no mundo, sinceramente adaptada e destinada ao bem comum da humanidade, e concebida a princípio, como agora está agora

largamente utilizado, para os usos mais sérios possíveis. (DEFOE, 1720, p. 2, tradução nossa).<sup>9</sup>

A elevação do tom reafirma o compromisso do narrador com a verdade. As reflexões morais do terceiro volume devem iluminar a missão nobre e o caráter público de todo o legado de Robinson Crusoe, testemunho vivo das aventuras, que evoca a honra pessoal para legitimar os relatos. O terceiro prefácio sustenta a verdade superior que motiva a empreitada narrativa pois, mais importante que os fatos narrados, são as lições verdadeiras que dele podem ser inferidas.

A referência à verdade histórica, comum nas descrições de romances no século XVIII, era frequentemente utilizada para caracterizar narrativas pretensamente reais como em *The History and Remarkable Life of the Truly Honourable Colonel Jacque, Commonly Called Colonel Jack* (1722), do próprio Daniel Defoe. No caso de *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, a referência histórica faz alusão à factualidade metafórica à proporção que o alegórico sinaliza para a artificialidade literária. História e alegoria são complementos forjados mutualmente, indissociáveis como a forma e o conteúdo. Na assinatura de Crusoe, a tentativa de controle do significado pressupõe a imposição do alcance do texto e sua importância para o desenvolvimento moral dos leitores. Transformado em ativo da trama, o significado da obra sugere origem histórico-alegórica.

Analisadas em conjunto, as classificações indicadas nos três prefácios variam em torno de premissas básicas de sentido. O primeiro, assinado pelo editor, apresenta a trama como história real sem qualquer artifício ficcional; o segundo, também assinado pelo editor, sugere a possibilidade de algumas partes serem consideradas invenções ou parábolas; e no terceiro, o protagonista assume a defesa das obras tratando sua aventura como história imaginada. O relato, inicialmente apresentado

---

<sup>9</sup> No original: “I Robinson Crusoe being at this Time in perfect and sound Mind and Memory, Thanks be to God therefore do hereby declare, their Objection is an Invention scandalous in Design, and false in Fact; and do affirm, that the Story, though Allegorical, is also Historical; and that it is the beautiful Representation of a Life of unexampled Misfortunes, and of a Variety not to be met with in the World, sincerely adapted to, and intended for the common Good of Mankind, and designed at first, as it is now farther apply’d, to the most serious Uses possible.”

como factual, é gradualmente transformado em tipo textual híbrido, ao mesmo tempo verdadeiro e ficcional.

Persistem as afirmações de elementos verídicos, da honra do autor, do caráter moralmente elevado e do benefício público das obras, mas os prefácios sugerem que, em última instância, a verdade se sobrepõe aos elementos da intriga. A razão moral é argumento central e a verossimilhança importa como condição para a empatia. Os momentos de distração ou instrução ética que o leitor pode obter independem da realidade dos eventos narrados. Verdade e ficção figuram apenas como instrumentos para que o texto cumpra suas funções, amparado, em alguma medida, nos efeitos retóricos do lugar-comum que associa deleite e instrução, redefinido pela crítica do século XVIII.

No famoso prefácio de *The Plays of William Shakespeare* (1725), Samuel Johnson (*apud* RALEIGH, 1908, p. 56) argumenta que a literatura deve ser a representação justa de coisas e eventos efetivamente existentes tomando como base as ações realmente praticadas. Suas suspeitas em relação à ficção e à defesa contundente da expressão da verdade ajudaram a compor o arsenal crítico que colocaria o discurso ficcional em constante suspeição. Nesse cenário, argumentos morais foram frequentemente mobilizados para justificar a quebra de determinados princípios poéticos referidos aos termos da verossimilhança. As relações entre ficção, invenção, mentira, moralidade e verdade, debatidas no cotidiano da crítica literária, ajudaram a definir as fronteiras da narração sustentadas pelo motivo do bem público, da razão superior.

Os supostos objetivos morais das aventuras de Robinson Crusóé indicam o deslocamento das modalidades de representação. A perspectiva neoclássica da imitação, da reprodução da realidade mediada pela tradição, assume nuances singulares tendo em vista a moralidade aortal. A verdade de Robinson Crusóé faz referência à condição universal natural, mas a partir de decoro próprio. A empreitada representativa que as três obras encerram sugere a flexibilização das normativas de acesso ao real, e as dissimulações das assinaturas e das tramas referendam a criação poética como tipo particular de invenção. O valor do que é representado não está mais nos temas elevados, mas nos desdobramentos das funções do texto. Assim, a ficção de autor, desdobrada no problema da criação literária, se sobrepõe ao objeto da representação.

Ainda no prefácio de *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe* – após elencar alguns dos



eventos verdadeiros narrados nos livros anteriores, como a história do urso na árvore e a luta contra lobos na neve –, o narrador admite que as aventuras de Robinson Crusó refletem situações dramáticas de sua vida, os altos e baixos da fortuna e seus naufrágios pessoais que, por vezes, se deram mais em terra que no mar. O texto sugere que a originalidade da biografia do narrador não está nos eventos extraordinários que marcaram sua vida, mas na força alegórica de seus infortúnios.

O relato do meu susto com algo na minha cama, foi palavra por palavra, a história do que aconteceu, e na verdade todas essas coisas receberam muito pouca alteração, exceto o necessariamente requerido para a remoção da cena de um lugar para outro. [...] Além disso, este é o bom e justo desígnio de toda parábola ou história alegórica levada a efeito, a melhoria moral e religiosa. (DEFOE, 1720, p. 5, tradução nossa).<sup>10</sup>

As definições de parábola e alegoria, mobilizadas como argumento de defesa e referidas ao uso evasivo da referencialidade histórica, servem à tentativa de controle do significado do texto e ao esforço de classificação da narrativa. O aprimoramento moral religioso como parâmetro de sentido sustenta o conjunto das histórias, cria artificialmente o escopo de atuação do texto. A imparcialidade dos leitores é solicitada de modo a evitar a confrontação direta entre verdade e mentira, da qual *Robinson Crusó* busca dramaticamente manter distância. Assim, a metáfora da ilha aplica-se ao isolamento da narração factual e fictícia.

A premissa do ensinamento moral serve tanto para a defesa do argumento principal quanto para explicar a forma particular do relato, uma vez que o narrador afirma ter recusado os modelos narrativos tradicionais. Os eventos inusitados do enredo são tratados como parte da estratégia de persuasão, pois, de acordo com o narrador, o público não teria interesse em uma trama na qual pudesse se identificar plenamente.

O prefácio, que ratifica o compromisso de *Robinson Crusó* com uma nova forma de escrita, é uma declaração pública a favor do tratamento de temas elevados em formas coloquiais de escrita. Segundo seu autor,

---

<sup>10</sup> No Original: “The Story of my Fright with something on my Bed, was Word for Word a History of what happened, and indeed all those Things received very little Alteration, except what necessarily attends removing the Scene from one Place to another. [...] Besides all this, here is the just and only good End of all Parable or Allegorick History brought to pass, viz. for moral and religious Improvement.”

esse tipo de texto terá lugar no futuro, quando os mais jovens se rebelarão contra seus pais e a natureza ordinária de um livro não deverá impedir a propagação da mensagem (DEFOE, 1720). Para Robinson Crusoe, a valorização das reflexões do homem comum pressupõe rompimento com a tradição e a flexibilização de paradigmas, mas apesar das dúvidas quanto ao reconhecimento contemporâneo da obra, o narrador confia que no futuro os leitores serão menos preconceituosos e perceberão o valor das reflexões apresentadas no livro (DEFOE, 1720, p. 7).

Mesmo que a história da recepção indique que a repercussão de *Robinson Crusoe* não se deveu à relevância das reflexões morais, vide o quase esquecimento de *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, a defesa da abordagem prosaica de temas elevados faz da obra de Daniel Defoe marco no processo de formação histórica da representação realista e, como consequência, do romance. Em *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, obra de 1783, Hugh Blair (2010) considera a ficção francesa superior à inglesa, porém destaca *The Adventures of Robinson Crusoe* como a maior obra ficcional já escrita. Segundo Blair (2010), em nenhum outro idioma haveria trama tão bem estruturada, capaz de cativar a imaginação dos leitores pela aparência simples e verdadeira. A verossimilhança sedutora da obra de Defoe teria ainda o mérito da utilidade, pois mostraria o quanto as forças naturais do homem podem agir positivamente em momentos de dificuldade.

Nos três séculos de comentários sobre a obra de Daniel Defoe, o aspecto prosaico da narração foi recorrentemente destacado. No entanto, é preciso considerar como o suposto pioneirismo realista foi articulado ao conjunto de estratégias persuasivas centradas no registro autoral, pois a impressão de realidade dos textos parece diretamente articulada aos efeitos produzidos pela dissimulação.

Segundo James Van Horn Melton (2004, p. 99), o romance epistolar se tornou uma das mais populares formas literárias do século XVIII justamente por criar a ilusão de conexão verossímil entre o mundo privado e a esfera pública. Obras como *Cartas persas*, de Montesquieu; *Clarissa*, de Richardson; *La Nouvelle Héloïse*, de Rousseau; *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe; e *Ligações perigosas*, de Laclos ilustram a voga cujo auge seria atingido na segunda metade do século. Ainda segundo Melton (2004), esses textos criavam a impressão de autenticidade, pois os autores alegavam ter recebido, ou simplesmente descoberto, as cartas transformadas em romance. A autoria dissimulada

ajudava a eliminar as barreiras entre escritores e leitores, além de atenuar as críticas que recaíam sob a ficção como narrativa mentirosa.

A assinatura de Robinson Crusoé, além de certificar a autoria dos diários integralmente entregue ao público como elemento interno da obra, intensifica o efeito da ficção de autor, pois a autoria é dissimulada na artificialidade do diário e na figura do narrador fictício que assina o livro. Kevin Seidel (2011) argumenta que a crítica em geral se apressa em analisar os prefácios como vindos da voz de Daniel Defoe, e sugere que as obras sejam lidas a partir, e não após o prefácio. Mas, de acordo com o exposto até aqui, talvez seja possível propor que essas sejam lidas a partir da capa, ou da folha de rosto do livro.

Segundo Michael Seidel (2008), o núcleo da teoria da ficção de Daniel Defoe está na crença de que a mente só se expande a ponto de cativar o leitor se a trama respeitar os parâmetros das leis naturais, se os eventos imaginados não ignorarem o funcionamento básico da realidade. Ainda segundo Seidel (2008), Defoe reafirmou esse argumento várias vezes e se sentiu particularmente pressionado a fazê-lo diante das acusações contra Robinson Crusoé. Analisadas em conjunto, as três obras configuram a tomada de posição em defesa do discurso ficcional moldada no debate público. Daniel Defoe responde às acusações de falsidade para reafirmar a veracidade do personagem que criou pela mobilização dos conceitos de verdade histórica e alegoria. Em grande medida, a originalidade editorial é estabelecida na relação indissociável entre verdade e ficção criada pelas estratégias de apresentação da narrativa.

Considerado o processo de transformação dos paradigmas letrados do século XVIII, é possível notar que, no caso de Robinson Crusoé, os artifícios da dissimulação autoral pressupõem o uso de lugares comuns, como os tópos da modéstia e da instrução, para enunciar gesto de desinteresse pessoal e reconfigurar os termos da representação. A dissimulação expressa, portanto, a tentativa de criar espaço nas brechas da polarização entre a mentira e a verdade.

Ao associar veracidade e verossimilhança, a assinatura de Robinson Crusoé, enfatizada na impressão do prefácio da terceira obra, ratifica a ficção da referência histórica como registro alegórico. Assim, a escrita evoca a imaginação como meio legítimo de acesso à realidade situada entre o registro alegórico e o histórico. A narrativa ficcional pleiteia o espaço aberto pelo afrouxamento da hierarquia clássica entre a realidade e sua representação poética.

No contexto de redefinição das preceptivas retórico-poéticas, as ficções que compõem o universo de Robinson Crusoe expressam a desobrigação estética e jurídica que solicita, além da representação sem o compromisso com a verdade, o resguardo quanto às responsabilidades autorais. No conjunto das aventuras, a narração avança na possibilidade de controle do sentido desdobrada nas invenções editoriais e na defesa da natureza edificante do texto. Assim, o engenho narrativo composto de elementos que emolduram a trama serve também como argumento para a flexibilização da hierarquia da representação quando a composição poética deixava de se referir à autoridade da tradição para ser parte de um outro sistema referendado na autoria como fundamento da autonomia do discurso ficcional.

## Referências

- BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio D'água, 1998.
- BLAIR, Hugh. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. London: Gale ECCO, 2010. v. II.
- BULLARD, Rebecca. Politics, History, and the *Robinson Crusoe* Story. In: RICHETTI, John (ed.). *The Cambridge Companion to "Robinson Crusoe"*. New York: Cambridge University Press, 2018. p. 84-98. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781107338586.007>.
- BUNIA, Remigius. Uma história moral da ficção. In: GALLE, Helmut P. E.; PEREZ, Juliana P.; PEREIRA, Valéria S. (org.). *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos*. São Paulo: FFLCH, 2018. p. 95-109.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. New York: Oxford University Press, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1093/owc/9780199553976.001.0001>.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

DEFOE, Daniel. *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe: With his Vision of the Angelick World*. London: W. Taylor, 1720.

DEFOE, Daniel. *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*. Maryland: Wildside Press, 2004.

DEFOE, Daniel. *The Review*, v. VI, n. 129, 2 Feb. 1710.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GILDON, Charles. *The Life and Strange Surprising Adventures of Mr D—— De F——*. London: J. Roberts, 1719.

GRIFFIN, Dustin. The social World of Authorship 1660-1714. In: RICHETTI, John (ed.). *The Cambridge History of English Literature, 1660-1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 37-60. DOI: <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521781442.004>.

HUNTER, J. Paul. Defoe and Poetic Tradition. In: RICHETTI, John (ed.). *The Cambridge Companion to Daniel Defoe*. New York: Cambridge University Press, 2008. p. 216-230. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521858403.013>.

HUNTER, J. Paul. Genre, Nature, *Robinson Crusoe*. In: RICHETTI, John (ed.). *The Cambridge Companion to “Robinson Crusoe”*. New York: Cambridge University Press, 2018. p. 3-15. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781107338586.002>.

KELNER, Thomas. *Robinson Crusoe: Daniel Defoe*. Edição e introdução de Thomas Keymer. Notas de Thomas Keymer e James Kelly. New York: Oxford University Press, 2007.

KONRAD, Eva-Maria. “The Poet, He Nothing Affirms, and Therefore Never Lieth”? An Analysis of Editorial Fiction. *DIEGESIS*, Wuppertal, v. 4, n. 1, p. 1-17, 2015.

MELTON, James Van Horn. *The Rise of the Public in Enlightenment Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

NIXON, Cheryl L. (ed.). *Novel Definitions: An Anthology of Commentary on the Novel, 1688-1815*. Peterborough: Broadview Press, 2009.

NOVAK, Maximilian E. The Deplorable Daniel Defoe: His Supposed Ignorance, Immorality, and Lack of Conscious Artistry. *Digital Defoe: Studies in Defoe & His Contemporaries*, [S. l.], n. 10.1, p. 1-17, fall 2018.

RALEIGH, Walter. *Johnson on Shakespeare*. London: Oxford University Press, 1908.

RODGERS, Pat (ed.). *Daniel Defoe: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1995.

SEIDEL, Kevin. *Robinson Crusoe* as Defoe's Theory of Fiction. *Novel: A Forum on Fiction*, North Carolina, v. 44, n. 2, p. 165-185, summer 2011. DOI: <https://doi.org/10.1215/00295132-1260941>.

SEIDEL, Michael. *Robinson Crusoe*: Varieties of Fictional Experience. In: RICHETTI, John (ed.). *The Cambridge Companion to Daniel Defoe*. New York: Cambridge University Press, 2008. p. 182-199. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521858403.011>.

SPACKS, Patricia Meyer. The 1740s. In: ARATA, Stephen; HALEY, Madigan; HUNTER, J. Paul; WICKE, Jennifer (ed.). *A Companion to English Novel*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2015. p. 3-17. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118607251.ch1>.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WELLEK, René. *História da crítica moderna*. Tradução de Lívio Xavier. São Paulo: Editora Herder, 1967.

WOLF, Werner. Is Aesthetic Illusion ›illusion référentielle‹? ›Immersion‹ in (Narrative) Representations and Its Relationship to Fictionality and Factuality. *Journal of Literary Theory*, [S.l.], v. 2, n. 1, p. 99-126, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1515/JLT.2008.007>.

Recebido em: 14 de outubro de 2020.

Aprovado em: 22 de abril de 2021.



## Aproximação à escola discursiva dos Robinsons

### *Approaching Robinsons' Discursive School*

Daniel Bonomo

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
drbonomo@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4516-7683>

**Resumo:** O objetivo do texto é contribuir para a definição de uma escola discursiva fundada por Daniel Defoe em *Robinson Crusoe*, há trezentos anos. A hipótese de que o título inaugura uma tradição importante para o desenvolvimento do romance como gênero é sustentada pela observação de sua economia formal e de seus prováveis efeitos de leitura, que se transformam no tempo e nas diferentes realizações que repõem o modelo em novos contextos, mais ou menos distantes do original. Assim aparecem, aqui, além do primeiro e do segundo Robinson de Defoe, interpretações de *O Robinson suíço* (Johann David Wyss), *A escola dos Robinsons* (Júlio Verne), *Suzana e o Pacífico* (Jean Giraudoux), *Sexta-Feira ou os limbos do Pacífico* (Michel Tournier), *A vida sexual de Robinson Crusoe* (Michel Gall) e *A invenção de Morel* (Adolfo Bioy Casares), que representam configurações narrativas desiguais, mas relevantes para o entendimento em perspectiva das continuidades em jogo.

**Palavras-chave:** Daniel Defoe; *Robinson Crusoe*; robinsonada; teoria narrativa.

**Abstract:** This essay aims to characterize a discursive school founded by Daniel Defoe with the publication of *Robinson Crusoe* three hundred years ago. The hypothesis that *Robinson Crusoe* inaugurates an important tradition for the development of the novel as a genre is supported through the observation of its formal economy and its presumed reading responses, which change over time, as shown by comparisons of different narratives that restore somehow the original model of Defoe in new contexts, such as *The Swiss Family Robinson* (Johann David Wyss), *Godfrey Morgan* (Jules Verne), *Suzanne and the Pacific* (Jean Giraudoux), *Friday or the other Island* (Michel

Tournier), *The Sexual Life of Robinson Crusoe* (Michel Gall), and *The Invention of Morel* (Adolfo Bioy Casares). The dissimilarity between these titles contributes to the understanding of the continuities at stake as well as to outlining the distinctiveness of Defoe's fiction in perspective.

**Keywords:** Daniel Defoe; *Robinson Crusoe*; robinsonade; narrative theory.

Este ensaio expande uma leitura de *Robinson Crusoe* publicada recentemente<sup>1</sup> e procura verificar sua aplicação a um número reduzido, mas exemplar, de títulos ligados à imensa tradição de desdobramentos do texto original de Daniel Defoe. A leitura em apreço circunscreveu um vínculo entre as ideias de aborrecimento e entretenimento mediante uma análise da economia formal e dos efeitos de leitura que ela pressupõe na composição da narrativa do célebre naufrago e ilhéu por quase três décadas. Essa leitura é parte de pesquisa maior, que investiga como o gênero romanesco organizou, desde os seus inícios, arranjos discursivos que sugerem leituras mais ou menos prazerosas, em todo caso historicamente determinadas. Ela implica o entendimento do romance como um gênero inclusivo, por seu processo híbrido e integrativo, e extensivo, por seus recursos amplificantes, que dispõem qualidades diferentes de ação e inação. Discutem-se, portanto, as diferentes dosagens, as formas de distribuir a matéria narrada no tempo da narração e as possíveis reações do leitor a essas formas. A qualidade afetiva dessas reações, agradáveis ou não, para simplificar, requer duas premissas. A primeira delas associa em planos simultâneos a afirmação do romance como gênero e o assentamento da burguesia como classe administrada. No século XIX, como se sabe, o romance foi em larga medida a epopeia da gente média, pouco heroica, assim como o realismo histórico favoreceu a parcimônia das relações e o investimento em modalidades romanescas refratárias à rotina aburguesada apenas confirmou, em negativo, essa mesma tendência. A reação modernista, o cansaço de uma geração com personagens burgueses e marquesas que saíam às cinco (aludindo à frase conhecida de Paul Valéry), por sua vez, deu uma interpretação conclusiva a esse movimento. Já a segunda premissa tem a ver com essa mesma resposta modernista ao século XIX em tempos de aceleração enfática

---

<sup>1</sup> Trata-se do ensaio “*Experimentum in insula: Robinson Crusoe nas origens do aborrecimento*”, de minha autoria, publicado em 2018 na revista *Literatura e Sociedade*.



das experiências pessoal e coletiva, ligada à própria condição moderna (ROSA, 2016). A pesquisa neste ponto interessam não só os regimes temporais de uma cultura ansiosa por estímulos hoje disseminada em hábitos corriqueiros, como também uma resistência a esse quadro que atribui sentidos tediosos a realidades lentas. Nesse contexto, a admissão do aborrecimento tem um sentido positivo como recusa à simplificação ideológica que prejudica a inteligência do prazer na leitura.

Recuperando a leitura de *Robinson Crusóé* mencionada, cabe dizer como e por que ela adquire relevância na pesquisa em questão. Aqui, as atualidades na história de Robinson que interessam não são as que se veem mais frequentemente discutidas nela como atualidades, ou seja, as importantes dimensões problemáticas e críticas do colonialismo europeu e do individualismo. Essas dimensões importam aqui também, mas indiretamente, na medida em que figuram, aliás, um sujeito *irrealista*. Quer dizer, o irrealismo na história de Robinson não está nas aventuras entre piratas e selvagens, mas no fato de que, anos e anos sozinho, ilhado sem poder mais, depois de algum tempo perfeitamente instalado e seguro, não se queixa de tédio, jamais se aborrece. Este avesso reprimido do tédio chama a atenção, este avesso que assedia o enredo e cuja latência aumenta tão mais recalcado pareça, ao ponto de o personagem justificar por que nunca se entediou (DEFOE, 1994). Contudo, mais importante aqui, a ausência de representação do aborrecimento não suprime a possibilidade de aborrecimento na representação, não há relação necessária entre uma coisa e outra. Assim como a representação de uma realidade aborrecida pode ser prazerosa, a de uma realidade prazerosa pode ser aborrecida. O raciocínio é até certo ponto óbvio, ainda que sejam vários os fatores que entram na equação e a dificultam. No texto de Defoe, o que relaciona as duas coisas e vincula a presença negativa do tédio com um suposto aborrecimento da representação é, numa palavra, a ilha. Não a metáfora, não a imaginação nem o imaginário da ilha, que são produtivos nas literaturas antiga e moderna, e particularmente proveitosos nas letras inglesas não por acaso; mas as circunstâncias concretas da ilha, as de tempo e espaço, que no romance decidem os andamentos entre ação e inação. A análise de *Robinson Crusóé* depende, nesse sentido, de examinar a experiência narrativa como um “experimento insular”, que, muito esquematicamente, se divide em três etapas: a primeira até o naufrágio, a segunda na ilha, a terceira na ilha também, mas diferente. Essa terceira etapa inicia com a visão da pegada na areia e formaliza

um movimento de conciliação das etapas anteriores rumo à solução do enredo. Na primeira etapa, antes da ilha, predominam a aventura, a errância, o dado imprevisível. Na segunda, na ilha, entra em cena a previdência alerta e atuante, para a manutenção da vida e a conquista pelo trabalho da comodidade, excluindo em larga medida o dado imprevisível. Sem representar nenhuma forma de tédio, o aborrecimento da representação acompanha essa passagem da primeira para a segunda etapa como transformação qualitativa da ação em atividade, da surpresa em cálculo, do incidente em rotina. Seu aspecto construtivo são os acúmulos nominais e verbais compondo catálogos de utensílios e tarefas, e a tentativa de serialização do tempo no diário de Robinson, que, além disso, faz “sérias reflexões” não apenas com propósitos religiosos, mas, de uma perspectiva narrativa, para o tratamento adequado da massa temporal infinita na ilha. Entretanto, o diário será abandonado e as reflexões aparecerão com frequência em resumo, o que revela o tipo de controle das formas que interessa impor às formas que vão assumindo controle. A análise estrutural da narrativa e das construções no nível da frase mostra que acima de tudo são determinantes as temporalidades do relato, que escolhem suas durações, ou seja, o que se expande e o que se abrevia no tempo de sobra da ilha. Por exemplo, o narrador não expõe em detalhes como levou quarenta e dois dias para extrair uma tábua de um tronco, ao passo que, antes de chegar à ilha, valorizou cada instante da tempestade que levou o seu navio a pique. Ele mostra assim um grau elevado de consciência dos prováveis efeitos da narrativa, para além dos trechos em que, recorrendo à tradicional convenção retórica, diz não contar algo detalhadamente porque enfadaria o leitor. Quando faz o seu personagem se deparar com a famosa pegada, essa consciência é clara. O efeito poderoso da cena é visível ao mesmo tempo que o domínio narrativo de Defoe, que retarda e explora as consequências previstas no acontecimento espantoso. Do conflito com os nativos que deixam escapar Sexta-Feira em diante, a história de Robinson não ficará mais por muito tempo sem o tipo de ação audaz, a mesma de antes da ilha, atenuada na ilha.

Sem reproduzir integralmente a leitura de *Robinson Crusoe* em questão, suas conclusões provisórias ficam esboçadas da seguinte maneira: nas origens modernas do romance, o título de Defoe expõe narrativamente alguns dos seus mais importantes conflitos no que respeita à composição que prevê seus possíveis efeitos de prazer e aborrecimento no leitor

mediante uma economia formal dividida entre aventura e cotidiano, ação e reflexão, em construções de qualidade diversa. Do conjunto, resulta uma organização narrativa que favorece o polo da ação e com ele efeitos afins à ideia de entretenimento, sem eliminar, contudo, os elementos associáveis ao polo contrário da inação. O termo “variedade” (*variety*), com que Defoe propagandeou em quase todos os prefácios dos seus livros uma espécie de convite à fruição prazerosa;<sup>2</sup> essa variedade é regulada por disposições textuais que negociam efeitos de leitura conflitantes no tempo da representação. Nesse sentido, o romance de Defoe ora tricentenário e popular desde a sua publicação primeira parece indispensável à reflexão sobre os caminhos trilhados pelo gênero e expandidos em diversas formas de ficção. Não se ignora com isso a historicidade dos efeitos de leitura pressupostos, quer dizer, não se ignora que o prazer na leitura de certos elementos narrativos do passado apenas se aborreceu mais tarde, assim como outros elementos podem ter, em outros contextos, seu interesse renovado, e que há um fator pessoal, a relação particular de cada leitor com o texto que eventualmente lê. Contudo, a historicidade dos efeitos de prazer e aborrecimento também reside nos textos, na observação em perspectiva, que sugere hipóteses sobre como assuntos e formas narrativas preservam ou não interesse e que tipo de interesse. A proliferação de *Robinson Crusóé*, dos seus esquemas em versões e revisões de qualidade diversa, é lugar privilegiado para a observação dessas relações. Além disso, a sua influência não parece limitada à série de adaptações da história de Robinson. Evitando fazer teleologia, isto é, evitando compreender *Robinson Crusóé* como causa exclusiva de consequências múltiplas, e sem ignorar a reconhecida dependência do romance de Defoe a modelos anteriores (HUNTER, 2018), seria o caso de pensá-lo, hipoteticamente, como obra de um “fundador discursivo”, nos termos de Foucault (2006, p. 280), como “possibilidade e regra de formação de outros textos”. Pensá-lo, portanto, não como um primeiro romance, mas como a produção de um enquadramento ficcional decisivo, cuja importância dos desdobramentos termina por suplantar em certo sentido a relevância dos inúmeros aproveitamentos do passado que o informam.

---

<sup>2</sup> A tradução dos principais prefácios dos romances de Defoe pode ser lida no livro de Sandra Guardini Vasconcelos, *A formação do romance inglês* (2007).

Essa hipótese não é recomendada pelo próprio Foucault, que distinguiu, como se sabe, entre um “simples” autor de romances e autores como Marx e Freud, que possibilitaram uma infinidade de discursos depois deles. Um autor de romances, para Foucault (2006), não funda uma tradição discursiva senão pela reposição contínua de variações muito semelhantes ao modelo. Ele dá o exemplo da escritora inglesa Ann Radcliffe, que inaugura um tipo, o do romance de terror, imitado e repetido à exaustão, mas por repetições e imitações que mantêm mais semelhanças do que diferenças em relação à fonte. Já autores como Marx e Freud, segundo Foucault (2006), abrem um campo discursivo como quem abre uma disciplina, em cuja continuidade se veem mais diferenças do que repetições e variações. Como pensar Defoe aqui? Não parece exato considerá-lo como um fundador discursivo caso seja preciso, para tanto, identificá-lo com os nomes e os significados dos nomes de Marx e Freud. Mas, se se aproxima Defoe do que Foucault diz sobre Ann Radcliffe, tampouco é satisfatório. O autor de *Robinson Crusóe* não inaugura apenas uma modalidade. As robinsonadas, já diversificadas por si sós, não são as únicas herdeiras de Defoe, ainda que sejam as mais imediatas. Sem pretender concluir essa questão difícil, arrisca-se mesmo assim expandir aqui a leitura de *Robinson Crusóe* abreviada atrás, insistindo na originalidade fundamental de Defoe. A ideia é observar agora diferenças de economia formal no interior mesmo da tradição dos Robinsons, com exemplos mais próximos ou mais distantes do original, ponderando seus efeitos de leitura pressupostos. Serão feitas abordagens rápidas de um conjunto pequeno mas representativo, com o objetivo de aproveitar do exercício comparatista, admitindo que se sacrificam especificidades em benefício do todo.

A começar pelo próprio Defoe, que, no mesmo ano de 1719, continuou a história de Robinson. *The Farther Adventures* ou *As novas aventuras de Robinson Crusóe: que constituem a última parte da sua vida e os relatos estranhos e surpreendentes das suas viagens através de três partes do globo* narram sua volta à ilha e episódios na África e no Oriente, até o retorno à Inglaterra, e compõem um excelente livro. Em parte porque as surpresas do título não tardam. Logo no início, após uma enfiada de justificativas para voltar à vida aventureira, desponta o gênio imaginativo do autor com a cena impressionante de um navio em chamas em alto-mar. Na sequência, Robinson e demais embarcados salvam uma tripulação de franceses, antes de seguirem viagem. Ao chegarem à

ilha do livro anterior, começam os relatos de atualização. Defoe dedica longos capítulos à história dos eventos ocorridos na ilha de Robinson após sua partida. Como se sabe, lá haviam ficado alguns espanhóis e ingleses. A convivência entre eles não foi pacífica, muito menos facilitada pelas visitas indígenas. Isto significa que não falta ação ao longo relato de atualizações. Há inclusive batalhas, bem narradas, entre europeus e nativos. Contudo, a presença de ação não garante, ao que tudo indica, o interesse da leitura neste passo. Um dos motivos para que se pressinta isso deve ser a comparação que se impõe ao leitor com a inevitável memória dos tempos de Robinson na ilha. Não se lê o mesmo encanto nos eventos atualizantes porque já nada ocorre como da primeira vez. Entretanto, a razão principal do provável desinteresse no trecho talvez seja outra: é que, embora estejam próximos, não há Robinson nem Sexta-Feira nesses relatos. Por uma espécie de comparação que se impõe conscientemente ou não, os espanhóis e ingleses resultam fracos como personagens, não atendem às expectativas presumíveis do leitor, que pode ressentir, nestas condições, das figuras mais características de Defoe.

O restante do texto dedicado à ilha original em *The Farther Adventures* trata do estabelecimento da colônia. Entram em cena, de um lado, a vocação administrativa de Defoe, de outro, a reflexão. O segundo *Robinson* é rico em “reflexão”, no sentido que o termo assume em Defoe, ou seja, como religião e moral, que aliás se refletem no livro muito historicamente, pelo contraste entre valores protestantes e católicos e pelo contato com culturas não europeias. A propósito, um episódio marcante no segundo *Robinson* é o massacre de nativos em Madagascar, ao qual se opõe o narrador sem outro sucesso que fazer ver a barbárie dos seus compatriotas. De resto, as aventuras subsequentes, com as passagens de Robinson pela China e pela Sibéria, por atraentes que pareçam, são prolongações meio cansativas. Já se observou, nesse sentido, que o segundo *Robinson* não se compara em efeito com o primeiro porque nele o autor, a serviço da alegoria espiritual, sobrepõe suas intervenções conceituais ao trabalho imaginativo (CUNHA, 1989). As aventuras viram um pretexto desse modo para a reflexão excessiva do autor que termina por transformar o personagem em figurante e assim prejudica o equilíbrio da composição. Entretanto, é preciso também considerar que a promessa exótica do périplo de Robinson até certo ponto falha em compensar as expectativas que possivelmente cria porque na verdade é algo secundário na feição particular deste personagem e na

força do esquema que inaugura. Para o leitor, talvez fique a sensação última de que essa escolha pela volta ao mundo só faz mesmo revelar que o personagem está fatalmente vinculado à ilha que o celebrizou, assim como a sua tradição exigirá, daí em diante, outras ilhas. Portanto, ainda que o segundo *Robinson* procure, à semelhança do primeiro, dosar ação e reflexão, e repita procedimentos bem-sucedidos da primeira parte, ele não refaz a experiência do anterior no que ela tem de essencial, o que talvez caiba não a esta continuação assinada pelo próprio Defoe, mas àqueles que sentiram a necessidade de reprisar os seus fundamentos em condições renovadas.

O exemplo seguinte, *O Robinson suíço* (*Der schweizerische Robinson*), do pastor Johann David Wyss (1743-1818), é relevante nesse sentido. Escrito na década final do século XVIII e editado por seu filho Johann Rudolf em 1812, Wyss deu ao século XIX a versão mais pedagógica do esquema robinsoniano. Assim como sua fonte, a história de Wyss gerou traduções e reproduções inúmeras. A princípio inventada para os próprios filhos, a narrativa de Wyss é um capítulo fundamental na transposição do modelo de *Robinson* para o universo da leitura infantil com fins educativos. Na esteira do célebre *Emílio*, cujo primeiro e único livro por um bom tempo deveria ser, segundo Rousseau, *Robinson Crusóé*, e dando seguimento nesse sentido às iniciativas anteriores de Johann Karl Wezel e Joachim Heinrich Campe, responsáveis pelas primeiras versões da história de Defoe em língua alemã, *O Robinson suíço* de Wyss alcançou enorme e duradoura repercussão, passando por um processo de alterações do original século XIX adentro sem muito paralelo na história literária (SEELYE, 1990). Assim mesmo, sua narrativa mantém, com ou sem as adulterações de tradutores e editores, o mesmo padrão que alinha naufrágio, sobrevivência, trabalho, conquista de comodidade e um desenlace compensador. A filiação ao modelo é observada de perto também no que respeita ao predomínio de uma ética da ação ancorada em racionalismo religioso, ainda que se percebam diferenças importantes, como a ausência, no texto de Wyss, de uma força introspectiva, uma inquietação íntima, que comunica, no *Robinson* de Defoe, os seus medos à sombra de um Deus que o faz penitente e devedor. Esse Deus não se vê no texto de Wyss, que, de resto, elimina dificuldades de toda sorte.

Porém, com relação ao original, a mudança de fato significativa em *O Robinson suíço* está na substituição do personagem solitário pelos seis membros de uma família, um casal e quatro filhos. A situação

adéqua-se como luva à mão didática e à previsão de um público jovem, que aí se reconhece. Não é difícil imaginar como a presença de uma família transforma, além disso, a construção narrativa. Na presença de personalidades distintas, ganham espaço o diálogo e a ação interativa. A vantagem, em tese, é dramática. Mas, desde a cena inicial do naufrágio, o drama é tímido. A história começa com a família a salvo na ilha após tempestade e naufrágio breves e objetivos. As crises previstas na situação difícil da ilha são no geral reduzidas. O que constrói a ação nesse sentido são soluções atrás de soluções, numa terra livre de selvagens e na qual abundam variedades vegetais e animais como em nenhum lugar conhecido, todas mais ou menos à disposição dos empreendimentos familiares. Mais que arranjar conflitos, portanto, a história de isolamento da família, com sua natureza variada e exemplar, faz as vezes de uma enciclopédia científica e moral ilustrada. Assim, o teor pedagógico avulta mediante exemplos virtuosos, na medida em que decresce no conjunto o teor aventureesco e quase desaparece a dimensão do risco. Para a leitura interessada em verificar os atuais efeitos aborrecidos do texto, eles residem aí, nem tanto pelo envelhecimento das lições que encerra, mas pela constância imperturbável, pela uniformidade edificante exigida em todas as atividades familiares, que tem por consequência uma espécie de harmonia monótona ou monotonia harmônica, aplainando personagens talvez felizes demais. Contudo, um leitor atual com interesses aborrecidos não é, está claro, o leitor pressuposto no texto de Wyss e tampouco responde desse modo às qualidades que o celebrizaram historicamente. Um leitor atual de Wyss testemunha, quando muito, a passagem do tempo, como fez J. Hillis Miller (2004, p. 79), contrapondo, em depoimento, a sua experiência de leitura de *O Robinson suíço* aos dez anos de idade, a que chamou de “*allegro reading*”, à leitura madura, que qualificou de “*lento reading*”. Nesta, em vez do sentimento mágico vivenciado na infância, sobressaíram, desconfortáveis, as camadas ideológicas do texto e certo incômodo causado pela quantidade elevada de orações e pela matança de animais perturbando o desejo de um acampamento ameno. A existência hoje de um jovem interessado por estas centenas de páginas didático-morais de Wyss (mais de oitocentas nos dois tomos de uma antiga edição franco-brasileira) é discutível. Talvez só existam ainda (alguns poucos) leitores interessados nos aspectos histórico-formais da obra do pastor suíço e da sua prole de traduções. Não obstante, Wyss sobrevive de algum modo nos mais recentes Robinsons para jovens. Precisamente

suas conciliações, seus entendimentos, a tendência para a saída fraterna, agora transformada em aliança cordial com bichos e piratas.<sup>3</sup>

No elogio feito por Charles Nodier ([18--?]) para introduzir a tradução francesa de *O Robinson suíço* de Élise Voïart (1837) – reproduzido na edição franco-brasileira –, Wyss superaria Defoe porque substituiu o personagem solitário por um pai, uma esposa, uma família. O argumento é majoritariamente moral, quer valorizar acima de tudo a função pedagógica do texto. “Não procureis nem nos romances, nem no que de mais especial se tenha escrito inspirando uma doce filantropia esclarecida pela ciência, um código de educação física, intelectual e moral, preferível a este”, diz Nodier ([18--?], p. iv). Aí se vê o leitor histórico, isto é, aquele leitor previsto no sistema de valores do texto que Wyss pôs em cena e que seus tradutores foram atualizando. Aí se vê o leitor a quem se dirigia a “correção” no *Robinson suíço* do exemplo egoísta do Robinson inglês. No entanto, sem a presença desse leitor histórico e hipotético, e de um ponto de vista estético, o Robinson de Wyss fica muito prejudicado, porque, em síntese, a ênfase no propósito educativo redundava por fim em simplificação romanesca. A novidade de uma casa na árvore, o encanto de uma gruta de cristais, um jeito original de obter cocos atirados por macacos das alturas, por atraentes que pareçam, são também acessórios na escola dos Robinsons, não sustentam o edifício narrativo, que acusa, em Wyss, alguma deficiência estrutural. Mas insistir na apreciação negativa da qualidade literária do texto de Wyss pode resvalar no equívoco de dar peso excessivo a um critério inapropriado, e pode obliterar, além disso, que foram sobretudo os seus Robinsons os responsáveis por motivar as principais robinsonadas oitocentistas, como *Masterman Ready* (1841), de Frederick Marryat, e *The Coral Island* (1857), de R. M. Ballantyne. Esses dois livros populares, também comprometidos com o missionarismo colonialista do Império Britânico, de resto apontaram, como propôs Susan Naramore Maher (1988), para uma inflexão na modalidade das robinsonadas juvenis rumo à aventura em si, distanciando a oportunidade da leitura evangélico-pedagógica. Logo, os Robinsons de Wyss foram importantes para a manutenção da escola e suas transformações, que devem atender às mudanças no gosto, de um lado, mas também ao desenvolvimento de uma literatura popular que se

---

<sup>3</sup> Penso no filme de animação computadorizada, *As aventuras de Robinson Crusóé*, lançado em 2016, e no livro de Peter Sís, *Robinson*, de 2017.



aperfeiçoa como técnica e cujas narrativas já não interessam apenas aos jovens. Nada comprova melhor essa ideia do que a obra de Júlio Verne.

Júlio Verne desenvolveu e aperfeiçoou a narrativa de imaginação aventuresca e extraordinária em praticamente toda a segunda metade do século XIX, até inícios do XX, incluindo em sua extensa obra ao menos meia dúzia de robinsonadas. Ele escreveu, aliás, uma espécie de continuação para a história da família suíça de Wyss, chamada *Seconde patrie*, publicada em 1900. Outras das suas robinsonadas são *A ilha misteriosa* (1875), *Dois anos de férias* (1888) e *O tio Robinson*, história que permaneceu inédita até 1992. Publicou também em 1882 *A escola dos Robinsons*, que se escolheu aqui não só pelo título, que sugere a ideia do ensaio, mas também por uma nota pitoresca vista no jornal *Folha de S. Paulo*, em 10 de dezembro de 2009: “Conheça o clássico de Júlio Verne que escola em São Paulo jogou no lixo”. O clássico no caso é *A escola dos Robinsons*, no lixo de uma escola em Bauru, interior de São Paulo. Não há detalhes. Não houve pelo visto uma investigação. Os detalhes são de toda forma dispensáveis aqui. O interesse por essa imagem dos livros no lixo, aqui, não reside no descaso de uma escola em particular, mas em como ela sugere que o prazer da leitura hoje, em certos contextos, esbarra na completa ausência de leitura e por vezes no desprezo do hábito literário. A imagem também sugere uma conclusão negativa sobre a possibilidade de permanência do interesse por robinsonadas literárias de funções pedagógicas. Seja como for, a família educativa dos Robinsons já ia mesmo apontando, com Júlio Verne, para novos rumos.

*A escola dos Robinsons* conta a história de um rapaz, Godfrey Morgan, que, antes do casamento, deseja conhecer o mundo. Cansado das facilidades de uma vida abastada e sem conflitos, ele alimenta a fantasia de ser um Robinson, personagem que conhece das leituras de Defoe e Wyss, citados no texto. Com esse desejo, está mais ou menos anunciado o enredo. Pouco depois da partida, o navio em que se encontra e com o qual daria uma volta ao mundo vai a pique e ele acaba naufrago solitário numa ilha desconhecida, apenas acompanhado do seu professor de etiqueta, que vale pouco nestas circunstâncias. Os dois companheiros passam cinco meses isolados até que, no capítulo final, tudo se resolve e uma série de mistérios acumulados desde o início da viagem é esclarecida. O tio do protagonista, um homem riquíssimo, havia armado um grande teatro: ele comprou uma ilha, mobilizou uma equipe, do capitão do navio, que em verdade nunca naufragara, ao pseudosselvagem que nessa

peça interpretou Sexta-Feira, para que o seu sobrinho aprendesse com a aventura a dar valor, enfim, ao que possui. Com o fim do livro, como se vê, sobressai um sentido moral. No decurso da história, porém, ele é discreto e não compete em atenção com a sequência de ações relativamente independentes e empolgantes. Esta é a primeira diferença notável entre o texto de Júlio Verne e os de Defoe e Wyss. Ou seja, no romance de Júlio Verne há um sentido moral que organiza o todo, mas, à diferença do que ocorre em Defoe ou Wyss, ele não interrompe a ação e nem se manifesta a cada passo. Outra particularidade é que os personagens de Júlio Verne, embora encontrem soluções para as dificuldades da vida na ilha, sofrem no processo embaraços duráveis. Às vezes as soluções nem mesmo partem deles. Por exemplo, eles ficam boa parte da estadia na ilha sem fogo e sem alimentos cozidos, até que uma tempestade de raios finalmente lhes dá a solução. Se, portanto, as dificuldades na história de Júlio Verne têm a função de legitimar o arrependimento da imprudência inicial do protagonista à maneira de Defoe, elas modificam, além disso, o andamento com um acréscimo de interesse para o leitor, que presumivelmente não se enfada como em Wyss da sequência batida de soluções após soluções. O narrador evidencia a consciência com que explora esse recurso:

É preciso concordar que, se decididamente a má fortuna tinha convertido em Robinsons esses dois sobreviventes do Dream [nome do navio], mostrava-se para com eles muito mais rigorosa do que o fora para com os seus antecessores. A estes sempre tinham ficado quaisquer restos do navio que naufragara. Depois de terem feito com eles muitos objetos de primeira necessidade, podiam utilizar-lhes ainda os fragmentos. Em outros casos salvavam-se alimentos que chegavam para algum tempo, roupa, utensílios quaisquer, armas, coisas enfim com as quais se podia prover às exigências mais elementares da vida. Aqui, porém, nada disso! No meio das trevas da noite o navio desaparecera nos abismos do mar, sem deixar no recife o menos dos seus vestígios! Coisa alguma se tinha podido salvar, nem sequer um fósforo; e nesse momento era na realidade um fósforo que mais fazia falta. (VERNE, [18--?], p. 92).

Como se vê, junto ao investimento nas dificuldades, acresce possivelmente o interesse da leitura também a maneira como Júlio Verne faz das histórias de Defoe, Wyss e demais companheiros de robinsonadas

um plano ficcional pressuposto, que se contrapõe à realidade suposta em sua própria narrativa. Essas referências à tradição dos Robinsons incentivam as comparações e a constatação de muitas reduções em *A escola dos Robinsons*, por exemplo, nos catálogos, na reflexão e mesmo nas atividades da ilha que, por sinal, aumentam na passagem do livro de Defoe ao de Wyss. De um lado, essas reduções provavelmente contribuem para um efeito prazeroso longo no texto de Júlio Verne, que assim evita “ruídos” ou preserva de interferências maiores o dinamismo tão bem tramado pelo domínio do narrador em produzir suspenses e lances cômicos – a qualidade humorística de Júlio Verne é um dos aspectos que revela esse domínio e não pode ser menosprezada na comparação com os antecedentes sérios em Defoe e Wyss. De outro lado, contudo, excelências à parte, ao se afastar daquela moralidade assertiva que se vê no exemplo de Wyss e apontar para um progresso específico da tradição discursiva da robinsonada rumo à literatura de entretenimento que se desenvolve tecnicamente, a narrativa de Júlio Verne em *A escola dos Robinsons* também se afasta de certo modo da economia construtiva do Robinson original de Defoe, mais instigante em sua alternância de aventura arriscada, cotidiano e reflexão. Esta forma de redução não significa um juízo definitivo sobre as robinsonadas vernianas nem dissocia Júlio Verne de uma literatura complexa, antes pelo contrário. A vasta obra de Júlio Verne é feita de complexidades diversas e, além disso, contribuiu para a produção, nas gerações seguintes, de complexidades literárias ainda maiores. Os seus textos reúnem camadas e camadas de repertório literário e científico, e fazem falar muitas vozes, tal como observou Foucault (1969, p. 13), “vozes diferentes, superpostas, obscuras, e em confronto e contestação umas com as outras”. Foucault distinguiu a concorrência nos romances de Júlio Verne de “fábula” (a história que se conta) e “ficção” (os regimes com que se contam a história), e viu nessa ficção “todo um teatro de sombras”, discursos mais ou menos visíveis, narradores desdobrados em figuras narrativas que se aproximam ou se distanciam das matérias narradas, com esta ou aquela voz, modulada segundo este ou aquele conhecimento. Talvez por esse motivo, porque as aventuras de Júlio Verne não apenas primam pela construção, mas também dramatizam muitos conteúdos, sua leitura esteja na base de tantos autores, incluindo muitos modernistas, que tiveram nelas uma alternativa à ação realista burguesa mais doméstica. É interessante: assim como o autor de *Ulisses*, romance modernista por excelência, declarou sua admiração por Defoe

(JOYCE, 1994), também modernistas (*lato sensu*), finisseculares ou já avançados no século XX, como Arthur Rimbaud, Alfred Jarry, Villiers de L'Isle-Adam, Joris-Karl Huysmans, Léon Bloy, Marcel Proust, Blaise Cendrars, Raymond Roussel, Jean Cocteau e Georges Perec, para citar apenas casos franceses e verificados (SAVIN, 2005), foram marcados por Júlio Verne. O mesmo deve ter ocorrido com Jean Giraudoux, autor de *Suzana e o Pacífico*, uma instigante robinsonada modernista de 1921, que encaminha os últimos exemplos aqui.

*Suzana e o Pacífico*, de Jean Giraudoux, é uma conjunção curiosa de Júlio Verne, *Alice in Wonderland* e decadentismo à la Huysmans, quer dizer, uma conjunção de aventura com uma sensibilidade excessiva e uma estesia preciosa. Júlio Verne e a personagem de Lewis Carrol são nominalmente lembrados no texto de Giraudoux, a exemplo de outros muitos autores, que compõem o amplo repertório da protagonista Suzana, uma francesa que se vê isolada numa ilha polinésia após o naufrágio resultante não só de tempestade mas também de um motim no navio que a levava à Austrália. Aliás, chama a atenção, desde o início, a personagem e narradora feminina, incomum nesta escola. Não por isso a história de Suzana deixa de ter uma perspectiva cuja impressão é mais ou menos masculina, assim como o isolamento na ilha do Pacífico, embora modifique a personagem, não faz dela uma ex-europeia. Este é, contudo, outro assunto. A contribuição específica de *Suzana e o Pacífico* aqui, considerando a tradição discursiva dos Robinsons, é ser uma robinsonada altamente subjetiva e até certo ponto esteticista. Para compreender esse aspecto, vale a pena ler o trecho no qual Suzana vê, pela primeira vez, a “sua” ilha:

Ela saía da bruma. Mil arco-íris levantados ou pousados de viés ligavam as enseadas aos outeiros. Pequenos bosques de palmeiras, pontuados de folhagens carmesins, rutilavam no vapor d'água, mais imóveis do que o zinco... Ouvi, subitamente, como o ruído dos repuxos que são abertos de dia, o rumor das cascatas... Cada árvore libertava o pássaro vermelho ou dourado que guardara durante a noite como penhor da aurora; e, a dez metros de mim, eu via já reunido – para que todo o mal-entendido a esse respeito fosse dissipado no primeiro momento entre a Providência e eu – quase ao alcance de minha mão, como o almoço junto de uma pessoa adormecida, tudo quanto poderia aplacar minha fome e minha sede. Bananeiras, oferecendo em redor milhares de bananas,

como milhares de alças, das quais se rompia delicadamente a mais bonita, com a bondade de um cirurgião que rompe uma costela, feliz também pelo estalido; coqueiros mais altos do que carvalhos, cujos frutos tombavam sobre musgo ou sobre estalagmitas que os rebentavam; mangueiras, e a primeira manga que colhi estava exatamente no ponto. Durante milhares de anos a corrida entre meu destino e o daquela manga tinha sido regulada com exatidão. Um belo sol perambulava entre os fetos e as palmas como uma cozinheira. Ou então, com seus raios separados e cruzados como os pauzinhos de um chinês que comesse, perseguia e me revelava pequenos ananases e morangos enormes. (GIRAUDOUX, 1958, p. 48).

É notável como a banana que se destaca do cacho não é a mais saborosa, senão a mais bonita das bananas. São admiráveis os estímulos sensoriais para a impressão do paraíso ameno e dadivoso, além de artístico. A menção à Providência é uma lembrança de Defoe, mas também marca a diferença central entre *Suzana e o Pacífico* e exemplos anteriores: não há sequer tarefas ou dificuldades para vencer, e isso dá o que pensar e sentir, transforma a estadia na ilha em observação, imaginação, recordação, reflexão, sensação, fruição e espera. A fruição em particular remete àquela atitude conhecida do personagem de Huysmans em “Às avessas: Suzana colecionando pérolas”, estendendo biombos de plumas, em cujas malhas às vezes amarra pássaros vivos, ou domesticando um ornitorrinco. Nesse sentido, Suzana inclusive procura por conflito, provocando a natureza, provando frutos de aparência venenosa, cogumelos aparentemente perigosos, atentando contra plantas carnívoras, mas nada acontece, pois a natureza é favorável ao bem-estar de Suzana. Por isso, como se vê, a espera é central e não a ação. Mesmo as “aventuras” complementares da passagem de Suzana para as ilhas vizinhas não modificam o romance nesse respeito. Quer dizer, as ações não adquirem, neste romance, valor narrativo em si, a não ser por alterarem o estado e os pensamentos da protagonista. Por exemplo, a descoberta em uma das ilhas de vestígios de um Robinson anterior, episódio mais que interessante, que poderia surpreender novo fôlego, pouco transtorna o andamento. A ocorrência com força realmente de perturbar o andamento ao ponto de arrancar o leitor à subjetividade inclusiva e incessante de Suzana é a chegada, no oitavo capítulo, de corpos sem vida à praia. De certo modo esse acontecimento concilia os mundos subjetivo e objetivo representando

a compreensão gradual de que a Europa está em guerra (os cadáveres na praia são vítimas de uma batalha naval entre Alemanha e Inglaterra). Ou seja, se até então o paraíso polinésio resistia à vontade de conflito de Suzana, a Europa agora traz o conflito. O resgate de Suzana, feito por ingleses, ainda alegoriza as nações aliadas, conferindo sentido menos individual à protagonista de Giraudoux. Mesmo assim, o efeito geral do romance, pressupondo a distribuição desigual das constantes formais da tradição dos Robinsons, indica, neste capítulo radicalmente subjetivo da escola, que assim reage também à tendência para a aventura que ela vinha fixando com Júlio Verne e outros, um “desvio” no sentido reflexivo, o que não faz de *Suzana e o Pacífico* uma narrativa ruim, mas incrementa a sua distância de Defoe, que se desenvolve mais ainda nos dois próximos exemplos.

Até aqui foram consideradas uma continuação, o segundo *Robinson* de Defoe, e três robinsonadas ou textos que repetem a situação primeira do naufrago isolado mediante variações. Outro gênero de reposição da escola é o que restitui e atualiza a história de Defoe completando algum aspecto menos ou nada contemplado no original e revisando os acontecimentos. Em meados do século XX, mais especificamente entre o pós-guerra e Maio de 68, surgiram duas dessas revisões bastante opostas entre si nos seus propósitos e resultados: a mais conhecida em 1967, *Sexta-Feira ou os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier; a menos conhecida hoje, mas um sucesso então, em 1955, *A vida sexual de Robinson Crusóe*, de Michel Gall. Esses dois títulos, embora discrepantes, parecem entretanto próximos em mais de um ponto, não só porque reescrevem a história de Robinson como quem dá a sua versão corrigida, devolvida à suposta verdade, mas também porque levam às últimas consequências elementos construtivos fundamentais para a consolidação do texto paradigmático de Defoe. Em Michel Tournier, a reflexão; em Michel Gall, a sensação, por assim dizer, o estímulo enfático ao prazer da leitura aguçado não como em Giraudoux via estesias sutis, mas por obscenidades representadas sem muito apuro. A comparação de um e outro seria indevida somente se não distinguisse a ampla superioridade do texto de Tournier sobre o de Gall. *A vida sexual de Robinson Crusóe* consiste num perfeito exemplo *kitsch*, no sentido que Hermann Broch (1975) atribuía ao termo, isto é, como redução da experiência, como composição dogmatically baseada na produção de efeitos e como deformidade menos estética do que ética. Contudo, no outro polo, o Robinson filosófico de Tournier, com

suas qualidades e interesse, não faz tampouco justiça às expectativas da escola dos Robinsons tal como surgem aqui. Mesmo que seja um bom romance e proponha a discussão dos valores colonialistas (esboçada em Giraudoux), mesmo que faça de Sexta-Feira um personagem e tanto, ao insistir como insiste na especulação e na autoanálise, no contexto das realizações históricas dessa escola, ele não deixa de intensificar um extravio na organização formal e na articulação dos efeitos potenciais como se veem em Defoe. Em síntese, tanto o autor de *Sexta-Feira* como o da *Vida sexual*, guardadas as diferenças, sobrecarregam a narração de suas histórias de propósitos extraliterários, quer dizer, de alguma forma submetem suas histórias a conteúdos externos e não fazem derivar esses conteúdos modificados pelas histórias que contam. Nesse sentido, talvez fiquem mais próximos de *O Robinson suíço* do que de Júlio Verne, por estranho que pareça ainda aproximar a família carola e ilustrada imaginada pelo pastor Wyss do pensador radical de Tournier e do pervertido imoral de Michel Gall.

Esses últimos exemplos devem servir, em contraste com um último título, para encaminhar a conclusão, delineando mais precisamente a ideia de fundação discursiva em Defoe, segundo aquela concepção de Foucault, e a questão do prazer na leitura da escola dos Robinsons. O título derradeiro em questão é *A invenção de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares. Na perspectiva deste ensaio, o título de Bioy Casares apresenta vantagens não apenas sobre os títulos de Michel Gall e Tournier, mas também sobre os outros discutidos anteriormente, como representante legítimo da escola discursiva dos Robinsons. A breve narrativa fantástico-realista não mostra correspondência imediata com o Robinson de Defoe. *A invenção de Morel* conta a história de um fugitivo que procura abrigo numa ilha que ele descobre habitada por imagens tridimensionais como consequência do funcionamento de um aparelho inventado por este Morel que se lê no título. Aliás, o título do romance e o tema fantástico-científico lembram, antes, *The Island of Doctor Moreau* (1896), de H. G. Wells. Não é, portanto, uma correção de Defoe e seguidores e nem precisamente uma robinsonada, ainda que se encontrem aí características dessa tradição, ou alguns “signos característicos”, para voltar à ideia de Foucault (2006, p. 281): o reconhecimento da ilha, a preocupação com alimento e conforto, a contagem do tempo por incisões numa árvore, a redação de um diário, a solidão. O lugar porém que esses elementos ocupam no livro de Bioy Casares, as diferenças que estabelecem, bem como a falta de outros

elementos característicos, ainda que sejam determinantes para reconhecer de um modo ou de outro a familiaridade do título, não permitem um alinhamento simples com a escola dos Robinsons. As correspondências de *A invenção de Morel* com o texto original de Defoe se dão em um nível superior. Por exemplo, o motivo da técnica, o domínio da técnica pelo homem e da natureza por conseguinte. No caso do personagem de Bioy Casares, em vez de assegurar a vida como em Defoe e escola, a conquista da técnica leva à morte, ou seja, a compreensão da invenção de Morel, do funcionamento da máquina e do fato de que ela consome a vida daqueles que registra, leva, no fim do livro, à decisão pela morte, à escolha do personagem por se fazer registrar e integrar o mundo como representação da ilha. Esse desfecho sugere mais que outra inflexão na tradição dos Robinsons. As imagens que consomem o que representam são também um comentário sofisticado a essa tradição que sobrevive a suas fontes históricas e fictícias. Ao mesmo tempo, a ideia de uma ilha em que se repete continuamente uma única sequência de cenas que se dramatizam a cada vez como se fosse a primeira, e a opção do personagem de tomar parte enfim nessa repetição, incluir sua representação numa representação anterior, que ele modifica, aqui aludem à tradição dos Robinsons como metarobinsonada. Não é tão complexo quanto instigante interpretar desse modo *A invenção de Morel*.

A maneira como Jorge Luis Borges leu *A invenção de Morel* vem por fim ao encontro do sentido de sua inclusão devida na escola dos Robinsons. Borges viu em *A invenção de Morel* uma realização admirável porque a trama do fugitivo ilhado e das imagens fantasmáticas com as quais ele convive está ancorada em peripécia e imaginação rigorosas, como deveriam ser os enredos aventurecos que não se reduzem a um enfileiramento de episódios e as narrativas modernas que se contrapõem à tendência das histórias sem muito evento, no geral preferidas da crítica. Por esse motivo, *A invenção de Morel* assume um lugar notável na escola discursiva dos Robinsons. Dos exemplos discutidos, o romance de Bioy Casares talvez seja o que mais se aproxime do primeiro Robinson, porque, favorecendo a ação, não deixa de incluir no conjunto elementos que elevam sua qualidade narrativa. Numa palavra, à diferença das outras narrativas, ao invés de variar semelhanças, ele termina por assemelhar variações, isto é, próprio como é, deixa os outros exemplos, a despeito das distinções visíveis e dos desvios voluntários, mais parecidos entre si. Uma das razões para tanto é sua ambição artística. Porém não é isso o principal,



afinal o romance de Giraudoux tem a mesma ambição. O que o romance de Giraudoux parece não ter é a mesma potencialidade de *A invenção de Morel* no que respeita aos efeitos de prazer na leitura pressupostos nesta escola, que se mostram mais ou menos dependentes da economia formal inaugurada por Defoe. É justamente essa economia, que regula a aventura sem eliminá-la e escolhe suas durações entre ação e inação presumindo efeitos de leitura, a organização narrativa que se repete transformada em *A invenção de Morel* e assim faz de Defoe, quem sabe, um fundador discursivo. Foucault, como se viu, negou a romancistas determinado tipo de fundação discursiva porque as continuidades inauguradas por eles se definiriam antes por semelhanças do que por diferenças. O romance de Bioy Casares, ao repor o romance de Defoe não aderindo a semelhanças de superfície, isto é, sem fazer uma robinsonada e sem reescrever os enredos imagináveis do Robinson original, mas instituindo diferenças que renovam o entendimento da escola em questão por dentro, quer dizer, reestruturando os seus princípios construtivos básicos em condições novas, é um exemplo que põe em causa o raciocínio de Foucault neste aspecto e possivelmente é só um entre mais exemplos ausentes aqui.

## Referências

BONOMO, Daniel. *Experimentum in insula: Robinson Crusoe nas origens do aborrecimento. Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 22, n. 25, p. 117-131, jul./dez. 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p117-131>.

BORGES, Jorge Luis. Prólogo. In: CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Tradução de Sérgio Molina. 4. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016. p. 7-10.

BROCH, Hermann. Das Böse im Wertsystem der Kunst. In: BROCH, Hermann. *Schriften zur Literatur 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. p. 119-156.

CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Tradução de Sérgio Molina. 4. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

CUNHA, Gualter. Uma dupla direção da escrita em Daniel Defoe: *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*, ou, alguns bons ensinamentos da má literatura. *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, Porto, v. 6, p. 189-206, 1989. (Série de Línguas e Literaturas, II).

DEFOE, Daniel. *As novas aventuras de Robinson Crusoe*. Tradução de Virgílio Tenreiro Viseu. Torres Vedras: E-Primatur, 2017.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Edição de Michael Shinagel. 2. ed. New York: Norton, 1994. (Norton Critical Edition).

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *In*: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298. (Ditos e Escritos, 3).

FOUCAULT, Michel. Por trás da fábula. *In*: FOUCAULT, Michel *et al.* *Júlio Verne: uma literatura revolucionária*. São Paulo: Documentos, 1969. p. 11-19.

GALL, Michel. *A vida sexual de Robinson Crusoe*. Tradução de Mirian Paglia Costa. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GIRAUDOUX, Jean. *Suzana e o Pacífico*. Tradução de Nair Lacerda. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1958.

HUNTER, J. Paul. Genre, nature, *Robinson Crusoe*. *In*: RICHETTI, John (ed.). *The Cambridge Companion to "Robinson Crusoe"*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. p. 3-15. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781107338586.002>.

JOYCE, James. Daniel Defoe. *In*: DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Edição de Michael Shinagel. 2. ed. New York: Norton, 1994. p. 320-323. (Norton Critical Edition).

MAHER, Susan Naramore. Recasting Crusoe: Frederick Marryat, R. M. Ballantyne and the Nineteenth-Century Robinsonade. *Children's Literature Association Quarterly*, [S.l.], v. 13, n. 4, p. 169-175, 1988. DOI: <https://doi.org/10.1353/chq.0.0620>. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/248614>. Acesso em: 15 out. 2020.

MILLER, J. Hillis. Reading. *The Swiss Family Robinson* as Virtual Reality. In: LESNIK-OBERSTEIN, Karín. *Children's literature. New approaches*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. p. 78-92. DOI: [https://doi.org/10.1057/9780230523777\\_4](https://doi.org/10.1057/9780230523777_4).

NODIER, Charles. Introdução. In: WYSS R. [sic]. *O Robinson suíço*. Tradução de Rosa de Murillo. Paris: Rio de Janeiro: Livraria Garnier Irmãos, [18--?]. p. i-viii. 2 v.

ROSA, Hartmut. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. 2. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016.

SAVIN, Tristan. Les enfants du capitaine Verne. *L'Express*, Paris, 1 fev. 2005. Actualité, Culture, Livres. Disponível em: [https://www.lexpress.fr/culture/livre/les-enfants-du-capitaine-verne\\_809817.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/les-enfants-du-capitaine-verne_809817.html). Acesso em: 15 out. 2020.

SEELYE, John. Introduction: *The Swiss Family Robinson*. *Children's Literature Association Quarterly*, 1990 Proceedings, p. 4-12, 1990. DOI: <https://doi.org/10.1353/chq.1990.0003>. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/457521>. Acesso em: 15 out. 2020.

TOURNIER, Michel. *Sexta-Feira ou os limbos do Pacífico*. Tradução de Fernanda Botelho. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2007.

VERNE, Júlio. *A escola dos Robinsons*. Tradução de Assis de Carvalho. Lisboa: Livrarias Aillaud & Bertrand; Rio de Janeiro: Livraria Franciso Alves, [18--?]. (Grande Edição Popular das Viagens Maravilhosas aos Mundos Conhecidos e Desconhecidos).

WYSS, R. [sic]. *O Robinson suíço*. Tradução de Rosa de Murillo. Paris: Rio de Janeiro: Livraria Garnier Irmãos, [18--?]. 2 v.

Recebido em: 27 de outubro de 2020.

Aprovado em: 30 de março de 2021.





***Insel Felsenburg* de J. G. Schnabel:  
uma utopia e robinsonada alemã no século das luzes**

***J. G. Schnabel's Insel Felsenburg: A German Utopia  
and Robinsonade in the Age of Enlightenment***

Helmut Galle

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

helmut\_galle@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8563-6080>

**Resumo:** O artigo descreve o lugar histórico do romance *Insel Felsenburg* de Johann Gottfried Schnabel como robinsonada e utopia no contexto do iluminismo e do pietismo alemães, com ênfase na primeira parte, de 1731. Além de ser um importante passo na evolução da utopia burguesa mediante ficção romanesca, o livro ocupa uma posição interessante no surgimento do romance moderno em língua alemã e na consolidação da ficcionalidade. No prefácio, o editor fictício apresenta um discurso irônico e ambíguo que, por um lado, defende a legitimidade da ficção e, por outro, nega que o texto que segue não seja verdadeiro. Esses aspectos receberam cada vez mais atenção por parte da germanística nas últimas décadas.

**Palavras-chave:** romance; robinsonada; utopia; iluminismo; ficcionalidade; *Insel Felsenburg*.

**Abstract:** The article describes the historical context of the novel *Insel Felsenburg* by Johann Gottfried Schnabel as robinsonade and utopia within German enlightenment and pietism, laying special emphasis on the first part, published in 1731. Besides being an important step for the evolution of the bourgeois utopia through Romanesque fiction, the book occupies an interesting position in the emergence of the modern novel in German language and in the consolidation of fictionality. In the preface, the fictitious editor presents an ironical and ambiguous discourse, defending the legitimacy of fiction

on one hand and denying that the following text was not truthful. These aspects have received growing attention from scholars of German literature in the last decades.

**Keywords:** novel; robinsonade; utopia; enlightenment; fictionality; *Insel Felsenburg*.

## Autor e obra

O romance alemão mais importante entre o *Simplicissimus* de Grimmelshausen (1668) e o *Agathon* de Wieland (1766/67) é *Wunderliche Fata einiger See-Fahrer* (1731-1744), de Johann Gottfried Schnabel, logo batizado de “*Insel Felsenburg*” (Ilha Felsenburg) para abreviar o extenso título barroco. O romance foi um dos mais lidos em terras de língua alemã no século XVIII, embora menosprezado pelas autoridades pedagógicas e pelos representantes da literatura iluminista. Nas últimas décadas, o livro atraiu considerável atenção da germanística como utopia e como narrativa de transição entre o barroco e o iluminismo. Schnabel recebeu um impulso decisivo do *Robinson Crusóe*, de Daniel Defoe, e, no prefácio, o autor menciona esse romance e suas “inúmeras adaptações por quase todas as nações” (SCHNABEL, 2002, p. 5 s.). Apesar dessa dependência evidente, o livro alemão vai muito além de uma mera adaptação. É verdade que ambos formulam uma ética do trabalho como fundamento da civilização em contextos geográficos exóticos, afirmada por uma religiosidade protestante, e usam a narrativa ficcional para evidenciar o possível sucesso dessa ética. *Insel Felsenburg*, no entanto, configura-se não como exílio da civilização, mas como asilo: uma alternativa melhor para uma Europa feudal, corrupta e violenta.

Os colonos, a prole do primeiro casal náufrago na ilha, convivem em uma espécie de comunidade patriarcal e igualitária, guiada pelos Dez Mandamentos e os demais preceitos da confissão evangélica. Além da descrição do surgimento e da evolução dessa sociedade utópica, o livro consiste das inúmeras narrativas contadas pelas diversas pessoas que, com o passar do tempo, chegam à ilha, cada uma com sua história de fracassos, humilhações e infortúnios, desenhando a Europa contemporânea do início do século XVIII com tons consideravelmente sombrios. Há, porém, ainda um terceiro aspecto: semelhante a *Robinson Crusóe* na literatura

inglesa, *Insel Felsenburg* ocupa um lugar central na fase transicional para o romance moderno alemão. No que segue, vou tentar esboçar essas características de um livro sobre o qual não existem comentários atuais no Brasil – Carpeaux (2008, p. 696) dedicou algumas linhas a Schnabel no segundo volume da sua *História da literatura ocidental* –, concentrando-me na primeira das quatro partes que o compõem. Johann Gottfried Schnabel<sup>1</sup> nasceu em 1692 em Stolberg, norte da Alemanha, e perdeu seus pais aos dois anos de idade. Tornou-se discípulo da Escola Latina das famosas Fundações Francke em Halle, instituição pedagógica do protestantismo pietista e uma vanguarda no atendimento aos pobres no início do século das luzes. Em seguida, o jovem formou-se como barbeiro (na época uma combinação de cirurgião e cabelereiro) e serviu durante vários anos na Guerra de Sucessão Espanhola (1708-1712). Em 1724 apareceu como cidadão de Stolberg, servindo aos condes de Stolberg como barbeiro e camareiro e, além disso, trabalhando como “editor e autor de jornal, comissionado de livros, agente de loteria e romancista” (WAGNER-EGELHAAF, 1997, p. 254). Além das quatro partes de *Insel Felsenburg*, Schnabel escreveu mais dois romances e uma biografia do príncipe Eugênio de Saboia, comandante sob o qual servia na guerra. O autor morreu provavelmente em 1745.

O mais exitoso dos seus textos foi *Insel Felsenburg*, publicado sob o pseudônimo de “Gisander”, seguindo ainda uma prática do século anterior. De acordo também com uma prática do período barroco, seu livro tem um título que resume o conteúdo da ação no frontispício.<sup>2</sup>

Destinos milagrosos de alguns navegantes, particularmente de Albertus Julius, um saxão de nascimento, que se alistou aos 18 anos de idade, foi lançado em naufrágio a um terrível rochedo, descobriu após subir neste o país mais belo, casou-se lá com sua companheira, gerou desse casamento mais que 300 almas, cultivou a terra de maneira excelente, colecionou tesouros surpreendentes por meio de acasos particulares, tornou felizes seus amigos redescobertos na Alemanha, vivia, no fim de 1728, no seu centésimo ano ainda ágil e saudável, e provavelmente

---

<sup>1</sup> Sobre a vida cf. Weber (1993) e Schubert (2007).

<sup>2</sup> O *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, que saiu 12 anos antes de *Insel Felsenburg*, apresenta o mesmo tipo de título “barroco”. O romance inglês recebeu quatro traduções alemãs já no ano de 1720.

vive até esta data, concebido pelo filho do filho do filho do seu irmão, S. Eberhard Julius, porém divulgado para o presumido deleite das almas dos leitores curiosos e expedido à impressão mediante comissão por Gisander. (SCHNABEL, 2002, p. 3, tradução nossa)<sup>3</sup>

Podemos, para um público contemporâneo, resumir a diegese ainda da seguinte forma: Eberhard Julius recebe a notícia de que seu tio-bisavô, Albert Julius, vive, aos 97 anos, numa ilha escondida no Atlântico do Sul, onde se salvou de um naufrágio décadas atrás. A ilha paradisíaca agora alberga uma grande comunidade de pessoas que vivem em harmonia e prosperidade numa espécie de utopia bíblica: afastadas das sociedades hierárquicas europeias, guiadas pelos princípios do protestantismo, unidas por laços de família e governadas por um patriarca benévolo. Eberhard e mais alguns europeus são levados para a ilha e decidem permanecer.

---

<sup>3</sup> “Wunderliche Fata einiger See-Fahrer, absonderlich Alberti Julii, eines gebohrnen Sachsens, Welcher in seinem 18den Jahre zu Schiffe gegangen, durch Schiff-Bruch selb 4te an eine grausame Klippe geworffen worden, nach deren Übersteigung das schönste Land entdeckt, sich daselbst mit seiner Gefährtin verheyraethet, aus solcher Ehe eine Familie mit mehr als 300. Seelen erzeuget, das Land vortrefflich angebauet, durch besondere Zufälle erstaunens-würdige Schätze gesammelt, seine in Teutschland ausgekundschaftten Freunde glücklich gemacht, am Ende des 1728sten Jahres, als in seinem Hunderten Jahre, annoch frisch und gesund gelebt, und vermuthlich noch zu dato lebt, entworffen Von dessen Bruders-Sohnes-Sohnes-Sohne, Mons. Eberhard Julio, Curieusen Lesern aber zum vermuthlichen Gemüths-Vergnügen ausgefertiget, auch par Commission dem Drucke übergeben Von Gisandern”.



FIGURA 1 – O título da 1ª edição de 1731

Wunderliche  
**FATA**  
einiger  
**See = Sahrer,**  
absonderlich  
**ALBERTI JULII,**  
eines geböhrnen Sachsen,  
Welcher in seinem 18<sup>ten</sup> Jahre zu Schiffe  
gegangen, durch Schiff-Bruch selb 4te an eine  
grausame Klippe geworffen worden, nach deren Übersteigung  
das schönste Land entdeckte, sich daselbst mit seiner Gesehtten  
verheiratet, aus solcher Ehe eine Familie von mehr als  
300. Seelen erzeuget, das Land vortreflich angebanet,  
durch besondere Zusätze erlauchens-würdige Schätze ge-  
sammelt, seine in Teutschland ausgekundschafteten Freunde  
gütlich gemacht, am Ende des 1729sten Jahres, als in  
seinem Hunderten Jahre, annoch frisch und gesund gelebt,  
und vermuthlich noch ja daro lebt,  
entwerfen  
Von dessen Bruders- Söhnes- Söhnes- Söhne,  
**Monf. Eberhard Julio,**  
Curieuses Lesern aber zum vermuthlichen  
Gemüths-Vergnügen ausgefertiget, auch per Commissionem  
dem Drucke übergeben  
Von  
**G I S A N D E R N.**  
**H O K D & Z U S E N,**  
**Sto Johann Heinrich Groß, Buchhändler.**  
Anno 1731.

Fonte: Insel Felsenburg (2020).

## Recepção

As quatro partes, com cerca de 2.500 páginas, foram publicadas sucessivamente em 1731, 1732, 1736 e 1744. A primeira parte teve sete reedições até 1768, a quarta parte teve ainda cinco edições até 1769 (MEID; SPRINGER-STRAND, 2002, p. 594). O sucesso do livro no século XVIII pode ser comprovado pelas sete reedições até 1770 (NENHOFF, 2016, p. 17) e sua presença nas bibliotecas públicas. Karl Philipp Moritz, autor de *Anton Reiser*, o primeiro romance psicológico alemão, baseado na sua própria experiência, documenta o impacto da leitura de *Insel Felsenburg* no jovem protagonista do título, sob a ameaça constante da censura do pai pietista, que considerava nocivo qualquer livro além das obras edificantes do quietismo.<sup>4</sup> Junto com *Telêmaco* e *Robinson Crusóe*, o romance de Schnabel esteve também entre as primeiras leituras do pequeno Goethe (2017, p. 53), como este conta em *Poesia e verdade*. A grande popularidade do livro entre a juventude e leitores menos cultos foi recriminada por teólogos e educadores e menosprezada na crítica literária. Lessing (2003, p. 58), o maior crítico literário daquelas décadas, se serviu de *Insel Felsenburg* como exemplo para comparar, em 1754, na resenha de um romance trivial recente, que este seria “infinitamente mais miserável do que o original” – ou seja: *Felsenburg* é um romance trivial, mas de um certo nível. O juízo de Lessing se devia, provavelmente, ao estilo já antiquado e às aventuras contadas em série; assim, o livro já não podia competir com modelos mais avançados, como o romance epistolar sentimentalista de Gellert (“A vida da condessa sueca de G.”, de 1747/48), orientado em Richardson.

O desenvolvimento do romance como gênero, naquele momento, se deu de forma muito rápida e intensa na Inglaterra e na França, e continuaria, cerca de duas décadas depois, por Wieland e Goethe na Alemanha.<sup>5</sup> O menosprezo de Schnabel por parte da crítica literária

---

<sup>4</sup> “Aquelas foram algumas das horas mais doces de sua vida. [...] A narratriva de *A Ilha Felsenburg* teve um efeito muito forte sobre Anton, pois durante algum tempo suas ideias diziam respeito tão somente a ter um papel de destaque no mundo e atrair ao redor de si primeiro um pequeno círculo de pessoas, do qual ele seria o centro, e depois cada vez maior [...]” (MORITZ, 2018, p. 38)

<sup>5</sup> A partir do *Agathon*, de Wieland (1766/67), os autores logo atingem o nível europeu com *Werther* (1774), *Anton Reiser*, de Moritz (1785/86), e *Wilhelm Meister* (1795/96), também de Goethe.

muda na geração dos românticos. Enquanto Lessing recomendava certos livros ainda de forma irônica, como leitura de algo extremamente ruim e, por isso, muito divertido, Ludwig Tieck, no diálogo que serve de prefácio à nova edição (redigida) de *Insel Felsenburg*, faz uma defesa da onda de romances publicados desde 1750, incluindo os produtos populares “menores”. Quando o interlocutor mais cético do diálogo reclama da “escrita barbárica” do romance de Schnabel, que tanto destoa dos contemporâneos Richardson e Fielding, o defensor (e porta-voz do próprio autor) alega o atraso dos alemães causado pela Guerra de Trinta Anos e instrumentaliza a distinção entre “literatura ingênua e sentimental” de Schiller, afirmando que Schnabel representa um estágio menos artificial e culto, mas também sem qualquer “morbidez e doce debilitação, consciência falsa e arrogância literária” (TIECK, 2013, p. 562). Criticando, *en passant*, os excessos da estética do gênio, ele alega:

Mas exatamente porque essa crônica cândida da ilha e a vida do patriarca, assim como as narrações dos habitantes e recém-chegados, têm origem naquele tempo ingênuo, elas são, no nosso tempo confuso e desafinado, de repente e mais do que muitas outras coisas divertidas e instrutivas, elas podem até ficar edificantes para alguém que não sabe mais salvar-se de tanta onisciência. Esse autor, que escreveu muitos livros naqueles anos, mostra um versátil conhecimento da sua era e do saber de então, a química, a astrologia e a arte de fazer ouro não lhe eram alheias, ele observou os seres humanos com olhar agudo e acertado. Particularmente interessantes são as diversas descrições de vidas dos colonos que documentam quase todas a profissão verdadeira do escritor. (TIECK, 2013, p. 563, tradução nossa)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> “Aber eben, weil jene treuherzige Chronik der Insel, und das Leben des Altvaters, so wie die Erzählungen der Bewohner und Ankömmlinge, aus jener naiven Zeit herrühren, sind sie in unserer verwirrten und verstimmten Zeit von neuem, und mehr wie so vieles anderes, ergötzlich und lehrreich, ja sie können für Manchen, der vor Allwissen nicht aus und ein weiß, wahrhaft erbaulich werden. Dieser Autor, welcher in all jenen Jahren viele Bücher geschrieben hat, zeigt eine vielseitige Kenntniß seines Zeitalters und des damaligen Wissens, auch Chemie, Astrologie und die Goldmacherkunst sind ihm nicht fremd, er hat die Menschen mit scharfem und sicherem Auge beobachtet. Vorzüglich interessant sind die mannigfaltigen Lebensbeschreibungen der Colonisten, von denen fast alle den echten Beruf eines Schriftstellers bekunden”.

No século XX, o livro de Schnabel foi propagado por Arno Schmidt, eminente escritor experimental do pós-guerra que manteve um gosto especial pelo século XVIII e certos autores negligenciados na academia, sobretudo aqueles que não se contentaram com o andamento injusto do mundo. Schmidt dedicou três ensaios a *Insel Felsenburg*, defendendo inclusive a hipótese de que a ilha podia ser identificada com Tristão da Cunha por sua localização afastada dos continentes, seu clima e sua topografia – hipótese contestada por outros posteriormente (GUTHKE, 2011). A partir dessa apologia, o romance ganhou várias reedições, também integrais (SCHNABEL, 1997), e atualmente conta com uma bibliografia ampla e continuada.

Os primeiros trabalhos da germanística sobre *Insel Felsenburg* ocuparam-se com o gênero da robinsonada e sua relação híbrida com a utopia (HETTNER, 1854; BRÜGGEMANN, 1914), além de realizarem pesquisas biográficas sobre o autor. Desde a década de 1980, grande ênfase foi colocada na configuração da utopia no contexto do surgimento da burguesia (STOCKINGER, 1981; VOSSKAMP, 1982; GRIMMINGER, 1984; HÖPPNER, 2006-2008; STOCKINGER 2013-17; NENOFF, 2016; VOSSKAMP, 2016); alguns trabalhos analisaram a obra no que diz respeito à constituição do sujeito (JANNIDIS, 1996) e à melancolia (WAGNER-EGELHAAF, 1997); e mais recentemente o livro atraiu a atenção de autores que estudam o surgimento da ficcionalidade e do romance no século das luzes (FRIEDRICH, 2009; KUHN, 2018).

### ***Insel Felsenburg*, *Robinson Crusóe* e as robinsonadas alemãs**

Entre as robinsonadas em língua alemã, *Insel Felsenburg* não é a primeira, nem a última.<sup>7</sup> Já o final do romance de Grimmelshausen (2008) contém um episódio sobre o naufrágio numa ilha tropical e a vida solitária sob condições fora da civilização, inspirado pelo livro *The Isle of Pines* de Henry Neville, publicado em 1668 – uma robinsonada *ante litteram*; a *Continuatio*, último volume do *Simplicissimus* de Grimmelshausen, saiu no ano seguinte. Semelhante aos habitantes de Felsenburg, o protagonista não tem nenhuma saudade da Europa e prefere concluir seus dias em paz e piedade em sua ilha deserta. Em 1721 saiu *Der holländische Robinson*

---

<sup>7</sup> A apresentação dos livros mais relevantes neste parágrafo se deve à falta de traduções para o português e o desconhecimento das obras pelos estudiosos brasileiros.

*Heinrich Texel* (“O Robinson holandês, Heinrich Texel”) e em 1723 *Der französische Robinson* (“O Robinson francês”). Ambos os livros eram reelaboraões de relatos de naufragos mais antigos, concebidos ao modelo do *bestseller* inglês. Em 1779, saíram o *Robinson Crusoe* de Johann Karl Wezel, autor de romances satíricos, e *Robinson der Jüngere* (“Robinson o mais jovem”), de Johann Heinrich Campe, livro que atingiu 120 reedições até 1900 (SCHÖNERT, 2007, p. 97). O primeiro é uma sátira aguda sobre uma sociedade fundada nas virtudes burguesas que termina em guerra total (Wezel e sua obra toda aliás mereceriam estudos atuais); o segundo pode ser considerado como um dos primeiros livros explicitamente dirigidos à juventude e realiza, de forma dialógica, um programa de educação para as virtudes burguesas da produtividade, do empenho, do comedimento, da pontualidade, etc.

Ainda no século XIX, o pastor David Wyss publicou *Der schweizerische Robinson* (1812, “O Robinson suíço”), ficção sobre uma família inteira com dois cachorros que sofre naufrágio e recomeça a vida em uma ilha tropical. Escrito inicialmente para ensinar os filhos do autor, foi traduzido para mais línguas do que qualquer outro livro suíço até hoje e influenciou, entre outros, *Masterman Ready* (1841) de Frederick Marryat e *L'école des Robinsons* (1882) de Jules Verne. *Die Höhlenkinder* (“As crianças das cavernas”, 1918-1920) é a saga tripartida do boêmio Alois Theodor Sonnleithner (pseudônimo de Alois Tluchoř), sobre dois moços e uma moça que, abandonados e refugiados num vale dos Alpes durante a Guerra de Trinta Anos, sobrevivem adaptando-se à natureza selvagem nas modalidades dos homens pré-históricos. A trilogia também foi muito exitosa e continua nas bibliotecas de leitura juvenil até hoje. Depois da Segunda Guerra há também dois livros importantes que retomam a narrativa do homem/da mulher solitário/a, agora no contexto pós-catástrofe nuclear.

Em 1951, o já mencionado Arno Schmidt publicou seu conto *Schwarze Spiegel* (“Espelhos negros”) (SCHMIDT, 2017), no qual um misantropo se contenta com seu destino de último homem do mundo, apreciando o acesso livre a museus e bibliotecas e vivendo de rações do estoque militar britânico no norte da Alemanha; seu encontro com a suposta última mulher não resulta em relacionamento estável: ela não quer compartilhar a vida sedentária do protagonista. Em *Die Wand* (“A parede”, 1963), romance da austríaca Marlen Haushofer, a protagonista de 40 anos se vê, de repente, separada por uma parede transparente do

resto do mundo, onde os seres humanos parecem congelados no tempo. Ela começa uma vida de agricultora com as plantas e os animais que sobraram no seu espaço limitado. Quando um homem aparece e mata a vitela e o cachorro da mulher com um machado, ela pega seu fuzil de caça e acaba tranquilamente com este último exemplar masculino da sua raça. O livro recebeu muita atenção nos estudos feministas e, ultimamente, também no contexto dos *animal studies*, foi filmado em 2011. Gostaria de mencionar, como último livro, o romance *Kruso* (2014), de Lutz Seiler. A relação com Defoe se dá pela configuração da trama: o pano de fundo é a ilha de Hiddensee, no Mar Báltico, lugar que albergou, durante os últimos anos da Alemanha oriental socialista, artistas, *outsiders* e *dropouts*, assim como serviu de ponto de partida para fugas arriscadas, 70 quilômetros através do mar para a Dinamarca (174 pessoas morreram ali, ao longo dos anos). O russo Alexey Krusowitsch é o centro espiritual da equipe de um restaurante, refúgio dos “náufragos” da RDA e uma espécie de utopia comunista dentro do fracasso do socialismo real; o ex-estudante Ed ocupa o lugar do “Freitag” (Sexta-Feira) e sobrevive, nessa “arca”, o processo da dissolução do seu estado.

Entre todas essas robinsonadas alemãs, o livro de Schnabel tem a configuração utópica mais evidente e sistemática: a visão de uma sociedade pacífica e comunitária é desenvolvida em contraste com a Europa corrupta e decadente. Se Robinson Crusoe, em Defoe, considera sua ilha um exílio e sente saudade da Grã-Bretanha, os habitantes de Felsenburg encontraram um verdadeiro asilo e não querem voltar de nenhuma maneira para a Europa (BRÜGGEMANN, 1914). Assim alega uma das personagens:

Rever minha pátria ou um único lugar da Europa nunca era meu desejo, por isso abandonei meus bens modestos e meu amigo Schimmer e os deixei de bom grado para estrangeiros, estou também decidido a prestar agradecimentos ao céu incessantemente até o meu fim porque ele me levou a tal lugar, onde as virtudes são encontradas na sua beleza inata, os vícios, ao contrário, são quase por completo banidos e expulsos. (SCHNABEL. 2002, p. 325, tradução nossa)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> “Mein Vaterland, oder nur einen einzigen Ort von Europa wieder zu sehen, ist niemals mein Wunsch gewesen, derowegen habe mein wenigens zurück gelassenes Vermögen, so wohl als Schimmer, gern im Stich gelassen und frembden Leuten gegönnet, bin

Desde o início, não se trata de pessoas que sofrem solidão: o casal inicial procria excessivamente e a comunidade cresce constantemente, também mediante outros náufragos que são integrados. Apesar dessa diferença marcada, existem vários paralelos que justificam falar de uma robinsonada.

O mais evidente é o *plot* do naufrágio longe da civilização e a sobrevivência numa ilha tropical. A natureza da ilha Felsenburg é, desde o início, muito mais propícia para os seres humanos em comparação com os obstáculos que Robinson enfrenta para sua sobrevivência. Ambos os romances respiram o fascínio do exótico de terras desconhecidas compartilhando esse traço com relatos de viagens e livros de aventuras. As ferramentas e os alimentos salvos da carcaça servem de base para o começo também na ilha Felsenburg. Diferentemente de Defoe, Schnabel deixa sobreviver quatro pessoas, o protagonista alemão, Albert Julius, servo e amigo de um aristocrata holandês, van Leuven, a noiva deste, Concordia Plüers, e o capitão francês Lemelie. O trabalho se distribui, dessa forma, a mais pessoas – ainda que Lemelie se revele logo um canalha pouco cooperativo. Ao mesmo tempo, a trama desenvolve outra dinâmica: Robinson Crusó se vê atacado pelo desespero e a solidão – os protagonistas de Schnabel desempenham uma luta entre si da qual sobram Albert e Concordia, formando uma refugação de Adão e Eva nesse paraíso tropical.<sup>9</sup>

Correspondentemente, a estrutura narrativa não pode ser a de um diário, receptáculo de balanços, reflexões e esperanças; *Insel Felsenburg* é uma imensa sequência de narrações “orais”, apresentadas mutuamente em situações sociais. Enquanto *Robinson Crusó* é um grande solilóquio pensativo, no qual o futuro permanece sempre incerto, *Felsenburg* apresenta histórias, repletas de personagens e ação, contadas retrospectivamente. Crusó pode narrar de forma linear e o leitor acompanha, passo a passo, a evolução do sujeito isolado. Schnabel

---

auch entschlossen, biß an mein Ende dem Himmel unaufhörlichen Dank abzustatten, daß er mich an einen solchen Ort geführt, allwo die Tugenden in ihrer angebohrten Schönheit anzutreffen, hergegen die Laster des Landes fast gänzlich verbannet und verwiesen sind”.

<sup>9</sup> Consequentemente, o Outro demonizado não é o selvagem canibal, mas o europeu diabólico. Um encontro erótico com uma não-europeia é “exterritorializado” na narração do Capitão Leonhard Wolfgang sobre suas aventuras anteriores à sua chegada em Felsenburg. Cf. Großklaus (2017, p. 47).

compõe seu romance por uma narrativa extradiegética (“moldura”) e uma série de narrativas intradiegéticas, de interrupções e continuações, de analepses e prolepses.

Sendo Robinson solitário, a chegada de Sexta-Feira é um momento altamente emocional e crucial para o desenvolvimento da trama e dos dois protagonistas, seu desenvolvimento narrativo uma fonte de análises rica para a relação entre senhor e servo, colonizador e colonizado, Eu e Outro. A ilha Felsenburg é deserta e fica isolada no Atlântico Sul: portanto, a ilha não conhece nem selvagens, nem canibais. Há, porém, um elemento que corresponde de forma cômica à estrutura do romance inglês. Quando o casal primordial se consolida no centro da sua terra, eles conseguem domesticar um macaco jovem que depois atrai outros exemplares da sua espécie a se aproximarem dos homens. Daí começa uma “educação dos macacos”, que se subordinam, aprendem princípios básicos de ordem e até se prestam a trabalhar nas plantações. Por um lado, esse elemento é uma paródia grotesca da constelação bastante séria do original. Por outro, sua presença comprova que a estrutura desse paraíso utópico exige que os homens subjuguem outros seres para serem realmente produtivos. Não apenas os animais amansados se comportam como domésticos e trabalhadores, sendo tratados como seres inteligentes,<sup>10</sup> mas seus irmãos selvagens são também combatidos, numa verdadeira guerra, como ladrões e “povão vagabundo” (*loses Gesindel*), com artilharia resgatada do navio (SCHNABEL, 2002, p. 242).

A religião protestante é igualmente um recurso importante na concepção dos dois livros e dos seus protagonistas. Entre os bens salvos do navio encalhado encontra-se nos dois casos a Bíblia, que desempenha um papel relevante na trajetória dos naufragos: fornece a base ética para

---

<sup>10</sup> “No meio da vindima morreram nossos dois macacos mais velhos em poucos dias um após o outro, nós lamentamos esses dois animais muito inteligentes, mas nos permaneceram quatro casais para nosso atendimento porque os primeiros três casais se reproduziram fortemente, dos quais eu, no entanto, deixei viver só dois casais de macacos jovens e afoguei os demais clandestinamente para que a sociedade não ficaria demasiado poderosa e prepotente.” (SCHNABEL, 2002, p. 254 s., tradução nossa)

“Mitten in der Weinlese starben unsere 2. ältesten Affen, binnen weniger Tage kurz auf einander, wir bedauerten diese 2. klügsten Thiere, hatten aber doch noch 4. Paar zu unserer Bedienung, weil sich die ersten 3. Paar stark vermehret, wovon ich aber nur 2. paar junge Affen leben ließ, und die übrigen heimlich ersäuffte, damit die Gesellschaft nicht zu mächtig und muthwillig werden möchte”.



o comportamento e a convivência; é a fonte de consolo e de esperança para os seres humanos. Na realidade, há mais do que uma Bíblia, como escreve Defoe:

[...] penas, tinta e papel, vários pacotes [...], mapas e livros de navegação; que reuni para trazer, sem pensar se os queria todos ou não. Encontrei também três Bíblias muito boas, que me tinham chegado da Inglaterra e que juntei à minha bagagem; também alguns livros portugueses, entre eles dois ou três livros de orações católicas papistas e vários outros livros; que carreguei em segurança para a terra. (DEFOE, 2011, p. 119)

Uma dessas Bíblias será usada depois na maneira de Santo Agostinho: lendo um trecho aparentemente arbitrário, relacionando este à situação pessoal e, dessa maneira, estabelecendo um vínculo virtualmente direto com Deus. Depois dessa “revelação”, intensificada pelo uso de tabaco, começa uma leitura sistemática do Novo Testamento e a conversão do protagonista de homem secular e pecaminoso a crente fiel.

Na trama de *Felsenburg*, há só algumas conversões relacionadas a personagens secundários. No início do romance, o caráter dos protagonistas é claramente definido: Albert Julius, seu amigo van Leuven e Concordia são pessoas virtuosas (e bons protestantes) – o capitão francês Lemelie é um criminoso cuja maldade satânica se revela paulatinamente quando assassina van Leuven e depois conta o registro de seus crimes. Quando está morto, o casal que sobra pode começar sua vida e seu matrimônio por vias cristãs e na segurança da sua benevolência, educando sua prole do mesmo jeito; o nome Concordia da mulher é programático. As pessoas recebidas de fora da ilha são comprovadas igualmente, mediante a narração das suas biografias, como bons cristãos e homens do bem. Evidentemente, a ilha tem que “importar” pessoas para evitar incestos entre os descendentes de Albert e Concordia. O matrimônio, por outro lado, é uma necessidade para canalizar os “impulsos naturais” dos homens nos moldes do sacramento sagrado.

É, aliás, curioso que os dois livros que marcam, de certa forma, o começo do romance europeu, apresentam mundos fictícios nos quais não existem outros livros além da Bíblia. Os “livros portugueses, dois ou três breviários papistas e os vários outros livros” em *Robinson Crusóe* não são mencionados no percurso da história, ou seja: são irrelevantes, não têm função para a evolução do sujeito. Da mesma forma, Schnabel

destaca a importância da Bíblia, acrescentada pelo catecismo e hinários protestantes; quando a comunidade cresce, o patriarca Albert encomenda “200 Bíblias alemãs, 100 em inglês, 400 livros de corais e orações, além de outros livros úteis, tanto profanos quanto espirituais”, que seu parente Eberhard deve levar para a ilha (SCHNABEL, 2002, p. 35). Aqui também, os outros livros não são considerados depois, mas a Bíblia ocupa seu lugar fundamental para a manutenção da ordem na comunidade. Podemos deduzir que essas narrativas ficcionais que dispararam a produção inflacionária de romances e a proliferação frenética da leitura de ficções partem, elas mesmas, de um mundo no qual não há lugar para a ficção. De fato, a ética que eles propagam está em contradição com aquilo que, segundo as críticas da época, é o efeito da leitura de romances: ociosidade, estímulo de fantasia, sedução para o hedonismo e desobediência. Robinson não poderia sobreviver no seu ambiente lendo o *Robinson*. Os habitantes de Felsenburg podem só ouvir os relatos sobre crimes, corrupção e aventuras amorosas dentro de uma situação social segura que condena todos os desvios do caminho da virtude. Consequentemente, os críticos conservadores do século XVIII censuram a leitura tanto de Defoe, quanto de Schnabel. Isso muda na segunda metade do século; Rousseau até sugere a leitura de *Robinson Crusoe* como parte integral da educação do seu Émile. Poucas décadas depois, a leitura de ficção terá um lugar eminente na vida dos protagonistas e no discurso literário como comprova a emblemática exclamação “Klopstock!” de Lotte no *Werther* (1774) de Goethe. E no conto satírico *Bonifaz Schleicher* (1776), de Wieland, a esposa do protagonista não pode acreditar que “além da Bíblia, seu livro de comunhão, o calendário, o *Prudente funcionário*, *Insel Felsenburg* e os *Diálogos no reino dos mortos* (que constituíram a biblioteca do seu marido) podia existir outro livro impresso no mundo” (*apud* MEID; SPRINGER-STRAND, 2002, p. 595). Isso mostra definitivamente que o próprio romance de Schnabel, trinta anos após sua publicação, pertenceu a um cânone conservador que não ameaçava a ordem política e religiosa.

### **Uma utopia protestante**

A prevalência de princípios religiosos para a convivência dos colonos é evidente. Apesar das ressalvas contra o papismo, a narrativa não discrimina uma confissão em particular. O matrimônio de Albert e Concordia é uma união interconfessional (ele luterano, ela reformada)

e o falecido náufrago espanhol, Don Cyrillo de Valaro, que vivia na ilha décadas antes da chegada do casal, é desenhado de um modo inteiramente positivo, a despeito da sua fé católica. Favorecidos pela natureza paradisíaca, a isolamento geográfica da ilha e a ausência das opressões de um estado absolutista estratificado, os colonos podem realizar uma vida sem ameaças externas. Internamente, os conflitos são moderados pela religião compartilhada e suas normas de conduta aceitas voluntariamente. Além da ortodoxia luterana houve, no século XVIII, a forte vertente do pietismo, inclusive da escola de Halle, onde Schnabel foi educado. Era natural que a crítica visse sobretudo essa influência religiosa no romance e na constituição da comunidade utópica. De fato, a estrutura narrativa dos relatos pessoais dos diversos personagens tem um caráter confessional; relatar como o elemento divino interveio na própria vida era um dos elementos mais importantes nas reuniões dos fiéis pietistas. O sexto livro do *Wilhelm Meister, Confissões de uma bela alma*, é o exemplo mais famoso desse gênero. Ainda que a maioria dos colonos sejam pessoas virtuosas e não passem por uma conversão completa, suas histórias são geralmente marcadas por acontecimentos que eles podem associar à intervenção divina. Ter sido salvo de um naufrágio ou de um crime e ter encontrado o paraíso terreno da ilha é para eles um motivo para elogiar a bondade de Deus. A comunidade nessa ilha remota apresenta também certa semelhança com as fundações pietistas em Herrnhuth e nas colônias norte-americanas (SENGLE, 2005, p. 133 s.).

Num estudo recente, Heidi Nenoff (2016) analisou profundamente os contextos discursivos do romance, sobretudo os teológicos e políticos. Segundo a estudiosa (NENOFF, 2016, p. 27), é difícil identificar, no romance, uma tendência claramente pietista, uma vez que essa corrente nem pode ser distinguida de maneira rígida da ortodoxia reformista do luteranismo. Ao mesmo tempo, Nenoff relaciona os princípios éticos praticados pelos habitantes de Felsenburg a uma *praxis pietatis*, a religiosidade praticada e vivida de acordo com os escritos de autores da época como Ludwig von Seckendorff e Gottfried Arnold, sendo o primeiro um representante da ortodoxia reformista e o segundo um pietista radical (2016, p. 406). De fato, o pastor Schmeltzer, que chega à ilha por convite do patriarca Albert Julius, realiza o culto de acordo com a “pura Igreja Evangélica-Luterana” e celebra a transubstanciação da hóstia e do vinho em carne e “sangue verdadeiro” (SCHNABEL, 2002, p. 411), em vez de forma simbólica como era praxe na vertente reformada. A assembleia de

todos habitantes e sua confissão pública antes do culto também remetem a uma religiosidade bastante mais aprofundada e, ao mesmo tempo, subjetivada e socializada como geralmente se atribui ao pietismo.

O narrador geral Eberhard e os narradores intradieгéticos comparam Felsenburg muitas vezes ao Paraíso e sua comunidade à da Nova Jerusalém. Não se tratam de simples metáforas que ocorrem na narrativa, mas de referências que ligam o estado utópico de Felsenburg com crenças de índole religiosa e filosófica. As leituras bíblicas do culto oficial celebrado por Schmeltzer se referem à entrada de Cristo em Jerusalém, à profecia de Isaías sobre a salvação de Sião (Isaías 62:11), e realçam a convicção de que essa comunidade encarna um estado de felicidade humana.

No mesmo sentido comenta Nenoff (2016, p. 406, tradução nossa):

O ideal da primeira igreja cristã [...], postulado pelos felsenburgenses, se caracteriza por uma piedade particular dos membros que não só confessam sua fé, mas também agem de acordo.<sup>11</sup>

Consequentemente, esse paraíso reencontrado não oferece um estado anterior ao pecado original, mas exige trabalho para o sustento dos colonos. Como comenta Voßkamp (1995, p. 181, tradução nossa):

Aos recém-chegados, a “bela paisagem” parece como “paraíso terrestre” e como “terra prometida”. Os paralelos ao Jerusalém celeste e as alusões ao paraíso bíblico encontram-se em muitos trechos do romance. Ao mesmo tempo, esse paraíso (reencontrado) apresenta traços modernos. O lugar ideal da história da salvação se vincula com as qualidades de uma nova civilização sensata, determinada por trabalho.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> “Das von den Felsenburgern postulierte Ideal der frühen christlichen Kirche, bei der die ersten Christen noch Verfolgte waren, zeichnet sich durch eine besondere Frömmigkeit ihrer Mitglieder aus, die sich nicht nur zum Glauben bekennen, sondern auch danach handeln”.

<sup>12</sup> “Den auf der Insel Neuankommenden erscheint die „schöne Gegend“ als ein „irdisches Paradies“ und als „gelobtes Land“. Parallelen zum himmlischen Jerusalem und Anspielungen auf das biblische Paradies finden sich an vielen Stellen des Romans. Gleichzeitig offenbart dieses (wiedergefundene) Paradies moderne Züge. Der heilsgeschichtliche Idealort verbindet sich mit Eigenschaften einer neuen, durch Arbeit bestimmten, „vernünftigen“ Zivilisation”.

O trabalho, a produtividade de cada um, pode ser visto como o aspecto do protestantismo que teve as maiores consequências, investigado, entre outros, por Max Weber. Ao mesmo tempo é a base da identidade da nova classe em surgimento no século XVIII. Tal como Robinson Crusoe consegue criar seu refúgio baseado completamente no trabalho, os felsenburgenses prosperam a partir do labor das suas mãos. É evidente que a aristocracia deve ser excluída desde o início.

As novas regras que valem na ilha são esclarecidas logo quando o capitão Lemelie acusa os outros dois sobreviventes masculinos de roubo, quando eles resgatam os bens da carcaça. Van Leuven, de origem nobre como o capitão, responde: “[...] os tempos mudaram, infelizmente, seu comando chegou ao fim, entre nós três vale um tanto como o outro, a maioria dos votos vige, os alimentos e as outras coisas são comunitários [...]” (SCHNABEL, 2002, p. 140, tradução nossa).<sup>13</sup> Os bens são partilhados de forma igualitária, decisões são tomadas de forma paritária entre os homens. Todos devem esforçar-se igualmente para o sustento do grupo. Mas não basta que o nobre mude sua atitude e se comporte como um burguês. Analisando os esquemas vigentes na descrição dos personagens, Fotis Jannidis (1996) constata que a figura do maldoso, Lemelie, representa uma vertente da aristocracia que se define por privilégios, enquanto que van Leuven entende sua aristocracia como *ethos*. No entanto, não é suficiente banir os privilégios. Os dois nobres morrem e, assim, o autor os elimina da nova comunidade, uma vez que sua pertinência à aristocracia define

direitos e ofícios particulares. Só após a morte de ambos, uma estrutura social pode ser estabelecida, que está fundada exclusivamente no modelo da família e da casa inteira [*ganzes Haus*].<sup>14</sup> Desse feito, a comunidade de Felsenburg começa com

---

<sup>13</sup> “[...] die Zeyten haben sich leyder! verändert, euer Commando ist zum Ende, es gilt unter uns dreyen einer so viel als der andere, die meisten Stimmen gelten, die Victualien und andern Sachen sind gemeinschaftlich, will der 3te nicht was 2. haben wollen, so mag er elendiglich crepiren.”

<sup>14</sup> “*Ganzes Haus*” significa, na sociologia e historiografia alemã, a família extensa, que inclui empregados domésticos e trabalhadores sem laços sanguíneos; todos são unidos pelo lugar e a economia (o *oikos*) que juntam suas vidas. De forma geral, essa concepção é atribuída a formações sociais pré-modernas.

a abolição de diferentes modelos de personalidade (JANNIDIS, 1996, p. 89 s., tradução nossa).<sup>15</sup>

É interessante que Lemelie reconhece que o naufrágio e a isolamento de três homens e uma mulher numa ilha isolada permitem que eles vivam de acordo com regras definidas por eles mesmos, sem respeito a qualquer ordem divina ou profana; assim ele sugere que se compartilhe a única mulher: “uma vez que, nesse lugar, não estamos sujeitos a nenhuma autoridade terrestre e não corremos risco de ficar incomodados por ninguém; assim podemos fazer as leis segundo nosso prazer [...]” (SCHNABEL, 2002, p. 156, tradução nossa).<sup>16</sup> Isso é rejeitado imediatamente por van Leuven, para o qual os direitos divinos e profanos continuam em vigor. No entanto, a constatação do personagem Lemelie – que depois revelará seu satanismo – mostra a possibilidade de pensar uma ruptura radical com as ordens tradicionais.

Os valores que reinam em Felsenburg correspondem àqueles da burguesia protestante. Para citar novamente Klaus Voßkamp (1995, p. 181, tradução nossa):

A instituição da república de virtudes (*Tugendrepublik*) de Felsenburg pressupõe a autodisciplina dos sujeitos. Sem rigorosa regulação dos afetos, o consenso utópico não pode perdurar. “Probo, casto e virtuoso” são estereótipos recorrentes de uma moralidade burguesa que se volta contra a libertinagem aristocrata e as desavenças políticas na Europa antiga. Privacidade familiar se torna a base da utopia virtuosa de Felsenburg que, dessa maneira, se destaca das formas políticas representacionais de uma esfera pública.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> “[...] da beide, sowohl van Leuven als auch Lemelie, besondere Rechte und Verpflichtungen aus ihrem Adelsstand ablesen. Erst nach dem Tod beider, also auch nach dem Tod van Leuvens, kann eine soziale Struktur etabliert werden, die nur noch dem Modell der Familie im ganzen Haus verpflichtet ist und damit auch die Interferenz der verschiedenen Persönlichkeitsmodelle beseitigt”.

<sup>16</sup> “[...] denn weil wir hiesigen Orts keiner weltlichen Obrigkeit unterworfen sind, auch leichtlich von Niemand beunruhigt zu werden fürchten dürffen, so können wir uns Gesetze nach eigenem Gefallen machen [...]”.

<sup>17</sup> “Die Errichtung der Tugendrepublik Felsenburg setzt die Selbstdisziplinierung der einzelnen Subjekte voraus. Ohne strenge Affektregulierung kann der utopische Konsens nicht bestehen. „Redlich, keusch und tugendhaft” (Bd. I, S. 157) sind dabei

As alusões bíblicas e a visão utópica da felicidade humana em terras tropicais são uma ficção, mas ela se alimenta de raciocínios de pensadores da época que tornam a hipótese verossímil para os contemporâneos. Desde o século XVII se formaram ideias modernas de um direito natural, que partiam de concepções diferentes do estado original dos homens como em Hobbes e Grotius. Para Samuel von Pufendorff,

O estado natural [...] não era um estado de guerra, porque todos os seres humanos provêm desse único casal Adão e Eva e, enquanto esses ancestrs primordiais e seus descendentes conviveram, seu parentesco consanguíneo e a simpatia entre todos os membros da família, resultante deste parentesco, garantiam uma convivência pacífica. (*apud* NENOFF; STOCKINGER, 2014, p. 198, tradução nossa)<sup>18</sup>

Esse estado relativamente ideal entre os primeiros homens “após a expulsão do Paraíso” teria sido um estado relativamente ideal – não contado na Bíblia – de cuja altura a humanidade teria decaído com a “crescente proliferação e difusão espacial”<sup>19</sup> (PUFENDORFF *apud* NENOFF; STOCKINGER, 2014, p. 198). Como comentam Nenoff e Stockinger (2014, p. 198), essa doutrina deve ter sido uma das fontes principais que justificava a visão do “*status naturalis libertatis*” da comunidade de Felsenburg, fundamentada em laços familiares e na atitude moral-religiosa dos seus membros. Os autores consideram também que a erosão do estado utópico após a morte do primeiro patriarca que se delineia no quarto volume pode ser relacionada a Pufendorff. Na sua monografia, Nenoff ainda coloca em destaque outros autores contemporâneos a Schnabel, como Valentin Alberti e Christian Thomasius, cuja influência

---

wiederkehrende Stereotypen einer bürgerlichen Tugendmoral, die sich gegen adlige Libertinage und politisches Intrigantentum im alten Europa wendet. Familiäre Privatheit wird zur Grundlage der ‘tugendhaften’ Felsenburg-Utopie, die sich damit kategorisch von ‘politischen’ Formen repräsentativer Öffentlichkeit abhebt”.

<sup>18</sup> “Der Naturzustand ist [...] kein Kriegszustand gewesen, weil alle Menschen von dem einen Elternpaar Adam und Eva abstammen und, solange die Ureltern und ihre Nachkommen zusammenlebten, diese Blutsverwandschaft und die aus ihr fließende Zuneigung unter den Familienmitgliedern [...] ein friedliches Zusammenleben garantierte”.

<sup>19</sup> “[...] zunehmender Vermehrung und räumlicher Ausbreitung [...]”.

poderia ser comprovada na configuração do livro, o que reiteraria o diagnóstico de um procedimento eclético por parte do autor.

### O livro no contexto do romance e da ficção

Para Nenoff e Stockinger (2014), a utopia de *Insel Felsenburg* se afasta significativamente de modelos “clássicos” dos séculos anteriores (cf. SCHÖLDERLE, 2017), a saber, os livros de Thomas Morus, Tommaso Campanella, Francis Bacon e Johann Valentin Andreae. As diferenças são resumidas da seguinte forma:

A descrição do país não é apresentada numa ordem sistemática; antes ela está vinculada à percepção temporal e espacial dos narradores. A descrição da ordem social e política ocupa um papel relativamente menor. A história da fundação não é apresentada como façanha de um rei mítico, mas como processo de trabalho. E, finalmente: esse processo ainda não está concluído e estável no estágio temporal da narração de Eberhard Julius, mas se trata de um instantâneo de um desenvolvimento histórico que está sendo ameaçado no seu fim. O que foi omitido por completo é a inserção num diálogo político-filosófico. (NENOFF; STOCKINGER, 2014, p. 187, tradução nossa)<sup>20</sup>

Em vez de uma abstração filosófica, o romance utópico apresenta o estado ideal em forma de uma ficção realista que permite comprovar sua verossimilitude. Comparado com os romances do barroco, *Felsenburg* ainda mantém um estilo meio prolixo – denunciado como estilo de escritório (*Kanzleistil*) –, que se distingue perfeitamente da linguagem sóbria de Defoe (GRIMMINGER, 1984, p. 676). No tocante ao realismo, os personagens são consideravelmente mais planos do que Robinson

<sup>20</sup> “Die Landesbeschreibung wird nicht nach einer systematischen Ordnung präsentiert; vielmehr ist sie an die zeitliche und räumliche Wahrnehmung der Erzähler gebunden. Die Beschreibung der sozialen und politischen Ordnung spielt eine vergleichsweise geringe Rolle. Die Gründungsgeschichte wird nicht als Tat eines mythischen Königs präsentiert, sondern als Arbeitsprozess. Und schließlich: Dieser Prozess ist auf der Zeitstufe der Erzählung von Eberhard Julius noch nicht abgeschlossen und stabil, sondern die Momentaufnahme einer geschichtlichen Entwicklung, die am Ende vom Scheitern bedroht ist. Ganz weggelassen ist die Einbettung in einen politisch-philosophischen Dialog”.



Crusoé, mas, mesmo assim, Schnabel atinge um novo nível para a novela alemã. Griminger (1984, p. 677) constata “ápices de um estilo narrativo facticista”, que registra minuciosamente os detalhes de objetos, embora as descrições fiquem limitadas ao nível microestrutural, ao passo que na macroestrutura ainda dominariam os modelos do romance de aventura com as “peripécias dos episódios alternantes”.

Ao contrário disso, Voßkamp (1995, p. 181, tradução nossa) vê na

multitude das biografias inseridas uma representação multifacetada de realidades sócio-históricas europeias do século XVI até XVIII. Só dessa forma o ideal da ilha Felsenburg pode destacar-se adequadamente e aparecer como história utópica, diferentemente da história política. Além disso o dominante modo narrativo autobiográfico leva a uma individualização do entendimento da realidade que permitiu aos leitores e às leitoras contemporâneos/as tanto identificações quanto projeções.<sup>21</sup>

É evidente que o livro ocupa um lugar intermediário entre a fabulação aventuresca do século XVII e o novo realismo já atingido pelos romances ingleses da mesma época. A interrelação das diversas narrativas com o presente da Alemanha promove uma ancoragem realista da visão utópica e do mundo exótico para os leitores. Essa aproximação de ficção e realidade é obtida pela composição e pelo estilo da narrativa, mas também mediante o prefácio de “Gisander”.

Este alega ser somente o editor dos papéis recebido de Eberhard Julius, ou seja, semelhante a Daniel Defoe e muitos outros autores da época, estabelece a ficção de documentos autênticos, editados por uma pessoa talvez ela mesma fictícia, mas que afirma que o conteúdo foi verificado e corresponde a verdade histórica. Esse fenômeno é recorrente no início do século XVIII e continua sendo usado ainda por muitos autores até Goethe e, de forma paródica, E.T.A. Hoffmann. Na época de Defoe e Schnabel, essa ficção do documento editado marca o estatuto ambivalente do novo

---

<sup>21</sup> “Die Vielzahl der eingblendeten Lebensläufe erlaubt Schnabel eine mosaikartige satirisch-kritische Darstellung gesellschaftsgeschichtlicher europäischer Zustände des 16. bis 18. Jahrhunderts. Nur dadurch kann sich das Ideal der Insel Felsenburg entsprechend abheben und als eine von der politischen Geschichte differente, utopische erscheinen. Die vorherrschend autobiographische Erzählweise führt darüber hinaus zu einer Individualisierung des Verständnisses von Realität, die den zeitgenössischen Lesern und Leserinnen sowohl Identifikationen als auch Projektionen ermöglichte”.

romance realista. Seus valores literário e epistêmico são questionados por muitas vozes, particulamente do clero ortodoxo. Os prefácios, por um lado, justificam a legitimidade das histórias apresentadas alegando a veracidade dos acontecimentos. Por outro, o editor fictício constitui uma ruptura entre o autor e o conteúdo apresentado. E, como terceiro aspecto, os prefácios já estabelecem uma argumentação parcialmente velada e ambígua em favor de uma nova ficcionalidade que se assemelha à alegoria tradicional, sem reduzir-se a essa.

A ambiguidade foi evidenciada por Roman Kuhn (2018)<sup>22</sup> tanto para *Robinson Crusóé* quanto para *Insel Felsenburg*. No prefácio a *Felsenburg*, Gisander aparentemente protesta contra a hipotética suspeita que sua “história seja nada mais do que poemas (*Gedichte*), brincadeiras à moda de Luciano, lascas raspadas de robinsonadas e afins” (SCHNABEL, 2002, p. 2, tradução nossa).<sup>23</sup> Ele afirma ter recebido o pacote de escritos pessoalmente de um viajante que faleceu em decorrência de um acidente, ter verificado a “correção da história” e poder apresentar “um assunto que lhe foi comprovado como verdadeiro e não fabulado”, mas, ainda assim, ele deixa a critério do leitor “crer dele [do assunto] tanto quanto quiser” (SCHNABEL, 2002, p. 10, tradução nossa).<sup>24</sup> Se o conteúdo já se torna meio duvidoso com essas declarações, a própria forma deve ser atribuída diretamente ao editor, pois “a escrita confusa (*kunterbunte Schreiberey*) do Eberhard Julius [lhe] deu muito trabalho até que as múltiplas histórias tivessem sido postas numa ordem adequada” (SCHNABEL, 2002, p. 11, tradução nossa).<sup>25</sup>

Se essas revelações confidenciais já insinuam ao leitor que a autenticidade do texto é bastante questionável, o prefácio começa com uma certa defesa da ficção. Gisander observa:

<sup>22</sup> Sobre a polêmica acerca do estatuto ficcional ou factual de *Robinson Crusóé* na recepção contemporânea cf. também Bunia (2018).

<sup>23</sup> “[...] daß deine Geschichte keine blossen Gedichte, Lucianische Spaas-Streiche, zusammen geraspelte Robinsonaden-Späne und dergleichen sind?”

<sup>24</sup> “[...] indem ich eine Sache, die man mir mit vielen Gründen als wahr und unfabelhaft erwiesen, dennoch niemanden anders, als solchergestalt vorlegen will, daß er darvon glauben kann, wieviel ihm beliebt”.

<sup>25</sup> “Ich weiß, was mir Mons. Eberhard Julii kunterbunde Schreiberey goad formam für Mühe gemacht, ehe die vielerley Geschichten in eine ziemliche Ordnung zu bringen gewesen”.

Mas perguntando com benevolência e permissão: por que deveria-se, por causa de algumas pessoas obstinadas que leem exclusivamente verdades puras, escrever somente histórias que seriam confirmadas até o mínimo jota por um juramento físico? Por que deve uma ficção hábil (*geschickte Fiktion*) como *lusus ingenii* ser tão desprezível e condenável? Se estiver certo, os srs. teólogos consideram que na Sta. Bíblia também se encontram exemplos desse tipo e até livros inteiros. (SCHNABEL, 2002, p. 7, tradução nossa)<sup>26</sup>

O editor fictício defende que, em princípio, as críticas da ficção romanesca sejam exageradas e que a própria Bíblia contenha ficções consideradas úteis. Depois de desenvolver sua investida contra as posições conservadoras antirromance, Gisander volta a declarar que todos seus argumentos não foram apresentados para negar a veracidade da sua história:

No entanto, estou chegando aonde? Deveria incutir-te, inclinado leitor, quase a ideia como se a história presente não seja outra coisa que meras ficções? Não! isso não é minha opinião de maneira alguma, mas também ninguém deve me obrigar a prestar um juramento sobre a verdade pura dela. (SCHNABEL, 2002, p. 7 s., tradução nossa)<sup>27</sup>

A descrição do recebimento do manuscrito que segue a essa declaração adquire um estatuto frágil. Como afirma Kuhn (2018, p. 155s., tradução nossa),

---

<sup>26</sup> “Aber mit Gunst und Permission zu fragen: Warum soll man denn dieser oder jener, eigensinniger Köpfe wegen, die sonst nichts als lauter Wahrheiten lesen mögen, nur eben lauter solche Geschichte schreiben, die auf das kleinste Jota mit einem körperlichen Eide zu bestärken wären? Warum soll denn eine geschickte Fiktion, als ein *Lusus Ingenii*, so gar verächtlich und verwerflich sein? Wo mir recht ist, halten ja die Herren Theologi selbst davor, daß auch in der heil. Bibel dergleichen Exempel, ja ganze Bücher, anzutreffen sind”.

<sup>27</sup> “Allein, wo gerate ich hin? Ich sollte dir, geneigter Leser, fast die Gedanken beibringen, als ob gegenwärtige Geschichte auch nichts anders als pur lautere Fiktiones wären? Nein! dieses ist meine Meinung durchaus nicht, jedoch soll mich auch durchaus niemand dahin zwingen, einen Eid über die pur lautere Wahrheit derselben abzulegen”.

a alegação da verdade pelo editor perde relevância diante da narração do manuscrito e coloca, em vez disso, a inserção narrativa de um manuscrito no centro (Gisander não afirma, em nenhum momento, a verdade daquilo que o texto que segue representa.).<sup>28</sup>

Em vez de afirmar ou negar a factualidade da história, o prefácio “pode ser lido como negociação de posições e da apresentação de opções de leitura, das quais nenhuma é preferida ostensivamente” (KUHN, 2018, p. 156, tradução nossa).<sup>29</sup> À diferença de Defoe, que aparece ele mesmo como editor dos manuscritos de *Crusoé* e, portanto, como “editor fingido” (WIRTH, 2008), Schnabel coloca no paratexto do livro um “Gisander”, ou seja um “editor fictício”, que desenvolve, por sua vez, uma narrativa relativamente plausível sobre a origem do manuscrito e desestabiliza sua veracidade por distanciamentos e uma defesa da ficção.

## Conclusão

No espaço restrito deste artigo não era possível apresentar mais do que traços grossos do romance de Schnabel e tocar algumas abordagens importantes da germanística. É evidente que, para leitores atuais, o valor literário do *Robinson Crusoé* é incomensuravelmente maior. Mas isso não significa que a obra alemã seria menos interessante e não albergaria muitos aspectos que ainda merecem estudos dedicados. Já o grande número de monografias e artigos publicados nas últimas três décadas mostra a riqueza do livro e a dificuldade de reduzi-lo às fórmulas simples que constam nas histórias da literatura.

---

<sup>28</sup> “[...] bei der die Wahrheitsbeteuerung des Herausgebers gegenüber der Erzählung der Geschichte des Manuskripts an Bedeutung verliert (Gisander behauptet schließlich an keiner Stelle, die Wahrheit des im nachfolgenden Text Dargestellten) und stattdessen eine narrative Einbettung der Geschichte eines Manuskripts ins Zentrum rückt”.

<sup>29</sup> “Gisanders explizite Thematisierung des (fraglichen) Status des nachfolgenden Textes lässt sich damit als Verhandlung von Positionen und Aufzeigen von Lektüremöglichkeiten lesen, von denen allerdings ostentativ keine bevorzugt wird”.

## Referências

BASSLER, Moritz. Zeichen auf der Kippe. Aporien des Spätrealismus und die Routines der Frühen Moderne. In: BASSLER, Moritz. (org.). *Entsagung und Routines*. Berlin; New York: de Gruyter, 2013. p. 3-21. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110331660>

BRÜGGEMANN, Fritz. *Utopie und Robinsonade: untersuchungen zu Schnabels Insel Felsenburg (1731-1743)*. Weimar: Duncker, 1914.

BUNIA, Remigius. Uma história moral da ficção. In: GALLE, Helmut P. E.; PEREZ, Juliana P.; PEREIRA, Valéria S. (org.). *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018. p. 95-109.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Brasília: Congresso Nacional, 2008. v. 2.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

FRIEDRICH, Hans-Edwin. Fiktionalität im 18. Jahrhundert. Zur historischen Transformation eines literaturtheoretischen Konzepts. In: WINKO, Simone; JANNIDIS, Fotis; LAUER, Gerhard (org.). *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin; New York: de Gruyter, 2009. p. 338-373.

GOETHE, Johann Wolfgang. *De minha vida: poesia e verdade*. Tradução de Mauricio Mendonça Cardozo. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob Christoffel von. *O aventureiro Simplicissimus: isto é: a descrição da vida de um singular vagante chamado Melchior Sternfels von Fuchshaim, onde e com que aspecto ele veio a este mundo, o que nele viu, aprendeu, experimentou e sofreu, e também por que voluntariamente o abandonou*. de leitura sumamente divertida e a todos proveitosa. dado a lume por german schleifheim von sulsfort. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

GRIMMINGER, Rolf. Roman. In: GRIMMINGER, Rolf. (org.). *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, v. 3, Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789*. München: dtv, 1984. p. 635-715.

GROSSKLAUS, Götz. *Das Janusgesicht Europas: Zur Kritik des kolonialen Diskurses*. Bielefeld: transcript, 2017. DOI: <https://doi.org/10.14361/9783839440339>

GUTHKE, Karl S. Die Reise ans Ende der Welt: Tristan da Cunha in Literatur und Reiseberichten. In: GUTHKE, Karl. S. *Die Reise ans Ende der Welt: Erkundungen zur Kulturgeschichte der Literatur*. Tübingen: Francke, 2011, p. 5-81. DOI: <https://doi.org/10.37307/j.1866-5381.2010.01.03>

HETTNER, Hermann. *Robinson und die Robinsonaden*. Wien: Hertz, 1854.

HÖPPNER, Stefan. Johann Gottfried Schnabels *Insel Felsenburg* und die Tradition der utopischen Insel. In: SCHUBERT, Gerd (hrsg.). *Jahrbuch der Johann-Gottfried-Schnabel-Gesellschaft*. St. Ingbert: Röhrig Univeristy Press, 2006-2008. v. 9, p. 9-36.

INSEL FELSENBURG. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2020]. Disponível em: [https://de.wikipedia.org/wiki/Insel\\_Felsenburg](https://de.wikipedia.org/wiki/Insel_Felsenburg). Acesso em: 10 jun. 2020.

JANNIDIS, Fotis. ‚Individuum est ineffabile‘. Zur Veränderung der Individualitätssemantik im 18. Jahrhundert und ihrer Auswirkung auf die Figurenkonzeption im Roman. *Aufklärung*, [S.l.], v. 9, n. 2, p. 77-110, 1996.

KOVAL, Martín Ignacio. Las utopías recononárias: *La isla Felsenburg y El Verano tardío*. *Cerrados*, Brasília, v. 39, p. 272-280, 2015.

KUHN, Roman. *Wahre Geschichten, frei erfunden. Verhandlungen und Markierungen von Fiktion im Peritext*. Berlin; Boston: de Gruyter, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110578942>

LESSING, Gotthold Ephraim. *Werke 1754-1757: Werke und Briefe in zwölf Bänden*. [S.l.]: Deutscher Klassiker Verlag, 2003. v. 3.

MEID, Volker; SPRINGER-STRAND, Ingeborg. Nachwort. In: SCHNABEL, Johann Gottfried. *Insel Felsenburg: Erstes Buch*. Stuttgart: Reclam, 2002. p. 593-606.

MORITZ, Karl Philipp. *Anton Reiser: um romance psicológico*. Tradução de José Feres Sabino. São Paulo: Carambaia, 2018.

NENOFF, Heidi. *Religions - und Naturrechtsdiskurs in Johann Gottfried Schnabels „Wunderliche FATA einiger Seefahrer“*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2016.

NENOFF, Heidi; STOCKINGER, Ludwig. Johann Gottfried Schnabels Insel Felsenburg (1731-1743). Christlich-naturrechtliche Utopiekonzeption im narrativen Praxistest. In: SCHÖLDERLE, Thomas. (org.). *Idealstaat oder Gedankenexperiment?: Zum Staatsverständnis in den klassischen Utopien*. Baden-Baden: Nomos, 2014. p. 185-204.

RAKOW, Christian. *Die Ökonomien des Realismus: Kulturpoetische Untersuchungen zur Literatur und Volkswirtschaftslehre 1850-1900*. Berlin: de Gruyter, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110292916>

SCHMIDT, Arno. *Leviatã ou O melhor dos mundos seguido de Espelhos negros*. Tradução de Mário Gomes. Lisboa: Abysmo, 2017.

SCHNABEL, Johann Gottfried. [*Die Insel Felsenburg*] *Wunderliche Fata einiger See-Fahrer, absonderlich ALBERTI JULII, eines gebohrnen Sachsens, Welcher in seinem 18den Jahre zu Schiffe gegangen, durch Schiff-Bruch selb 4te an eine grausame Klippe geworffen worden, nach deren Übersteigung das schönste Land entdeckt, sich da-selbst mit seiner Gefährtin verheyrahet, aus solcher Ehe eine Familie von mehr als 300. Seelen erzeuget, das Land vortrefflich angebauet, durch besondere Zufälle erstaunens-würdige Schätze gesamlet, seine in Teutschland ausgekundschaftten Freunde glücklich gemacht, am Ende des 1728sten Jahres, als in seinem Hunderten Jahre, annoch frisch und gesund gelebt, und vermuthlich noch zu dato lebt, entworffen Von dessen Bruders-Sohnes-Sohnes-Sohne, Mons. Eberhard Julio, Curieusen Lesern aber zum vermuthlichen Gemüths-Vergnügen ausgefertiget, auch par Commission dem Drucke übergeben Von GISANDERN*. Nordhausen: Johann Heinrich Groß, 1731.

SCHNABEL, Johann Gottfried. *Insel Felsenburg*: Erstes Buch. Edição de Volker Meid e Ingeborg Springer-Strand. Stuttgart: Reclam, 2002.

SCHNABEL, Johann Gottfried. *Insel Felsenburg: Wunderliche Fata einiger Seefahrer*. Organização de Marcus Czerwionka. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1997. (Haidnische Alterthümer).

SCHÖLDERLE, Thomas. *Geschichte der Utopie: Eine Einführung*. 2. ed. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2017. DOI: <https://doi.org/10.5771/9783845246482>

SCHÖNERT, Jörg. Wezels und Campes Bearbeitung des „Robinson Crusoe“. Zur literarischen Durchsetzung des bürgerlichen Wertkomplexes ›Arbeit‹ in der Literatur des späten 18. Jahrhundert. In: SCHÖNERT, Jörg. *Perspektiven zur Sozialgeschichte der Literatur. Beiträge zu Theorie und Praxis*. Tübingen: Niemeyer, 2007. p. 97-112.

SCHUBERT, Gerd. Schnabel, Johann Gottfried. *Neue Deutsche Biographie*, 2007. Disponível em: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118609475.html#ndbcontent>, p. 274-276. Acesso em: 10 set. 2020.

STOCKINGER, Ludwig. *Ficta respublica: Gattungsgeschichtliche Untersuchungen zur utopischen Erzählung in der deutschen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 1981. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783111632681>

STOCKINGER, Ludwig. Johann Gottfried Schnabel und die Kunst des „Utopischen Erzählens“ im 18. Jahrhundert. In: SCHUBERT, Gerd. (hrsg.). *Jahrbuch der Johann-Gottfried-Schnabel-Gesellschaft*. St. Ingbert: Röhrig Univeristy Press, 2013-2017. v. 11, p. 7-35.

TIECK, Ludwig. Vorrede zur neuen Ausgabe der Insel Felsenburg. In: SCHNABEL, Johann Gottfried. *Insel Felsenburg: Erstes Buch*. MEID, Volker; SPRINGER-STRAND, Ingeborg (ed.). Stuttgart: Reclam, 2002. p. 533-564.

VOSSKAMP, Wilhelm (ed.). *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982. v. 2.

VOSSKAMP, Wilhelm. Die Macht der Tugend – Zur Poetik des utopischen Romans am Beispiel von Schnabels Insel Felsenburg und von Loens Der redliche Mann am Hofe. In: VERWEYEN, Theodor. (org.). *Dichtungstheorien der deutschen Frühaufklärung*. Tübingen: Niemeyer, 1995.

VOSSKAMP, Wilhelm. *Emblematik der Zukunft: Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil*. Berlin; Boston: de Gruyter, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110966633-014>



WAGNER-EGELHAAF, Martina. *Die Melancholie der Literatur: Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart: Metzler, 1997. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03696-4>

WEBER, Ernst. Schnabel, Johann Gottfried. In: KILLY, Walter. (org.). *Literaturlexikon*. Autoren und Werke deutscher Sprache. München: Bertelsmann, 1993. v. 10, p. 327-329.

WIEDEMANN, Conrad; BARNER, Wilfried; STENZEL, Jürgen (org.). Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2003.

WIRTH, Uwe. *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*. München: Wilhelm Fink, 2008. DOI: <https://doi.org/10.30965/9783846743072>

Recebido em: 27 de outubro de 2020.

Acesso em: 30 de abril de 2021.



# Varia







## ***Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus: gênero, autoria e discurso***

### ***Quarto de despejo, by Carolina Maria de Jesus: Gender, Authorship and Discourse***

Jacob dos Santos Biziak

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo / Brasil

Instituto Federal de São Paulo (IFSP), Sertãozinho, São Paulo / Brasil

[jacob.biziak@ifpr.edu.br](mailto:jacob.biziak@ifpr.edu.br)

<http://orcid.org/0000-0001-9495-5171>

**Resumo:** A partir das considerações de Eni Orlandi, em *Discurso e leitura* (2012), e de Eduardo Guimarães, em *Semântica, enunciação e sentido* (2018), pensamos em como a diferenciação feita entre enunciador e autor pode nos apontar para um outro gesto de leitura sobre a obra *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus. Buscamos problematizar processos de leitura que acabam por apagar a heterogeneidade da atividade enunciativa e ignorar a divisão do “sujeito que diz” em mais de uma posição do/no texto. Questionando o trabalho de leitura com *Quarto de despejo* que opera uma impressão de unidade sobre ser “autora negra, pobre e favelada”, tomamos o funcionamento da obra em outra perspectiva, a discursiva, podemos observar o compreensível (ORLANDI, 2012) a partir do qual o leitor, enquanto efeito, se faz e problematiza a própria condição de produção de sua leitura.

**Palavras-chave:** Carolina Maria de Jesus; *Quarto de despejo*; gênero; discurso; autoria.

**Abstract:** From the considerations of Eni Orlandi, in *Discurso e leitura* (2012), and Eduardo Guimarães, in *Semântica, enunciação e sentido* (2018), thinking about how the differentiation between enunciator and author can point us to another reading gesture on Carolina Maria de Jesus’s *Quarto de despejo* (1960). We seek to problematize reading processes that end up erasing the heterogeneity of enunciative activity and ignore the division of the “speaking subject” into more than one position of/in the text. Questioning the reading work with *Quarto de despejo* that operates an impression of

unity about being “black, poor and favela author”, we take the work of the work in another perspective, the discursive, we can see the understandable (ORLANDI, 2012) from the which the reader, as an effect, makes and problematizes the very condition of production of his reading.

**Keywords:** Carolina Maria de Jesus; *Quarto de despejo*; genre; discourse; authorship.

## 1 Antes do despejo

A tontura da fome é pior do que a do álcool. A tontura do álcool nos impele a cantar. Mas a da fome nos faz tremer. Percebi que é horrível ter só ar dentro do estômago. Comecei a sentir a boca amarga. Pensei: já não basta as amarguras da vida?

Carolina Maria de Jesus, 2014, p. 44.

De início, cabem algumas palavras que servirão de porta de entrada ao que pretendemos desenvolver aqui. A escritora Carolina Maria de Jesus recebeu atenção da crítica literária institucionalizada nas universidades há relativamente pouco tempo. Afirmo isso tendo em vista, por exemplo, que outras escritoras contemporâneas a ela obtiveram tal concurso de leituras bem antes, como é o caso de Clarice Lispector. Ou seja, duas escritoras que entraram nos departamentos de estudos literários por portas diferentes e construindo historicidades diferentes.

No entanto, não ressaltamos isso somente como um louvor ou reconhecimento, mas por se tratar de algo que, também, merece cuidado. Não nos esquecendo das leituras de Louis Althusser (1985, p. 67):

[...] é indispensável ter em conta não somente a distinção entre poder de Estado e aparelho de Estado, mas também outra realidade que se manifesta junto ao aparelho repressivo do Estado, mas que não se confunde com ele. Chamaremos esta realidade pelo seu conceito: os aparelhos ideológicos de Estado.

Logo, entendemos que a crítica literária praticada na universidade (integrante do aparelho educacional) institucionaliza leituras, garantindo a elas que circulem e produzam efeitos diferentes dos produzidos, por exemplo, nas próprias condições de produção de uma autora como Carolina Maria de Jesus. Com isso, cria-se uma espessura semântica e

histórica de já ditos a respeito de como as obras podem/devem ser lidas, como se o ponto de vista não criasse o objeto. Concomitantemente, de forma ainda mais recente, surgem nas mesmas universidades um conjunto de críticos e leitores que chamam a atenção para as práticas discursivas e sociais que produzem realidades sobre autores diversos, sejam eles hegemonicamente reconhecidos ou não. Daí, ganham espaço conceitos como “lugar de fala” e “interseccionalidade” para reler os já ditos e atualizar enunciados como forma, inclusive, de aliar militância à teorização criada nas universidades, espaços tradicionalmente mais elitizados, “não reservados a qualquer um”.

Com isso, pensamos que, tanto de um lado quanto de outro, os dizeres que vão se sobrepondo sobre a autora de *Quarto de despejo* (2014) correm o risco de funcionar de maneira a produzirem efeitos de estabilização semântica, ignorando que a leitura é um processo dinâmico e ligado às diferentes posições-sujeito a partir das quais podem ocorrer. Logo, não é incomum vermos, tanto nos espaços universitários quanto nos escolares de diversos níveis (contando com os chamados cursos pré-vestibulares, dado que diversos certames adotaram a obra de Carolina como leitura obrigatória), um pré-construído atuar tão fortemente que acaba antecipando a leitura “em si” da obra, que seria enunciada por “mulher negra, pobre, favelada, catadora de papel”, além de esta ter “superado determinismos sociais e conseguido produzir literatura na pobreza”. Com isso, não é somente de um único lado em que são cristalizados sentidos, mas em (quase) todos acabam colaborando para fixar significações, dificultando (mas não impedindo, já que a ideologia e a língua funcionam pela via da contradição) o surgimento de novas/alternativas leituras. O que temos, então, é um jogo de poder dinâmico dentro e entre instituições que interpelam sujeitos, convocando-os a ler, a significar.

Dessa forma, neste trabalho, propõe-se pensar por um viés discursivo, na obra *Quarto de despejo*, qual autoria é essa que se constrói e que não pode ser compreendida como anterior ao próprio texto, sendo, ainda, por outro lado, distinta (mas próxima) da enunciação. Para tanto, nos apoiaremos em Eni Orlandi (2012) e Eduardo Guimarães (2018), principalmente, buscando uma perspectiva discursiva, de forma a, logo de entrada, entendermos autoria e enunciação como instâncias responsáveis pela organização enunciativa e pela produção de efeitos de sentido, não podendo ser tomadas antes do funcionamento da própria leitura. Assim,

não se pretende dizer que a memória, o arquivo universitário, por exemplo, esteja errado sobre a citada obra, mas que certas concepções humanistas e ególatras de sujeito acabam propondo leituras que reproduzem e reforçam sempre os mesmos dizeres, ainda que com aparência de “inclusivos”. A partir, então, de um gesto de leitura discursivo, pensaremos como, por meio do mencionado livro de Carolina Maria de Jesus (2014), podemos analisar a construção de autoria e enunciação, principalmente em sua relação com o efeito de uma “voz feminina, pobre, negra e favelada”, evitando o lugar comum do sujeito essencializado.

## 2 Produzindo despejo

... A comida no estômago é como o combustível nas máquinas. Passei a trabalhar mais depressa. O meu corpo deixou de pesar. Comecei a andar mais depressa. Eu tinha impressão que eu deslisava no espaço. Comecei a sorrir como se estivesse presenciando um lindo espetáculo. E haverá espetáculo mais lindo do que ter o que comer? Parece que eu estava comendo pela primeira vez na minha vida.

Carolina Maria de Jesus, 2014, p. 44-45.

A Análise de Discurso, originada a partir de Michel Pêcheux e, no Brasil, continuada e desenvolvida por Orlandi (2012) e Guimarães (2018),<sup>1</sup> por exemplo, funciona propondo possibilidades de compreensão

---

<sup>1</sup> Para uma compreensão dos contributos de Eduardo Guimarães (2009, p. 50), citamos: “Se analisamos qualquer expressão linguística, podemos considerar que ela funciona, de um lado, por uma relação do locutor com aquilo que ele fala, do locutor com o acontecimento no qual ele fala aquilo que ele fala; e, de outro, por uma relação entre os elementos linguísticos. Para analisarmos esses dois aspectos, consideramos que as relações dos elementos linguísticos marcam operações enunciativas que colocam em relação o Locutor com aquilo que ele fala. E de tal modo que essa última relação se dá no acontecimento pelo agenciamento político da enunciação. Ou seja, não é o Locutor que escolhe uma forma para dizer algo, mas ele é agenciado a dizer pelo modo como as formas linguísticas se constituíram sócio-historicamente e pelo modo como o espaço de enunciação distribui as línguas, e os modos de dizer e o que dizer, para seus falantes. O Locutor só é Locutor enquanto falante determinado por este espaço político do dizer, o espaço de enunciação. Trazemos aqui as noções de espaço de enunciação e de



das textualidades por meio de uma revisão do conceito de sujeito e língua. Nessa perspectiva, Orlandi (2009, p. 19-20) defende que “a língua tem sua própria ordem”; “a história tem seu real afetado pelo simbólico” e “o sujeito da linguagem é descentrado pois [...] funciona pelo inconsciente e pela ideologia”. Portanto, abandona-se uma posição humanista clássica em que o sujeito é dono de seus dizeres, sua consciência e centrado em si, “dono de sua opinião”. Com isso, Orlandi (1996) propõe um entremeio entre a Psicanálise de Lacan, a Linguística de Saussure e o Materialismo Histórico de Marx: emerge uma concepção de sujeito incapaz de responder por seus dizeres enquanto propriedades, mas ele mesmo como efeito de outros dizeres que lhe atravessam, lhe escapam e ganham significações em lugares que não podem ser controlados por ele, dado que se trata de um processo necessariamente ignorado por este sujeito.

Logo, para o gesto de leitura que adotamos aqui, concordamos com as proposições de Orlandi que mencionamos anteriormente. Assim, autoria não se confunde com um indivíduo empírico, mas é instância que funciona nas manifestações textuais de maneira a atuar como princípio organizador e de unidade da leitura, de forma que essa não pode ocorrer prescindindo daquela. A legibilidade, então, é algo que, segundo Orlandi (2012) está e não está no texto, dependendo da relação imaginária que estabelecemos com esse, o que depende de condições e, também, de posições que possibilitem a leitura, de forma que elas só podem surgir institucionalmente. Portanto, não há leitura neutra, mas ancorada em limitações dadas pelas instituições de onde/para as quais/nas quais somos impelidos a ler enquanto sujeitos:

[...] trabalho simbólico no espaço aberto da significação que aparece quando há textualização do discurso. Há pois muitas versões de leitura possíveis. São vários os efeitos-leitor produzidos a partir de um texto. São diferentes possibilidades de leitura que

---

agenciamento político da enunciação [...]. Considerando a primeira definimos o Falante enquanto figura determinada pelas relações com as línguas do Espaço de enunciação. Por outro lado temos as figuras da cena enunciativa: o Locutor (L), enquanto figura que se representa como responsável pelo dizer; o locutor-x, enquanto lugar social do dizer; e o enunciador, enquanto lugar de dizer, o lugar de onde se diz. E é nessa medida que, do ponto de vista semântico, podemos dizer que o funcionamento das expressões linguísticas são lugares de produção de sentido.”

não se alternam, mas coexistem assim como coexistem diferentes possibilidades de formulação em um mesmo sítio de significação. (ORLANDI, 2005, p. 71).

Para Orlandi (2005, p. 65), o trabalho de autoria “constrói uma relação organizada – em termos de discurso – produzindo um efeito imaginário de unidade”. Nessa direção, o autor não é uma entidade demiúrgica e onipotente (nem empírica) que responde pelos sentidos da obra. A autoria limita, sim, o acaso do discurso, mas a partir de certas condições que ajudam a estabelecer o que pode e não pode ser enunciado. Ainda segundo a analista de discurso (ORLANDI, 2005), a autoria é a instância do texto mais afetada pela exterioridade, já que responde pela organização dos enunciados, o que não se confunde com livre escolha, ainda que assim compareça aos sujeitos. Podemos dizer, então, que o autor funciona como a responsabilidade organizadora das diversas vozes que compõem o texto (ORLANDI, 2012), o qual nem pode ser lido termo a termo, como se eles correspondessem a intenções deliberadas de indivíduos livres. Isso significa que o autor emerge ao leitor como unidade (o que permite a leitura acontecer); quando, na verdade, é um concerto de vozes que partem de posições nem sempre previstas ou sabidas por quem diz, já que o sujeito sofre os esquecimentos fundamentais da enunciação (PÉCHEUX, 1998).<sup>2</sup>

Compreendemos, portanto, que constituir autoria significa produzir dispositivos de controle de discursos, para que esses não sejam “qualquer um” para a leitura, de forma que o autor não é um indivíduo, mas uma instância de responsabilidade e organização, já que não ocorre de qualquer lugar, mas sempre de um lugar institucionalizado que permite

---

<sup>2</sup> “Concordamos em chamar esquecimento nº 2 ao ‘esquecimento’ pelo qual todo sujeito-falante ‘seleciona’ no interior da formação discursiva que o domina, no sistema de enunciados, formas e seqüências que nela se encontram em relação de paráfrase – *um enunciado, forma ou seqüência, e não um outro, que, no entanto, está no campo daquilo que poderia formulá-lo na formação discursiva considerada.* [...] Por outro lado, apelamos para a noção ‘sistema inconsciente’ para caracterizar um outro ‘esquecimento’, o esquecimento nº 1, que dá conta do fato de que o sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina. Nesse sentido, o esquecimento nº 1 remetia, por uma analogia com o recalque inconsciente, a esse exterior, na medida em que [...] esse exterior determina a formação discursiva em questão.” (PÉCHEUX, 1998, p. 173, grifo do autor).

e limita dizeres. Logo, o texto é dispersão de enunciados que surgem de posições distintas que, sob certa organização e não outra, produzem efeito de unidade: esta é a autoria (se é efeito, depende de condições para funcionar, não existindo em si). Portanto, compreendemos e propomos que um grande problema que se coloca à leitura e, também, para a formação de novos leitores é a confusão entre escritor e autor, como se aquele respondesse autonomamente por este (o qual, por seu turno, deve refletir a vida daquele). Em *Quarto de despejo* e na fortuna crítica que se produz sobre essa obra, não é diferente: toma-se o “diário de uma favelada” como determinante da autoria com a qual, comumente, ainda nem se teve contato. No entanto, o que seria uma autoria favelada, uma autora favelada na perspectiva discursiva (ainda mais quando relacionada com uma “escritora favelada” que é colocada como alguém que rompe com os pré-construídos sobre as vidas precárias da favela)? Vejamos:

19 de maio

Deixei o leito as 5 horas. **Os pardais já estão iniciando a sua sinfonia matinal.** *As aves deve ser mais feliz que nós. Talvez entre elas reina amizade e igualdade. [...] O mundo das aves deve ser melhor do que dos favelados, que deitam e não dormem porque deitam-se sem comer.*

... *O que o senhor Juscelino tem de aproveitável é a voz. Parece um sabiá e a sua voz é agradável aos ouvidos. E agora, o sabiá está residindo na gaiola de ouro que o Catête. Cuidado sabiá, para não perder esta gaiola, porque os gatos quando estão com fome contempla as aves nas gaiolas. E os favelados são os gatos. Tem fome.*

... *Deixei de meditar quando ouvi a voz do padeiro:*

– Olha o pão doce, que está na hora do café!

Mal sabe ele que na favela é a minoria quem toma café. Os favelados comem quando arranjam o que comer. Todas as famílias que residem na favela tem filhos. Aqui residia uma espanhola Dona Maria Puerta. Ela comprou um terreno e começou economisar para fazer a casa. Quando terminou a construção da casa os filhos estavam fracos do pulmão. E são oito crianças. [...]

... *As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus*

*lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo.* (JESUS, 2014, p. 35-37, grifos nossos).

No trecho reproduzido, são utilizados três destaques diferentes para que sejam apontadas diversas formas de construção das enunciações que vão sendo organizadas pela instância autoral. Com isso, conseguimos apontar, ao menos, três vozes que vão compondo a organização enunciativa de *Quarto de despejo*. Em negrito, uma voz cujas escolhas linguísticas (como conjugações verbais e pronomes) apontam para uma perspectiva mais distante, descritiva da realidade à sua volta, como se isso pudesse ser feito de maneira mais “imparcial”, direta: assim, descrevem-se e narram-se o ambiente e as pessoas da favela. Em itálico, outra voz, usando recursos linguísticos distintos que, justamente, constroem o efeito de que um “eu” individual, fala, ali, de uma perspectiva intimista, confessional, ainda mais que posta em funcionamento em um gênero discursivo diário. Em sublinhado, temos atualizações de enunciados por meio de recursos linguísticos (uso predominante de presente verbal, verbos de ligação) que produzem sentidos sobre estabelecimentos de conclusões e/ou verdades que acabam funcionando, no conjunto com os demais enunciados, como únicas consequências possíveis do que vem sendo dito, inclusive como se ganhassem, por conta da articulação argumentativa que vai sendo elaborada, estatuto de verdade inquestionável, ainda mais porque asseguradas por uma voz individual (anterior e procedente) que fornece autoridade ao que está sendo enunciado.

Nessa direção, há uma autoria identificada a uma realidade cujas vidas não são tomadas como vivíveis nem como defendidas pelo Estado, mas que, ao mesmo tempo, funciona discursivamente articulando vozes diferentes que transitam entre perspectivas individuais, generalizantes/descriptivas, argumentativas/universalizantes. Com isso, cria-se, por exemplo, o efeito de “diário de uma favelada” por meio do cruzamento de instâncias responsáveis pelo dizer que são diferentes. Há o efeito ideológico de unidade de sujeito que diz (ORLANDI, 2012), mas à custa de um concerto que funciona como se fosse uma única voz, um único dizer: isso é a autoria, unidade na dispersão. Em *Quarto de despejo*, então, somos apresentados a uma autoria que se apresenta como “diário”, remetendo a uma memória confessional sobre como organizar enunciados. No entanto, a perspectiva individual, na obra,

surge paralelamente e ininterruptamente, pareada a uma outra, também fundamental, que estabelece conclusões (em tempo verbal e enunciativa presente), cujo valor vai atuar para consolidar verdades como se somente elas fossem possíveis mediante o que se enuncia antes e depois.

Ainda que os pré-construídos sobre ser “mulher, negra, pobre, favelada, catadora de papel” circulem e se solidifiquem com força no imaginário da instância leitora que se relaciona com a obra, vê-se que isso não é suficiente para garantir sentido. A orquestração das vozes pela autoria conjuga perspectivas diferentes para reforçar um efeito de unidade sobre a favela, quarto de despejo da cidade, de forma que, enquanto produz dizeres “universalizantes” sobre a favela, os distingue dos que circulam na mídia, por exemplo. Esses, como vimos no trecho anterior, são reiteradamente mencionados, mas articulados à perspectiva intimista para, em seguida, serem concatenados como nova possibilidade de conclusão “óbvia”. Analisar a constituição de autoria ao longo da obra é analisar a constituição dos sujeitos também, à mercê da materialidade dos sentidos. Ainda que, de início, a autoria pareça organizar uma posição outra para o sujeito interpelado como “da favela” (capaz de dizer sua própria vida, inclusive agregando recursos poéticas ao dizer), isso se faz por meio da relação constante com os pré-construídos sobre tais vidas. Dessa forma, não é suficiente nomear a autoria, atribuindo-lhe lugar social, mas urge que se compreenda como ela se oferece como possibilidade de dizer verdadeiro sobre alguma realidade, fazendo deslizar significantes e sentidos.

*23 de junho... Passei no açougue para comprar meio quilo de carne para bife. Os preços era 24 e 28. Fiquei nervosa com a diferença dos preços. O açougueiro explicou-me que o filé é mais caro. Pensei na desventura da vaca, a escrava do homem. Que passa a existência no mato, se alimenta com vegetais, gosta de sal mas o homem não dá porque custa caro. Depois de morta é dividida. Tabela e selecionada. E morre quando o homem quer. Em vida dá dinheiro ao homem. E morta enriquece o homem. Enfim, o mundo é como o branco quer. Eu não sou branca, não tenho nada com estas desorganizações. (JESUS, 2014, p. 70, grifos nossos).*

Usando os mesmos recursos do trecho anterior, temos a autoria organizando duas instâncias de dizer diferentes, alternando entre o individual e o universal, como se uma resultasse da outra. Além disso,

percebe-se como as paráfrases delimitam os dizeres e a maneira como os enunciados devem ser lidos; por exemplo: “vaca, a escrava do homem” e “Enfim, o mundo é como o branco quer”. “Homem” e “branco” são colocados em relação de equivalência semântica, articulados pela conjunção “enfim”, a qual estabelece relação de conclusão entre as enunciações. A conclusão possível/possibilitada é reforçada pelo uso do apostro (criando relação semântica entre “vaca” e “a escrava do homem”) e do presente do indicativo no verbo de estado (“o mundo é como o branco quer”). O trecho é interessante porque nos permite perceber como o conceito de autoria, em viés discursivo, permite tomarmos a leitura como algo que é elaborado e posto em funcionamento por outros sujeitos, os leitores. Além disso, concatena enunciações de forma a delimitar sentidos: a autoria favelada apresenta-se como a que não deve ser confundida com a que decide tudo, a do “branco”, o qual, por sua vez, nos enunciados, é atualizado como “homem”. A autoria, por uso das enunciações distintas, faz acontecer um dissenso entre, de um lado, a família parafrástica “homem/branco/quer/dinheiro”, e, de outro, “vaca/existência no mato/depois de morta é dividida/em vida dá dinheiro ao homem/enriquece o homem/escrava do homem”. É com esta segunda família parafrástica que a autoria se identifica o tempo todo: a partir desta posição, os dizeres são tornados possíveis e não outros. Portanto, a “autoria favelada” não é uma referência no mundo (ficção metafísica), mas uma construção por meio de enunciados que funcionam na história e em articulações específicas que criam aparência de unidade, devendo ser buscada na leitura e não como algo estabilizado empiricamente. Portanto, é a formação discursiva atravessando a unidade da autoria e do discurso (ORLANDI, 2012); além disso, trata-se de, segundo Guimarães (2018, p. 13), considerar o sentido como algo que acontece porque um sujeito posicionado o faz.

O funcionamento da língua, como vemos, ocorre em um espaço de enunciação, onde também é constituído o falante como sujeito histórico e linguístico. Dessa forma, o espaço de enunciação é onde se dá a relação entre as línguas e os falantes, sendo permanentemente dividido e desigual: as posições de dizer são desigualmente distribuídas (GUIMARÃES, 2018, p. 23). Com isso, as combinações realizadas pela/na língua funcionam agenciadas por falantes posicionados nos espaços de enunciação. É assim, portanto, que compreendemos a constituição de autoria em *Quarto de despejo*, dado que o espaço de enunciação da obra

atualiza enunciados em constantes relações com outros, silenciados/não ditos, e com a posição assumida pelos enunciadores, as quais constituem sentidos e valores pela relação com outras posições não necessariamente mencionadas na obra.

Entendemos, então, que o litígio entre enunciadores e línguas (inclusive pela variante linguística reiterada ao longo do livro) constrói e faz funcionar o político das significações sobre “favela/favelados/mulher negra, pobre, catadora de papel”: de forma que só se assume determinada posição pela relação com outras, ainda que ignoradas por quem assume o dizer. Nisso, “ser” “mulher negra, pobre, catadora de papel, favelada” não emerge como estabilidade (ainda que assim pareça como efeito ideológico, inclusive reiterado com frequência em salas de aulas de formação de leitores), mas como algo constantemente relacionado a outros lugares. Antecipam-se já-construídos institucionalizados que atuam antes da leitura propriamente dita dos enunciados, organizados por uma instância autoral de forma a colocar sentidos em movimento e em litígio: entre, por exemplo, carnes de corpos feitos para serem divididos e corpos “humanos e brancos” feitos para comerem e desejarem.

Com isso, lemos *Quarto de despejo* como espaço de enunciação, no qual, como viemos mostrando, sucessivas cenas vão sendo elaboradas segundo o mesmo perfil básico de funcionamento a partir de/com uma variante linguística não reconhecida como canônica. Inclusive, essa não deve ser tomada “em si”, mas enquanto recurso que integra vozes para constituir determinados efeitos sobre “mulher, negra, favelada, catadora de papel” e não outros, de forma que esses não devem ser buscados em nenhum lugar que não seja o próprio texto em relação com sua exterioridade constitutiva (PÊCHEUX, 1998).

15 de julho: *Hoje é o aniversario de minha filha Vera Eunice. Eu não posso fazer uma festinha porque isto é o mesmo que querer agarrar o sol com as mãos. Hoje não vai ter almoço. Só jantar. ... Estou mais disposta. Ontem supliquei ao Padre Donizeti para eu sarar. Graças a Deus que atualmente os santos estão protegendo. Porque não sobra dinheiro para eu ir no medico. ... Fui catar papel, levei os filhos. Eu agora quero ter o João debaixo dos meus olhos. Fui na dona Julita. Ela está em Santo André. Cheguei em casa fiz o almoço. Fui no senhor Manoel vender os ferros. Ganhei 25 cruzeiros. Comprei pão. Quando cheguei na favela tinha um português vendendo miúdo*

**de vaca.** *Comprei meio quilo de bucho. Mas eu não gosto de negociar com portugueses. Eles não tem educação. São obscenos, pornográficos e estúpidos. Quando procura uma preta é pensando explorá-la. Eles pensam que são mais inteligentes do que os outros.*  
**O português disse para a Fernanda que lhe dava um pedaço de fígado se ela lhe aceitasse. Ela não quis. Tem preta que não gosta de branco. Ela saiu sem comprar. Ele deixou de vender por ser atrevido.** (JESUS, 2014, p. 93, grifos nossos).

Levando em conta a maneira como estamos usando as marcações de destaque nos trechos a serem analisados, podemos, de início, já observar como as perspectivas diferentes vão sendo concatenadas de forma a criar efeitos de realidade a partir de conclusões (trechos sublinhados) que derivam de observações do campo atribuído a um “eu” ora individual (e mais confessional), ora coletivo (e observador, descritivo de indivíduos e espaços). Logo, as cenas enunciativas sobre o cotidiano da favela criam efeitos sobre favela e mulher negra e pobre a partir de uma posição que precisa (porque o faz reiteradamente) transitar entre o individual e o coletivo para, então, estabelecer afirmações que generalizam pensamentos e valores, instituindo um mundo, que é a favela do Canindé surgindo por meio de uma organização enunciativa específica.

Portanto, não podemos tomar a obra de Carolina Maria de Jesus como homogênea em si mesma por meio de essencializações que tentam abarcar e conduzir leituras sem que essas, necessariamente, de fato, ocorram, já que atuam, não raro, como pré-construído sobre feminino, pobreza e corpos negros, sem que seja compreendido, em uma perspectiva discursiva, como eles ocorrem de uma maneira e não de outra, fazendo funcionar sentidos e não outros. Nas cenas construídas ao longo do espaço de enunciação que é o livro, a língua surge dividida (ainda que com aparência de unidade) porque os lugares de enunciação se dividem por meio do agenciamento político do falante. Ou seja, ainda que esse enuncie ignorando que seus dizeres poderiam ser outros e que não pertencem a ele; esses, na enunciação, são organizados porque oriundos de lugares de dizer institucionalmente diferentes que, na primeira leitura, surgem como unidade, a ponto de serem confundidos autor e escritor. Logo, o político é a oposição entre afirmação de igualdade e divisão do real produzida enunciativamente pelas instituições (que produzem e organizam essa mesma divisão). Assim, lugares sociais e suas relações são organizados, ganhando sentido e recortando a realidade conforme ela parece surgir



aos sujeitos: através deste conflito, o real se divide, redivide, refaz “em nome do pertencimento de todos no todos” (GUIMARÃES, 2018, p. 50).

Baseando-nos na proposta teórica de Guimarães (2005, 2018), entendemos que, no trecho anterior, ainda, pode ser vislumbrada a divisão dos lugares de enunciação. Tem-se o Locutor, que, a princípio, é quem responde mais externamente, socialmente, pelas sistematicidades linguísticas da obra (como a variante linguística empregada, quando, na verdade, ela mesma não é una). Esse Locutor é agenciada enquanto alocutor, o lugar social de dizer, o qual é desigualmente distribuído: a construção de um dizer vindo de uma “Locutora favelada” se faz a partir da relação entre vozes diferentes que, da maneira como estão orquestradas, recuperam e atuam na memória histórica de pobreza, feminilidade, negritude. Ou seja, para poder dizer e nomear realidades, o Locutor o faz assumindo um lugar social ao qual só comparece a partir de uma divisão de vozes, nem todas com o mesmo valor: como se as conclusões às quais a Locutora chega só pudessem ser feitas por meio de uma relação do eu mais individual com o nós coletivo, construindo conexões e articulações possíveis nesta relação de dizer em específico. Logo, o político das cenas emerge por meio de enunciados confessionais que só significam na relação com um outro paulatinamente mais amplo: nós e, depois, universal, colocando a pobreza, a feminilidade e a negritude como verdade outra que emerge de lugar de dizer não esperado. Esse, por sua vez, é “politopia” (GUIMARÃES, 2018, p. 60) em que os lugares de dizer (os enunciadores individuais, coletivos e universais) alternam dinamicamente de lugar, de forma que tal movimento constitui o todo organizado da obra e, portanto, da autoria.

Por meio de descrições e análises como as anteriormente realizadas, compreende-se que tais divisões do dizer relacionam lugares externos (Locutor e alocutor) e internos (enunciadores), fazendo com que a materialidade histórica e a linguística entrem em simbiose na significação: o inter constituindo o intradiscursivo. Ou seja, é necessário não somente analisar a forma linguística, mas, também, como ela sustenta o que diz (GUIMARÃES, 2018, p. 64). Com isso, as condições históricas de existência dos sujeitos dependem das sistematicidades da língua postas em funcionamento na enunciação e nas construções de autorias, de forma que a divisão dos lugares que dizem (Locutor), social de dizer (alocutor) e de dizer (enunciadores) são redivididos o tempo todo, não havendo simplesmente uma enunciação negra ou feminina ou pobre ou,

mesmo, negra e feminina e pobre e favelada. É necessário articular isso, discursivamente, aos lugares de dizer e às sistematicidades da língua escolhidas para que se entenda como cada acontecimento de enunciação é tornado possível de forma a não ser entendido como outro.

Nessa direção, lidamos, aqui, com a teoria de Guimarães (2005, 2018) porque ela é marcada como diferente das baseadas na consideração da alteridade e da linguagem como fundamentalmente dialógica. Guimarães propõe que o agenciamento enunciativo é histórico, tanto no espaço quanto na cena enunciativa, de forma que as vozes não estão sempre prontas e simplesmente retomadas pelo diálogo, mas, diferentemente, são construídas na própria orquestração delas. Logo, a enunciação, na cena, relaciona-se com *o modo como se diz o que se diz*, e trata-se de relação entre um lugar de eu (que se apresenta como de dizer, o enunciador) e o domínio das designações e referências. Portanto, a autoria em *Quarto de despejo* emerge como instituindo um Locutor que passa por fidedigno, claro, à medida que faz funcionar sentidos e realidades nos quais não há uma mulher negra, favelada e pobre dizendo, mas uma conjugação complexa de enunciadores que, em um lugar social específico (o da favela trazida pelo viés intimista de um diário, não pelo viés impessoal de um jornal), cria um modo de dizer realidades. Ao mesmo tempo, os litígios linguísticos entre as posições de dizer são históricos porque retomam um memorável sobre vidas precárias.

Neste momento, vale a pena uma breve incursão por Judith Butler a fim de fazermos uma compreensão lateral que pode nos ajudar a agregar algo mais ao funcionamento da autoria e da enunciação no livro de Carolina Maria de Jesus. A autora estadunidense consagrou-se, em especial no Brasil, como “teórica de gênero”; no entanto, para este trabalho nosso, recorreremos a *Quadros de guerra* (2015) por se tratar de um texto em que a filósofa vai dialogar de maneira mais ampla sobre o que são as vidas possíveis em relação com a política de distribuição desigual de luto público operada pelo Estado. Nessa obra, Butler (2015, p. 46-47) diferencia precariedade de condição precária:

Tanto a precariedade quanto a condição precária são conceitos que se entrecruzam. Vidas são, por definição, precárias: podem ser eliminadas de maneira proposital ou acidental; sua persistência não está, de modo algum, garantida. Em certo sentido, essa é uma característica de todas as vidas, e não há como pensar a vida como não precária – a não ser, é claro, na fantasia, em particular nas

fantasias militares. [...] A condição precária designa a condição politicamente induzida na qual certas populações sobrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte. [...] A condição precária também caracteriza a condição politicamente induzida de maximização da precariedade para populações expostas à violência arbitrária do Estado que com frequência não tem opção a não ser recorrer ao próprio Estado contra o qual precisam de proteção.

Sendo assim, segundo Butler (2015), não há vida que não seja precária, seja por sua condição biológica, seja pela dependência inexorável em relação ao outro. No entanto, tal condição pode ser amplificada à medida que o Estado, e(m) suas instituições, operam escolhas sobre quais vidas são reconhecidas, de fato, como perdas, caso deixem de existir. Ou seja, nem todo vivente é reconhecido como vida possível por conta não só da ausência mais efetiva de condições econômicas e sociais, mas também pela ação da língua, que recorta e organiza lugares de dizer, valorando-os de uma forma e não de outra. O luto é, então, categoria política, dado que pode atuar como crítica ao liberalismo e ao individualismo.

Paralelamente a isso, retornando ao livro de Carolina Maria de Jesus, entendemos que tomar a autoria de *Quarto de despejo* como atrelada a uma escritora enquanto indivíduo empírico (o que é uma fantasia metafísica já que, inevitavelmente, ela só nos chega pelos dispositivos enunciativos) acaba redundando na confirmação de uma perspectiva individualista do sentido, como se ele fosse possível por ser posse de alguém tomado *a priori* em uma lógica formal. Entendendo a autoria por meio de um gesto de leitura discursivo, compreendemos aquela não como transferência direta de um indivíduo (que acreditamos conhecer) ao texto, mas como dispersão de vozes que recuperam memoráveis específicos que, concertados de maneira única, produzem uma responsabilidade pelo dizer, a referência mais externa que pode existir ao leitor: a autoria. Pensar a autoria em Carolina Maria de Jesus, acreditamos, em perspectiva discursiva significa mais cuidado e aprofundamento sobre as perspectivas trazidas, organizadas e atribuídas a um Locutor, de maneira que a leitura possa se interrogar sempre sobre qual é o feminino, negro, pobre e favelado que funciona e como se diferencia de outras articulações de dizeres. Ou seja, tomar os pré-

construídos sem lhes questionar o funcionamento é outra forma de, por meio de instituições do Estado (como a universidade e a escola), corroborar formas de precarização das vidas, não escutando essas e suas mortes discursivizadas em determinada enunciação.

Em nosso gesto de leitura, tomamos os falantes como constituídos pelas línguas, mas não por uma relação dialógica cujas vozes comparecem já definidas (GUIMARÃES, 2018, p. 72). Ao contrário, essas definem-se na relação entre si criada em um acontecimento enunciativo específico tornado possível graças a uma historicidade. Nisso, locutor e alocutor respondem a lugares sociais de dizer que, também, não estão desde já prontos, mas criados por meio de um memorável recortado em determinada cena produzida em um espaço de enunciação. Ancorados em um lugar social que se constrói na enunciação, os enunciadores, por seu turno, criam relações com as nomeações, as referências, que, por sua vez, comparecem como se sempre tivesse estado “lá”. Assim, alocutor pode apresentar o enunciador; enunciador pode aludir ao alocutor. Importância de saber isso: designação e referência não são relação direta e instrumental entre expressão e mundo, mas constituída pela relação de alocação, na qual o enunciador alude ao dizer sobre o que se diz. Por isso, mais uma vez, implicar a autoria como sendo de uma escritora individualizada por efeitos de realidade empírica óbvia é efeito ideológico elementar.

Voltando à reflexão de Butler (2015), a proposta sobre as vidas vivíveis, os enquadrados de luto público e a precarização de existências precisa, ao nosso ver, ser atrelada a uma reflexão discursiva sobre como a língua funciona, de forma a afastar o perigo sempre próximo de tomar a realidade e os sujeitos como se fossem homogêneos e significassem o “mesmo mundo”. O político, o dissenso das diferentes posições de dizer que compõem uma autoria precisam ser considerados, compreendendo a vida, o sujeito que diz, para além da esfera individual. Logo, a mesma orquestração de alteridades que constituem dizeres é a margem que abre à vulnerabilidade, uma vez que tal concerto pode ser desconsiderado pelas operações de leitura.

Portanto, é necessária uma análise que escute vidas precarizadas como as de *Quarto de despejo* pela via da compreensão da autoria e da enunciação como distintas em si, ainda que sustentadas pela aparência de unidade. Tão importante quanto compreendermos a valoração social e histórica de tais vidas, trata-se de articular isso a uma teoria sobre a língua que a coloque em uma relação paradoxal com a ideologia e o

sentido, dado que não podemos tomar um sujeito – ainda que compareça a nós como profundamente subalternizado, feminino, pobre, negro, favelado – desconsiderando o funcionamento linguístico que sustenta tal acontecimento. Vejamos mais um excerto em que a enunciação se debruça, especificamente, sobre performatividades de feminino da favela:

2 de novembro

*Fui lavar roupas e permaneci no rio até as sete e meia. **A Dorça foi lavar roupas** e ficamos conversando sobre **as poucavergonhas que ocorrem aqui na favela**. Falamos da Zefa **que apanha todos os dias**. Falei **das mulheres que não trabalham e estão sempre com dinheiro**. Falamos **do namoro do Lalau com a Dona M. E a dona M. diz que ele namora é com a Nena. A Nena é boba**. Lavei as roupas de cor e vim fazer café. Pensei que tinha café. **Não tinha**.*

*... A coisa que eu tenho pavor é de entrar no quartinho onde durmo, **porque é muito apertado**. Para eu varrer o quarto preciso desarmar a cama. Eu varro o quartinho de 15 em 15 dias.*

*... **O almoço ficou pronto e os filhos não vieram almoçar. O João desapareceu. Percebi que ele foi ao cinema**. Eu almocei um pouquinho. Peguei um livro para eu ler. Depois senti frio. Fui sentar no sol. Achei o sol muito quente, fui sentar na sombra. [...]* *Conversei com um senhor: Disse-lhe que **circula um boato que a favela vai acabar porque vão fazer avenida. Ele disse que não é pra já. Que a Prefeitura está sem dinheiro**.*

*... **O João chegou do cinema. Dei-lhe uma surra e ele saiu correndo**. (JESUS, 2014, p. 130-132, grifos nossos).*

Buscando os recursos que viemos usando até aqui para destaque nos trechos, compreendamos o funcionamento discursivo sobre a construção de feminilidades em relação à enunciação e à autoria. Novamente, em itálico, temos recurso aos enunciadores em primeiras pessoas, individuais e coletivas; em negrito, às descrições contemplativas, com enunciadores em terceira pessoa, mais distanciadas; em sublinhado, enunciadores cujos usos linguísticos remetem às conclusões que surgem como consequência direta – por meio da organização da rede argumentativa – dos enunciados antecedentes. A partir disso, logo de início, na apresentação feita sobre personagens femininas, podemos observar que, para dizer sobre elas, há uma articulação entre vozes/enunciadores diferentes que funcionam como se remetessem a um mesmo lugar social (a pobreza da favela) em

um mesmo espaço de enunciação (o diário, o livro atribuído a Carolina Maria de Jesus).

Para além do observado anteriormente, tal articulação entre vozes vai sendo construída pelos recursos conectivos que não estão atuando de forma a somente concatenar conteúdos e/ou sentenças, mas a estabelecer relação tal entre enunciados de forma que eles surgem ao leitor como se fossem um só, quando, na verdade, são diferentes. Temos, política e, concomitantemente, uma divisão e uma aproximação acontecendo e se desfazendo. Vejamos: “*Fui lavar roupas e permaneci no rio até as sete e meia. **A Dorça foi lavar roupas. E ficamos conversando SOBRE as poucavergonhas QUE ocorrem aqui na favela***” (JESUS, 2014, p. 130, grifos nossos). Foram colocadas em maiúsculas somente as conjunções que estabelecem relações entre enunciadores diferentes, os quais, sob a pele de um único narrador (que, na perspectiva de Guimarães (2018), entendemos como o Locutor), são arranjados para produzir efeitos sobre feminilidades que estariam presentes na favela. Ao mesmo tempo em que apresenta tais feminilidades, a Locutora, a qual se identifica a uma outra posição de feminino, distancia-se daquelas, inclusive atribuindo valor às “poucavergonhas” destas. Tal procedimento de concatenação de vozes se espria pelo restante do parágrafo:

*Falamos Da Zefa **QUE apanha todos os dias. Falei Das mulheres que não trabalham e estão sempre com dinheiro. Falamos Do namoro do Lalau com a Dona M. E a dona M. diz que ele namora é com a Nena. A Nena é boba.*** (JESUS, 2014, p. 130-132, grifos nossos).

Um presente de articulação (na verdade, encontro e conexão de temporalidades distintas) vai sendo criado como se correspondesse à contemporaneidade do dizer de uma voz única, a da Locutora apresentada como responsável pelo “Diário de uma favelada”.

A articulação, conforme apontada acima, é, segundo Guimarães (2018, p. 75), um dos procedimentos fundamentais de vinculação de um enunciado ao texto. Dessa forma, os enunciados, enunciadores e articulação, conforme mostramos acima, funcionam de maneira a sustentar um efeito de “olhar feminino, negro e pobre” sobre a favelada como se ele fosse uno, coerente e um referente do mundo externo. Na verdade, vemos, pelos destaques acima, que, a todo instante, é feita uma conexão semântica entre enunciados de temporalidades diferentes que,

juntos, funcionam como se fossem presentes e pertencentes a uma única voz, a um único sujeito e a uma única e determinada realidade – como se, por exemplo, valorar determinados comportamentos atribuídos a mulheres como “poucavergonhas” não remetesse a um interdiscurso e a uma memória de dizeres que atravessa o Locutor.

Chamamos a atenção para o processo de articulação entre enunciados e enunciadores para, novamente, pensarmos como a relação de equivalência entre escritora, autoria e enunciação não procede na perspectiva em que trabalhamos e é muito problemática, por exemplo, nos trabalhos de interpretação e de formação de leitores nos espaços escolares. Além disso, entendemos – como pode ser observado nos trechos de *Quarto de despejo* apontados – que a articulação opera, principalmente, por meio de dois procedimentos (GUIMARÃES, 2018, p. 81-83): o de dependência (de forma que os enunciados são articulados como se (co)respondessem a uma única unidade, tal qual o texto, a autoria e o enunciador) e o de coordenação (em que elementos são acumulados em uma relação de contiguidade; o que é visto, por exemplo, na descrição das feminilidades da favela). Logo, isso é importante à medida que compreendemos mais como as relações entre os lugares de dizer são construídos e articulados de maneira agenciada nas cenas de enunciação. Ou seja, não se tratam de relações puramente gramaticais, sintáticas, mas de perspectivas históricas e temporais diferentes que, juntas e organizadas, dão/fazem funcionar sentido sobre uma “favelada que fala em um diário”, como se esse lugar, em si, fosse estável e fechado em suas próprias características e dizeres, dando consistência à autoria, modo de organização, por sua vez, entre Locutor, alocutor e enunciadores.

Com isso, *Quarto de despejo* funda sua própria temporalidade que é retomada a cada leitura e posta em funcionamento, por seu turno, em relação com o local de entrada do leitor ao texto, de forma a comparecer a ele, inicialmente, como unidade possível porque imaginária e ideológica. Por isso mesmo, levando em conta o último trecho reproduzido (mas não só ele), vemos o quanto é comum, também, o recurso à ausência de conectivos entre enunciados e de recursos linguísticos cujos usos comuns remetem às aberturas de sentido, lacunas, como as reticências. É o caso, por exemplo, de “... O João chegou do cinema. Dei-lhe uma surra e ele saiu correndo” (JESUS, 2014, p. 132). Aqui, a relação entre os dois períodos é possível, ainda que sem conectivo explícito entre eles, por conta da relação que o leitor pode criar com a autoria e a organização

da enunciação da obra. Ou seja, vários elementos vão sendo articulados e reescriturados (GUIMARÃES, 2018, p. 85) de forma que o já dito vai sendo redito em outros termos e em relação a uma contiguidade que é efeito de uma tentativa de unidade que, a todo momento, abraça a narrativa e se desfaz em seguida (já que se abre às possibilidades interpretativas e de compreensão). Mesmo as reticências articulam e reescrituram cenas enunciativas, mas não pela via de uma pontuação que demarque limites claros e rígidos entre períodos.

Com isso, os dizeres sobre as feminilidades podem ser entendidos como articulados e derivados de outros, como os sobre escravidão e a relação entre ser vida desprezível e carne para outros sujeitos brancos. Dessa forma, na construção de uma autoria em *Quarto de despejo*, as articulações surgem mais relacionadas à produção de consistência interna; e a reescrituração, à produção de independência (relativa) do enunciado e de sua relação de integração com o texto (GUIMARÃES, 2018, p. 94). Tais relações, a nosso ver, relacionam-se definitivamente com o processo discursivo de constituir uma autoria como instância responsável por organizar os dizeres, atribuir-lhes sentidos e colocar em relação com a historicidade da significação.

### 3 Despejo final

Saí indisposta, com vontade de deitar. Mas, o pobre não repousa. Não tem o privilegio de gosar descanso.

Carolina Maria de Jesus, 2014, p. 12.

A partir de um gesto de leitura discursivo sobre autoria e enunciação, este artigo buscou uma relação com *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, de forma a reconsiderar a comum proposta de aproximar – ou mesmo estabelecer conexão de causa e consequência, de determinação – escritora (e certa imagem posta em circulação sobre “ser” mulher, negra, pobre e “favelada”) e constituição de autoria. Ao mesmo tempo, para aprofundar nosso objetivo, entendemos que não seria possível desvincular nossa reflexão do funcionamento da enunciação, dado que, por esta trilha analítica, conseguimos compreender que a constituição de uma instância autoral só pode corresponder a uma relação entre lugares de dizer (não só sociais, mas também de enunciadores) que



não partem do mesmo ponto, da mesma perspectiva, mas são articulados de maneira a criar efeitos de uma vida vulnerável que parece responder pela responsabilidade dos dizeres na obra.

Com isso, pela reconsideração das possibilidades de funcionamento da autoria em *Quarto de despejo*, compreendemos que outros procedimentos, como a construção de feminilidades (periféricas, precarizadas) não pode ser tomada como a recuperação de uma referência que existe exteriormente a *Quarto de despejo*, mas como articulação de/entre enunciados e enunciadores que se constrói juntamente com a enunciação de toda a obra. Dessa forma, efeitos de feminino que ali atuem não correspondem a uma representação, mas a um trabalho de uso complexo da língua, o qual não ocorre de maneira isenta da historicidade. Por fim, ler o feminino na obra de Carolina Maria de Jesus significa, necessariamente, entender como vozes concertam uma politopia, quarto onde se despejam as memórias, vozes e sujeitos que, se não articulados por outros, não encontram possibilidades de leitura e escuta.

## Referências

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*: nota sobre aparelhos ideológicos de Estado. Tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra*: quando a vida é passível de luto? Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha; revisão de tradução de Marina Vargas; revisão técnica de Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

GUIMARÃES, Eduardo. A enumeração: funcionamento enunciativo e sentido. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 51, n. 1, p. 49-68, jan./jun. 2009. DOI: <https://doi.org/10.20396/cel.v51i1.8637219>.

GUIMARÃES, Eduardo. *Semântica do acontecimento*: um estudo enunciativo da designação. 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.

GUIMARÃES, Eduardo. *Semântica*: enunciação e sentido. Campinas: Pontes, 2018.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortez, 2012.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2005.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

Recebido em: 11 de dezembro de 2020.

Aprovado em: 16 de abril de 2021.



**A fenomenologia da imagem poética do laço:  
um estudo comparativo entre o drama de Hipólito  
em Eurípides, Sêneca e Racine, e *Os sinos da agonia*,  
de Autran Dourado**

***The Phenomenology of the Poetic Image of the Knot:  
a Comparative Study between the Drama of Hippolytus in  
Euripides, Seneca and Racine, and Os sinos da agonia,  
by Autran Dourado***

Thaís Seabra Leite

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil  
thaiseabra@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6634-0065>

**Resumo:** *Os sinos da agonia* revela intertextualidade não apenas com o tema, como a crítica literária recorrentemente reforça, mas também com o diagrama imagético das obras com que dialoga. A fim de traçar aproximações e distinções entre o romance de Autran Dourado e a tragédia de Hipólito, serão examinadas as versões de Eurípides, Sêneca e Racine do drama. O estudo considera as traduções e notas de Carlos Miralles, Flávio Ribeiro de Oliveira e Joaquim Brasil Fontes, além das reflexões de Gaston Bachelard sobre a imaginação poética. Dentre os muitos aspectos a serem considerados, a ênfase deste artigo recai sobre a fenomenologia do laço, imagem poética recorrente tanto no romance autraniano quanto nas três versões do Hipólito.

**Palavras-chave:** Hipólito; Tragédia; Autran Dourado; Eurípides; Sêneca; Racine; *Os sinos da agonia*.

**Abstract:** *Os sinos da agonia* reveals intertextuality not only with the theme, as literary criticism recurrently reinforces, but also with the imagetic diagrams of the works with which it dialogues. In order to examine the similarities and distinctions between the romance of Autran Dourado and the tragedy, the three main versions of

the myth of Hippolytus, by Euripides, Seneca and Racine will be examined. The study considers the translations and notes by Carlos Miralles, Flávio Ribeiro de Oliveira and Joaquim Brasil Fontes, and also the reflections of Gaston Bachelard about the poetic imagination. Among the many aspects to be considered, the focus of this paper lies in the phenomenology of the knot, recurrent poetic image both in the Autranian romance and in the three versions of Hippolytus.

**Keywords:** Hippolytus; Tragedy; Autran Dourado; Euripides, Seneca; Racine; *Os sinos da agonia*.

*Os sinos da agonia*, publicado em 1974, consiste na transposição do drama de Hipólito e Fedra para a prosa de ficção. O diálogo intertextual que os romances de Autran Dourado estabelecem com outras obras fundamenta-se na concepção do texto como metáfora de outros textos, princípio ficcional que Severo Sarduy (1972) identifica tanto na macroestrutura – texto como costura de textos –, quanto na microestrutura dos romances latino-americanos do século XX, cujas tramas se constituem de personagens que espelham outros personagens. Em *Os sinos da agonia*, Malvina é Fedra, e Januário e Gaspar são duplos de Hipólito: o romance atualiza o mito da madrasta que se apaixona pelo enteado. A relação entre o drama trágico e a narrativa autraniana tem como base o tema e, principalmente, a isomorfia das imagens poéticas. Verifica-se, portanto, a polaridade dos laços que ora são desatados, ora são atados nas versões do Hipólito examinadas. O enlaçamento e a soltura, tanto para a sintaxe imagética de Autran Dourado quanto para o devaneio imaginante dos autores das tragédias examinadas, relacionam-se aos movimentos primordiais de vida e morte. É o aprisionamento existencial dos personagens à culpa, ao remorso ou a um amor letal que interrompe a dinâmica entre retesamento e afrouxamento, movimento que sustenta a tensão dramática das obras.

Advoga-se, nesta pesquisa, portanto, o privilégio do estudo da imagem poética como princípio fundador de universos de sentido tanto em verso quanto em prosa. É preciso esclarecer que “imagem” aqui não remete à representação, mas a formulações do psiquismo humano, materialização do imaginário, e, por isso, conceito afim aos estudos bachelardianos sobre a imaginação. Bachelard (2008) examina a potência poética que subjaz à causa formal aparente da matéria e valoriza a imagem como a expressão mais concreta da escrita literária. Na composição

poeticamente imaginada, os signos são substituídos por símbolos e metáforas, de modo que a imagem não se restringe à significação própria, mas amplia o espectro significativo de uma obra. Será demonstrado, pois, que *Os sinos da agonia* revela a intertextualidade não apenas com o tema, mas também com o diagrama imagético das obras com que dialoga.

### **A imagem poética: metáfora e imaginação**

O exercício crítico proclamado por Bachelard corresponde a uma fenomenologia da imaginação poética que busca compreender a imagem em sua materialidade significativa. O filósofo argumenta que as imagens poéticas revelam arquétipos guardados no inconsciente. A imaginação pode revelar um arquétipo no exato momento em que o oculta, por isso ilustra os conflitos fundamentais da alma humana (BACHELARD, 1990, p. 134). Ao contrário do que se pode pensar, as imagens não estabelecem relação causal com algum impulso humano, mas precedem o pensamento: emergem do ser e ao íntimo humano retornam. As imagens possuem dinamismo próprio e, quando trazidas à luz da literatura, comunicam ao leitor um fato de grande significação ontológica. Uma fenomenologia da imaginação acompanha a imagem desde o devaneio criador até a execução poética. Para Bachelard, um devaneio poético distingue-se de um devaneio que se confunde com o sonho porque a palavra ressoa em outras consciências. O devaneio poético marca o homem em suas profundezas, usufrui diretamente da intimidade do ser (BACHELARD, 2008, p. 26). A repercussão dos sentidos literariamente dispersados convida ao aprofundamento na própria existência: “A exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos do par ressonância-repercussão” (BACHELARD, 2008, p. 7).

De acordo com Bachelard (1999, p. 162), a imagem só se torna psiquicamente ativa por meio das metáforas que a decompõem, transformando-a em metáforas de metáforas. É o princípio de isomorfia das imagens que permite a irradiação e a reunião das imagens em conjuntos de mesma natureza poética, denominados *diagramas* (BACHELARD, 1999, p. 159). A tese bachelardiana, ao contrário do que preconiza a estética artística clássica, não limita a liberdade poética impondo um modelo de análise baseado em uma lógica única de criação, mas rastreia o realismo íntimo que rege cada obra e, a partir dele, revela a originalidade inventiva que se apresenta. Identificado o diagrama imagético de uma

composição, tem-se acesso às simetrias metafóricas que originam o sentido. Nesse enfoque da imaginação, a imagem poética deixa de ser objeto, tradução de um passado, e se torna presente, irreduzível, imagem enquanto imagem. Investigando o fundo significativo das metáforas, nota-se que imagens de pouca ou até de inexistente ligação fundem-se umas nas outras em comunhão onírica (BACHELARD, 1990, p. 134).

O estudo de uma sequência imaginante ou de uma imagem poética específica, como a do laço e de todos os movimentos e desdobramentos a ele relacionados – atar, desatar, reter, segurar, arrebentar, soltar etc. –, torna-se possível porque as imagens literárias seguem uma mobilidade coerente, o que significa que cada expressão poética apresenta uma regularidade imaginativa. O mito de Hipólito e Fedra, mesmo que imaginado por tragediógrafos europeus de diferentes épocas ou por um ficcionista mineiro do século XX, ativa a presença da imagem do laço. O Hipólito mítico é um homem ligado à caça e, por isso, devoto à Ártemis e à austeridade carnal. A divindade mitológica, por sua vez, está intimamente ligada aos cavalos, animais de que se desdobram as imagens das rédeas, da caça e da vida livre (ou ao par opositivo, a existência em aprisionamento). Januário e Gaspar, de *Os sinos da agonia*, atualizam as leituras de Eurípidés, Sêneca e Racine do mitologema de vingança de Fedra, e este estudo se dedica ao exame das imagens poéticas que compõem um diagrama imagético atualizado por diferentes autores ao longo dos tempos. Ainda que sejam diversas as versões e os devaneios poéticos, o laço se faz presente em todas elas.

### **O substrato mítico: Hipólito e Fedra**

O enredo original da tragédia intitulada *Hipólito* (2010) é atribuído a Eurípidés, mas o tema da peça consta em lendas de diferentes regiões da Grécia. O tragediógrafo grego traz a lume a figura de uma mulher que se apaixona pelo filho do marido e, sendo pelo jovem rechaçada, culpa-o por desonra. Segundo Carlos Miralles (1977b, p. 52), entre as tragédias perdidas de Eurípidés estava a primeira versão de *Hipólito*, intitulada “Hipólito coberto”, título que se refere ao episódio em que, ao ter notícia do amor de Fedra, Hipólito cobre o rosto horrorizado. A versão de Hipólito que chega aos dias de hoje data de 428 a. C., mas Miralles (1977b, p. 53) afirma que é com base no Hipólito I de Eurípidés que Sêneca compõe a *Fedra* latina. Fedra, Ariadne e Androgeu são filhos de

Minos e Passífae, cuja ascendência corresponde, respectivamente, a Zeus e Europa, Hélios e Perseis. Afrodite, que havia jurado vingança contra os descendentes de Hélios – o deus sol delatara a Hefesto a traição de Afrodite com Ares –, inspira o amor de Passífae pelo touro que Minos recebe de Possêidon. Da união bestial, nasce o Minotauro, metade monstro, metade homem, aprisionado por Minos no labirinto construído por Dédalo. Teseu, com a finalidade de livrar os atenienses do sacrifício de entregar sete moços e sete moças ao Minotauro, seduz Ariadne, que concede ao amado o novelo cujo fio possibilitará ao herói encontrar a saída do labirinto após matar o Minotauro. Sem cumprir a promessa de casamento com Ariadne, Teseu foge com Fedra. Casada com Teseu, a filha de Minos e Passífae apaixonou-se pelo enteado, Hipólito.

Hipólito, filho da amazona Antíope, era filho bastardo de Teseu e fora educado por Piteo, pai de Etra, mãe de Teseu. Hipólito tinha horror a toda e qualquer representante do sexo feminino (EURÍPIDES, 2010, p. 23, v. 13), tradição de pensamento que, desde Hesíodo, atribui a degradação humana ao sexo feminino. Se no mito hesiodiano, entretanto, a mulher compreende a duplicidade de mal e bem, ambígua como a vida em si mesma, o feminino para Hipólito representa apenas a destrutividade. Dedicado ao culto de Ártemis (EURÍPIDES, 2010, p. 23, v. 15-16), Hipólito tinha gosto pela caça e pelas florestas. O jovem menosprezava o culto aos deuses noturnos e conservava-se casto e puro, sempre negando veneração à Afrodite, deusa que se opunha à pureza de Ártemis (EURÍPIDES, 2010, p. 29, v. 102). Ofendida pelo culto de Hipólito à Ártemis, Afrodite condena Fedra a apaixonar-se pelo filho de Teseu, levando à trágica resolução do drama (EURÍPIDES, 2010, p. 23, v. 26-28). À Afrodite, todavia, não importa sacrificar Fedra, que à deusa do amor prestava culto, para punir Hipólito.

Ao saber que foi rejeitada pelo enteado, Fedra suicida-se deixando para Teseu evidências falsas do acontecido. Culpando Hipólito pela desgraça que a abatia, Fedra inverte o ato incestuoso e provoca no pai a ira pelo próprio filho. Acreditando ter sido desonrado (EURÍPIDES, 2010, p. 81, v. 885), Teseu condena Hipólito ao exílio e pede auxílio ao pai, Possêidon – deus que prometera ao filho três desejos a serem realizados (2010, p. 25, v. 44-46) –, para se vingar do filho. Hipólito sofre um acidente fatal e Ártemis revela a Teseu a trama por Fedra tecida. Nas palavras do mensageiro, o estado debilitado de Hipólito era tal que só restava ao filho de Teseu, de tudo, a visão: “Praticamente não há mais

Hipólito / vê a luz, mas só vive por um fio” (EURÍPIDES, 2010, p. 99, v. 1161-1162). Hipólito desfalece nos braços do pai, perdoando-o pela acusação mal investida. Miralles (1977b, p. 57) destaca que Fedra foge à tradição solitária dos heróis trágicos, principalmente no que concerne aos heróis sofoclianos como Édipo e Antígona. Fedra estava disposta a morrer para não desrespeitar as convenções sociais, mas é ajudada pela empregada que, na ânsia de salvá-la da morte, revela o amor de Fedra por Hipólito. A heroína fica à mercê, portanto, de outra personagem, que não tem peso no mito, mas adquire um papel dramático na peça eurípidiana. Fedra deixa que a ama fale por ela o nome de Hipólito, forma que preserva o pudor da personagem em relação ao amor incestuoso que guarda (EURÍPIDES, 2010, p. 47, v. 353). Surge, então, o tema da família amaldiçoada que descende de Hélios: Passífae, Ariadne e Fedra têm no amor a causa do sofrimento. Fedra reconhece que a ama teve bom intuito ao tornar Hipólito ciente do sofrimento que a abatia, mas sabe que está condenada à morte (EURÍPIDES, 2010, p. 61, v. 593-594). Hipólito sente-se impuro só de ouvir as palavras da ama de Fedra e decide deixar a casa do pai.

A morte de Fedra na metade da peça traz Hipólito, até então só presente em trechos, para o centro do drama, e revela a solidão do personagem: “Hipólito fica desamparado diante de alguém que não quer ouvi-lo, que não atende a razões e que tem em sua mão, por vontade dos deuses, o destino dele [Hipólito]” (MIRALLES, 1977b, p. 58, tradução nossa).<sup>1</sup> O amor de Fedra recai sobre Hipólito como um fardo, que apesar de ter origem na vingança de Afrodite – revelada no prólogo – contra Ártemis, é um destino que se delinea a partir da obra humana. O amor que abate Fedra consiste em mais do que destino: constitui também uma enfermidade. Eurípides assume a mentalidade grega para qual a concepção de amor está relacionada à doença. Depois da fuga de Hipólito, temendo ter a honra manchada, Fedra se decide pela morte, mas promete causar mal a Hipólito, que se manteve altivo diante da dor da madrasta:

---

<sup>1</sup> No original: “Hipólito queda desamparado ante alguien que no quiere oír, que no atiende a razones y que tiene en su mano, por voluntad de los dioses, su destino, el de Hipólito”.



Eu hoje mesmo vou deixar a vida / e alegrarei aquela que me arrasa, / Cípride: amargo amor me vencerá. / Mas, ao morrer, vou me tornar um mal / também para outro: não será soberbo / diante dos males meus [...] (EURÍPIDES, 2010, p. 71, v. 725-730).

Na versão de Sêneca, denominada *Fedra* (2007), Fedra cogita se Teseu poderia perdoar o amor que sente por Hipólito e acredita poder demover o jovem do horror às mulheres. Fedra não se suicida antes da chegada de Teseu, mas acusa falsamente Hipólito diante do marido. O vigor do sentimento de Fedra leva a personagem a subjugar-se a Hipólito, prometendo acompanhar o filho de Teseu por qualquer caminho que ele escolha traçar. A esposa de Teseu tenta convencer Hipólito a tomar o lugar do pai, governando Trezena. Rejeitada pelo filho do marido, Fedra forja o ultraje de Hipólito ao próprio pai. Teseu, entretanto, na versão do século IV a.C., não tem a oportunidade de ser perdoado pelo filho. Hipólito morre no acidente provocado por Possêidon e é a própria Fedra, no desespero pela morte do amado, quem se revela ao marido como a verdadeira culpada pelo incesto. Fedra se suicida, portanto, não antes da chegada de Teseu, como na versão eurípidiana, mas diante do marido.

No século XVII, o drama de Hipólito ganha a versão francesa, *Fedra* (2007), escrita por Racine. A releitura do tragediógrafo francês é acrescida de alguns personagens e tem como influência fundamental a obra de Eurípides, amplamente conhecida nos meios literários franceses. Para Helmut Hatzfeld (2002, p. 57), é nas tragédias barrocas de Racine que a tensão verdadeiramente trágica entre amor e morte se configura. Logo no início da trama, em virtude da demora no retorno a Trezena e da descoberta de alguns navios abandonados, Teseu é tido por morto. Na disputa pelo trono, concorrem Hipólito, Arícia e o filho de Fedra. Personagem inaugurada por Racine, Arícia é uma princesa feita escrava por Teseu e cuja família o rei não admite ter por amiga. Hipólito, que nas outras versões rejeitava todas as mulheres, finalmente se apaixona pela jovem Arícia. Acreditando-se viúva, Fedra declara-se a Hipólito, mas logo descobre que Teseu retornou a Trezena. Hipólito tenta fugir, horrorizado pelo amor da madrasta, todavia não consegue escapar da ira do próprio pai. Quem o encontra morto é Arícia, que a essa altura já é por Fedra odiada. Acusando a ama, cujo nome é agora explicitado, Enona, de ter articulado a mentira sobre o incesto, Fedra confessa a Teseu a culpa que lhe cabe e, tomando veneno, acaba com a própria vida. Mais próxima da

obra de Sêneca do que da influência de Eurípides quanto ao desenrolar da trama, o título da peça de Racine revela Fedra – e não Hipólito tal qual consta em Eurípides – como protagonista do drama (MIRALLES, 1977a, p. 79). A personagem mitológica é transfigurada pela religião cristã: “Fedra, segundo uma intencionalidade simbólica puramente barroca, se transforma na cristã tentada, que, no perigo, luta desesperadamente pela graça e pela salvação” (HATZFELD, 2002, p. 63).

Em interpretação voltada para o aspecto da intensidade passional de Fedra, Roland Barthes (2008, p. 143) identifica que a agonia de Fedra em Racine está muito mais no silêncio do que no desejo incestuoso. Não é só Fedra, entretanto, que permanece em silêncio: Hipólito tem dificuldade de nomear o mal de Fedra e não o revela ao próprio pai. Hipólito configura-se, portanto, como um duplo de Fedra. Apaixonado por Arícia, mas proibido por Teseu de se casar com ela pela lei de vendeta, amar e confessar-se amando, para Hipólito, consistiriam em erro. Barthes (2008) destaca que a restrição oral do filho de Teseu reporta à essência do personagem, figuração oposta à de Fedra, cujo silêncio agônico era situacional. Enona liberta Fedra pela fala e “extraí a linguagem da cavidade profunda na qual ela está encerrada” (BARTHES, 2008, p. 147). Arícia opera função libertadora semelhante para Hipólito, provocando o escoamento da angústia retida. Como a irmã Ariadne que detinha o fio desatador do Labirinto, Fedra desejava acompanhar Hipólito na saída da escuridão para a luz: Fedra pretendia reverter a repulsa de Hipólito por todas as mulheres. Ao extravasar o silêncio pela segunda vez, Fedra revela a Hipólito sua intenção, mas é imediatamente rejeitada. Enona, hábil na arte de tramar, vira a confissão de Fedra ao avesso e aconselha a senhora a acusar Hipólito do incesto que ela própria cometera.

Na perspectiva de Barthes (2008, p. 149), Fedra familiariza-se tanto com a intimidade ctônica quanto com o extravasamento solar. A personagem tem como imagem fundamental a divisão entre o subterrâneo, que partilha com o pai, Minos, e a luz, já que descende do Sol pelo lado da mãe, Passífae. Teseu, Hipólito, Arícia e seus irmãos descendem da Terra. Teseu é o maior herói telúrico, íntimo dos Infernos, vencedor do Labirinto que soube passar da caverna à luz. Hipólito, por sua vez, vive na floresta a caçar. Fedra reúne, portanto, o calor passional do sol e a profundidade obscura da terra, ambivalência que Malvina, de Autran Dourado, materializa. Malvina é pedra-ímã, mineral inflexível, e sol, força arrebatadora que atea fogo à vida dos que a rodeiam.

### ***Hipólito e Fedra em múltiplas versões: o laço de sentido***

Desdobrando a relação entre o homem e os complexos simbólicos, Mircea Eliade (1991, p. 115) sublinha que, para a cosmovisão de muitas culturas, “nó”, “rede” e seus pares, “desatar” e “rasgar”, por exemplo, relacionam-se ao suporte do universo, princípio de criação e destruição de todas as coisas: “a própria vida é um ‘tecido’ (às vezes um tecido mágico, de proporções cósmicas, *mâyâ*), ou um ‘fio’ que sustém a vida de cada um dos mortais”. O mitólogo romeno lembra, ainda, que doutrinas filosóficas como a de Platão concebem a existência terrena como prisão de que o homem deve se libertar. Para além da polivalência de sentidos da metáfora da rede, Eliade (1991) afirma que o entrelaçar de fios corresponde a um arquétipo da situação do homem no mundo e se manifesta em diversos planos culturais. Se a vida consiste em uma rede de conexões, enquanto houver entrelaçamento, haverá existência; se, por outro lado, houver ruptura desse tecido cósmico, o fluxo vital será interrompido.

No ensaio “*In me tota ruens Venus*”, Joaquim Brasil Fontes (2007, p. 54) aponta a metáfora da rede como imagem recorrente nos momentos fundamentais do drama eurípidiano e destaca, a título de exemplo, a morte do herói enlaçado às rédeas dos cavalos que dirigia. Verifica-se, desdobrando a tese de Fontes e estendendo a reflexão à leitura de Sêneca e de Autran Dourado, a existência de imagens ambivalentes: o movimento de atar, próprio à rede, dinamiza-se no desatamento. De modo análogo, claro e escuro permanecem em tensão ao longo da peça. Na abertura do drama, Hipólito retorna da caça acompanhado dos servos, renega o culto à Afrodite: “não me agradam os deuses louvados à noite” (EURÍPIDES, 2010, p. 29, v. 106). O posicionamento inicial do herói, confiante e vitorioso, é de quem regula as rédeas da própria vida e contrasta com a imagem final do personagem, enovelado pelas mesmas rédeas com que liderava os cavalos.

Compondo um par espelhado da imagem ambivalente de Hipólito em Eurípides, quando Fedra, descendente de Hélios, é retirada do interior do quarto com a ajuda das servas, na versão de Joaquim Brasil Fontes, declara: “erguei-me o corpo, endireitai minha cabeça: / meus pobres membros se desatam quebrantados” (EURÍPIDES, 2007, p. 117, v. 198-199). O verbo “desatar” explicita a fraqueza dos membros da personagem, que já não se sustenta sem ajuda, porque as partes que a integram perdem

a conexão entre si. Na tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira, a metáfora do desatamento comparece em construção sintática diversa: “solevai-me o corpo e cabeça; / frouxas tenho as juntas dos membros” (EURÍPIDES, 2010, p. 37, v. 198-199). O adjetivo “frouxas” indica, tal qual o verbo “desatar”, a desintegração da personagem. Nas duas traduções, a esposa de Teseu parte do quarto, espaço de recolhimento e escuridão, para a luz do ambiente externo e pede que as servas cuidem também de soltar-lhe os cabelos. O ato de desatar os cabelos e encarar o dia liberta, no exterior da personagem, o que no interior a estreitava em angústia. O amor de Fedra pelo enteado abatia a rainha, que sentia o corpo desmembrar-se pela dor que guardava em segredo. Ao Hipólito altivo, dominador de corcéis, corresponde a Fedra aniquilada, de cabelos soltos.

É quando a ama da Fedra eurípidiana revela a Hipólito o amor incestuoso da madrasta que os laços da trama espelham-se em retesar e afrouxar inversos. Repelida pelo enteado, Fedra suicida-se e condena Hipólito. Assim como a morte de Hipólito arrebatava o personagem com as rédeas dos cavalos, Fedra enforca-se com um laço suspenso: “a rainha, em suspenso laço alçada!” (EURÍPIDES, 2010, p. 73, v. 781). As duas mortes consistem, portanto, em enlaçamentos. Fedra, que se desintegrava quando passionadamente capturada por Hipólito, inverte a posição de caça e caçador, e submete o enteado à trama por ela tecida. A esposa de Teseu deixa pender um cordão da tabuleta que segurava no momento do suicídio e essa é a prova que o marido encontra para condenar o próprio filho: “vou desatar os fios do selo e ver / o que me quer dizer a tabuleta” (EURÍPIDES, 2010, p. 79, v. 864-865). Quando o rei desenrola o fio, Hipólito é enredado pelo plano de Fedra. Só no momento do último suspiro, Hipólito tem a inocência comprovada pelo testemunho de Ártemis. O filho de Teseu perde o controle dos cavalos e é esquartejado pelo touro enviado por Possêidon.

Se o *Hipólito* de Eurípides tem início com o monólogo de Afrodite anunciando ser derradeira a luz que Hipólito vislumbra quando retorna da caça, *Fedra*, de Sêneca, traz o discurso de Hipólito na abertura. O herói entoia um canto em que surgem como referências instrumentos de caça e animais selvagens. Um javali aterroriza camponeses e Hipólito orienta os companheiros a prepararem os cães para caça: ainda que afrouxem as correntes que detêm os animais para que possam explorar o espaço, os homens devem se certificar de que os animais estejam bem presos às guias: “dos cães silenciosos, / afrouxai as correntes; mas que as trelas

agarrem / os molossos ardentes; e os belicosos cães / de Creta forcem, em sólidos grillhões, / as gargantas gastas” (SÊNECA, 2007, p. 221, v. 31-35). Dentre a enumeração de artigos de caça, consta, no verso 47, a imagem da rede. O hino à caça possui tom laudatório e é seguido pela partida vitoriosa de Hipólito, que se retira ao concluir as orientações aos companheiros. Hipólito é o caçador vigoroso.

Duplo opositivo do enteado, Fedra, encerrada na casa, é a caça, capturada pelo amor: “por que me obrigas a viver como refém” (SÊNECA, 2007, p. 227, v. 91). Quando conversa com a ama sobre a paixão que guarda, a personagem revela que já não pode mais fiar: “os teares de Palas / estão vazios; o fuso de fiar a lã / soltou-se destas mãos que não podem retê-lo” (SÊNECA, 2007, p. 229, v. 106-108). A imagem poética do fuso que se perde é seguida pelo desejo de Fedra de perseguir as feras, intimizar-se com a atividade de Hipólito na floresta. A caça é a reverência a Ártemis, a senhora das feras (Pótnia Therôn), deusa guerreira e virginal a que o filho de Teseu prestava culto. Para Fedra, não há mais fiar como não há futuro, linha do destino, sem o enteado.

Ainda que a nutriz tente demover a Fedra senequiana do investimento no relacionamento com o enteado por uma argumentação lógica, é com o discurso inflamado do amor que não se dobra à razão que a rainha responde. Convencida de que Fedra não mudará de ideia, a ama procura Hipólito e o aconselha a fruir a juventude, sugestão imediatamente descartada pelo filho de Teseu, jovem que acredita na liberdade do amor pelas selvas. Nas palavras da ama: “libera a tua mocidade da tristeza; / avante, solta as rédeas, goza dos melhores / dias da vida!” (SÊNECA, 2007, p. 267, v. 454-456). A metáfora do controle dos cavalos adquire o sentido de afrouxar a rigidez diante do celibato a que Hipólito se propunha. Não é surpresa que o vocabulário relacionado à caça e ao hipismo estejam relacionados a Hipólito, mas a incidência frequente e cambiante – laços que se desatam ou fios que se entrelaçam – aponta para o simbolismo que transcende a caracterização de um homem envolvido com a caça. A imagem do laço que constantemente se polariza entre frouxidão e rigidez conecta-se à condição não mais dos animais, mas ao estatuto dos personagens que participam de uma trama em que caça e caçador imbricam-se em arrebatamento e dominação.

Na peça de Sêneca, diversa do drama eurípidiano em que a ama revela a Hipólito o amor da madrasta, a esposa de Teseu confessa-se ao

enteado e resgata a imagem do fio de Ariadne (SÊNECA, 2007, p. 291, v. 672-677). Fedra invoca a irmã para auxiliá-la com um fio que a permita seguir Hipólito. Antes de proferir o que o filho da Amazona considera palavras sacrílegas, Fedra enfrenta duas forças opostas: “a boca trava a palavra que se esboça; / uma força a solta; outra, mais forte, prende. / Sois testemunhas, deuses: aquilo que eu quero não quero” (SÊNECA, 2007, p. 283, v. 613-615). A personagem, no momento crucial da revelação, divide-se entre falar e não falar, entre desejar e não desejar revelar o amor que alimenta em segredo. O sofrimento de Fedra é acentuado quando o enteado, tentando acalmar a esposa do pai, brada: “confia tua dor aos meus ouvidos, mãe!” (SÊNECA, 2007, p. 285, v. 619). O vocativo escolhido por Hipólito, “mãe”, evidencia o desconcerto entre os personagens. Fedra, entregue à paixão, oscila entre o silêncio e a fala; Hipólito, sem desconfiar do drama da madrasta, acolhe-a evidenciando que a reconhece como figura maternal. Na confissão, para explicitar a Hipólito que o sofrimento de amor não tinha como alvo o pai, mas ele próprio, Fedra lembra Teseu jovem e descreve em Hipólito o que a faz amar o filho e não o pai: “É isto, Hipólito: amo o rosto de Teseu, /o rosto que ele tinha quando, adolescente com a primeira barba em suas faces puras, [...] / era o teu rosto – assim era ele; e assim fascinou o inimigo, assim erguia o rosto” (SÊNECA, 2007, p. 289, v. 657-664).

A descrição de Fedra combina pai e filho, um é metáfora do outro. Ao longo dos versos, a terceira pessoa cede à segunda: Teseu transforma-se em Hipólito. Fedra recupera o que o filho guarda do pai em características, mas destaca o que em Hipólito considera superior. Fedra destaca o feito de Teseu, ligado ao fio, imagem que se integra ao devaneio imaginante do enlaçamento e da soltura. As fitas no cabelo de Teseu, outro índice imagético, lembra Joaquim Fontes (2007) nos comentários à peça (SÊNECA, 2007, p. 289, v. 657-664), pertenciam às vítimas entregues ao Minotauro, e guardam, portanto, a duplicidade do par de atamento e desatamento.

O amor da Fedra senequiana, acolhendo os duplos, encontra imagens ambivalentes que casam pureza e força, virtudes de Hipólito. As metáforas de enlaçar e afrouxar encontram-se em tensão máxima no episódio da revelação: no horror por ouvir a confissão de Fedra, Hipólito torce os cabelos da madrasta e faz pender a cabeça dela para trás (SÊNECA, 2007, p. 293, v. 717-719). No momento decisivo, instante

liminar em que o enteado rejeitaria ou acolheria a paixão da madrasta, Hipólito submete Fedra à condição de caça. Desfazendo-se da espada que Fedra tocara – e contaminara, portanto, de “luxúria” –, Hipólito solta a esposa de Teseu e foge. A tensão não encontra síntese, mas segue no revezamento entre reter e liberar. O episódio seguinte conserva a mesma dinâmica: a serva de Fedra é feita refém por Teseu, que prende a nutriz e ameaça açoitá-la se a esposa não lhe revelar o segredo que guarda. Fedra incrimina Hipólito por incesto e novamente é possível verificar a alternância entre prisão e soltura. Hipólito tensiona as rédeas conduzindo os cavalos na fuga e Fedra desprende-se das amarras quando relata a falsa desonra. No movimento dinâmico das imagens da peça, a madrasta retém o fio da vida do enteado.

As metáforas de enlaçamento e frouxidão conciliam-se no último ato da peça de Sêneca. Hipólito, comandando corcéis, cavalga pelas estradas deixando para trás a casa do pai:

assim que ele deixou a cidade, qual um fugitivo, / precipitando-se, arrebatado, com passos hostis, / rápido, impõe soberba trela a seus corcéis trepidantes, / ajustando os freios, com força, aos focinhos domados (SÊNeca, 2007, p. 324-325, v. 1017-1020).

Arrebatado e arrebatador, Hipólito força as correias que prendem os cavalos. No caminho, é surpreendido por um touro que emerge do mar, realizando o pedido de Teseu a Possêidon. Hipólito resiste ao monstro, estrema os freios, mas, apesar da coragem do herói, os cavalos não obedecem às ordens e se dispersam pelos rochedos. Depois de persistente luta, Hipólito acaba emaranhado nas rédeas que, com tanta bravura, tentou domar: “caindo de cabeça para baixo, ele embaraçou / o corpo em meio às rédeas que o prendem: quanto mais luta, / mais aperta as correias que se enredam em torno dele” (SÊNeca, 2007, p. 333, v. 1102-1104). A morte de Hipólito impõe a desistência do herói. Quanto mais persistia em lutar, tentando livrar-se dos fios que o aprisionavam, mais intensamente o filho de Teseu era comprimido pelas rédeas. A excessiva resistência dos laços se abate sobre o homem que resiste. O fio do destino desenha um nó na tessitura vital de Hipólito, que pende transfixado pelo sexo quando morre. Fim simbolicamente simétrico encontra Fedra, que, sem suportar a morte do enteado, atravessa o corpo com uma espada.

A versão raciniana da peça, *Fedra*, além das tensões entre atamento e desatamento, traz uma terceira personagem: Arícia. Contrariando a

pureza e o ódio ao feminino, o Hipólito de Racine se apaixona pela mulher feita escrava por Teseu, Arícia. A transgressão do herói é dupla: foge tanto aos votos de orgulho que, na obra raciniana, o impediam de entregar o coração a uma mulher, quanto aos desígnios do pai, que, para proteger os gregos de novas ameaças, condenou Arícia à escravidão e ao isolamento. Arícia, por sua vez, envaidece-se pelo amor de Hipólito, orgulhando-se de ser a única mulher por ele amada. É, entretanto, a liberdade que o filho de Teseu concede a ela que produz as imagens poeticamente mais ativas. Com os grilhões que a prendem, ela deseja prender Hipólito: “ter meu cativo assustado com seus grilhões” (RACINE, 2007, p. 393, v. 451). No jogo amoroso, Hipólito liberta Arícia, mas permanece a ela atado. A escrava vira senhora do relacionamento e o príncipe, cativo: “esta alma arrogante está enfim submissa” (RACINE, 2007, 399, v. 438). Quando Hipólito sonda Arícia sobre a fuga que o livraria de confrontar o pai e revelar a verdade sobre Fedra, o herói assume a posição do amante que arde: “sou todo fogo; de onde vos vem esse gelo?” (RACINE, 2007, p. 467, v. 1374), mas a escrava hesita e exige que um “laço”, imagem do sacramento matrimonial, seja realizado.

A cena da morte de Hipólito, cujo sexo é atravessado por um graveto em Sêneca, perde o simbolismo da sexualidade e se apresenta como esquarteramento em Racine: “O eixo grita e se parte. O intrépido Hipólito / Vê seu carro quebrado voar em pedaços; / E ele cai, ele próprio enredado nas rédeas” (RACINE, 2007, p. 481, v. 1542-1544). A imagem da perda de controle das rédeas dos corcéis é antecedida pela tentativa de Hipólito de deter os cavalos, que o herói conduzia, em segurança, com “rédeas frouxas”. A relação do personagem com os animais é radicalizada na obra de Racine de modo que um e outro se fundem no momento de maior tensão. Os corcéis “pareciam espelhar seus tristes pensamentos” (RACINE, 2007, p. 479, v. 1506). A liberdade do personagem, homem de coração livre, era a liberdade dos animais, mas tanto o homem quanto os cavalos acabam enredados. De modo análogo, Fedra intimiza-se com o sol: esconde-se do astro ou o procura quando em desespero. O amor de Fedra é uma ardência que faz o corpo ceder, “não me sustento mais” (RACINE, 2007, p. 367, v. 154), e os cabelos e adornos pesarem. A personagem se interroga pela mão, metáfora da força vingativa que aprisiona a descendente de Hélios e do sofrimento que a atormenta.

A dinâmica inicial da peça de Eurípidés é mantida ao final do drama e resguarda Hipólito em posição de dominador, envolvido com



a caçada, e Fedra angustiada a sofrer como os animais capturados por Hipólito. O amor em Sêneca teria como centro de convergência a correspondência de imagens, cabelos soltos de Fedra e rédeas afrouxadas por Hipólito. Em Racine, a luminosidade da ascendência solar de Fedra é invocada pelo amor que arde em contraste com a noite e a escuridão ativada pelo desejo incestuoso, pecaminoso. Há, nesses casos de amor impossível, desconcerto na ocorrência de fios que enredam e desenredam, alternância de metáforas: quando um retém o controle, o outro perde. A sintonia entre Fedra e Hipólito só encontra materialidade na morte enlaçada. Tanto Hipólito quanto Fedra convertem-se em caça da própria caçada. Em Eurípidés, os dois personagens morrem enlaçados; em Sêneca, a imagem que une Fedra e Hipólito na morte é a imagem do atravessar: Fedra acaba com a vida cravando no próprio corpo uma espada e Hipólito pende transfixado pelo sexo. A paixão de Fedra, irrealizada pela castração do enteado, trespassa os dois personagens; já em Racine, o esarteamento de Hipólito é o desatamento total de qualquer laço.

### ***Os sinos da agonia e as três versões de Hipólito***

A tendência neobarroca identificada por Severo Sarduy (1972, p. 163) nas produções ficcionais latino-americanas do século XX compreende obras em que ocorre um “envolvimento sucessivo de uma escritura por outra”. Seguindo essa tendência, *Os sinos da agonia* (1991) consiste na recriação do drama de Hipólito e Fedra em prosa ficcional. Ambientada no século XVIII, a trama se configura a partir de uma farsa: Malvina casa-se com João Diogo Galvão, mas se apaixona pelo enteado, Gaspar. Decidida a executar o marido e realizar o amor que a atormenta, a personagem seduz Januário. Livre do marido, Malvina entrega o amante aos guardas acusando-o de traição à coroa. Malvina é malvinda, metáfora materializante do Mal, “mulher capaz de todos os pecados, de todos os crimes” (DOURADO, 1991, p. 42). “Filha do sol”, Malvina é a encarnação de Fedra. Rompendo com a tradicional associação entre a mulher e a lua, a personagem é sol e fogo em que ardem todos os outros seres. A metáfora de Malvina é a da abelha rainha, que castra o zangão: “na verdade ela é que os [Januário e Gaspar] possuía a um só tempo, a um só tempo os fecundava e paria” (DOURADO, 1991, p. 124).

No caráter dissimulado, Malvina é Medeia, prima de Fedra. Karl Kerényi (1988, p. 5), em *Goddesses of Sun and Moon*, afirma que o

mitologema das deusas, como Circe e Medeia, que descendem do sol, guarda a natureza da fonte divina. Circe e Medeia, netas do Hélios como Fedra, possuem o poder mágico que se relaciona ao amor – a primeira hipnotiza Odisseu e a segunda engana Jasão com o presente para a noiva por ele escolhida. A Fedra de Autran Dourado materializa a tessitura de uma rede que envolve todos os outros personagens. Centro irradiador de luz, referência à ascendência solar da Fedra eurípidiana, Malvina, “volteando, cerzindo, arrematando, bordadeira” (DOURADO, 1991, p. 55), lança o fio e planeja a rede de intrigas, cujo arremate é alcançado com a morte do marido. Januário, duplo de Hipólito que guarda a origem estrangeira, não consegue se desvencilhar de Malvina. Gaspar, acusado injustamente pela madrasta, aceita a condenação pelo assassinato do pai. O devaneio poético que se alterna entre resistência e abatimento na peça de Sêneca encontra imagem isomórfica em *Os sinos da agonia*: “passarinho no visgo, ele menino” (DOURADO, 1991, p. 25). A força de Januário é convertida em arrebatamento pela mulher de João Diogo. As imagens de Hipólito entre rédeas e de Januário preso ao visgo de Malvina simbolizam a mesma força de aprisionamento a que os dois personagens são submetidos.

Tal qual Fedra em relação ao enteado, Malvina é capturada pela luz que emana do olhar de Gaspar: “os olhos de Gaspar pousaram nos seus olhos, mergulharam por ela a dentro, varando-a de luz, estremecimento e dor” (DOURADO, 1991, p. 99). Na paixão arrebatadora por Gaspar, Malvina encarna o furor do Minotauro. Seguindo o devaneio imaginante do universo autraniano que associa a potência sexual destrutiva do homem às figurações do touro, Malvina, descendente de Hélios, é o próprio monstro. Como Fedra, filha de Passífae e Minos, irmã do Minotauro, Malvina tem um irmão bastardo que beira a debilidade mental, Donguinho. No labirinto da agonia, espaço de angústia limitado ao sobrado em que vive – e espaço simétrico ao da Fedra de Eurípidés –, Malvina assume a face obscura do irmão: “macho indomado, besta resfolegante, queria emprenhar e destruir” (DOURADO, 1991, p. 11). A personagem, como as Fedras de Sêneca e de Racine, “passou a sofrer e a sangrar. Se queimava no silencioso, impossível e pecaminoso amor” (DOURADO, 1991, p. 100).

Quanto ao sentimento ardente da madrasta pelo enteado, a obra de Autran Dourado se aproxima mais das versões de Sêneca e de Racine do que da peça de Eurípidés. A concepção de amor em Eurípidés estabelece

equivalência entre paixão e enfermidade. Fedra enfraquece enferma. A personagem padece de um “torvo amor” (EURÍPIDES, 2010, p. 23, v. 28), mas não cogita o relacionamento com Hipólito. O amor que alimenta em segredo significa uma condenação à morte e Fedra deseja apenas apaziguar a dor que a atormenta. Diante do sofrimento da senhora e temendo pelas consequências que a agonia teria para a saúde dela, a ama de Fedra revela a Hipólito o amor que a esposa de Teseu sentia. A notícia da rejeição do enteado acende a ira em Fedra, que decide, por fim, condená-lo. Na versão de Sêneca, bem como no romance de Autran Dourado, a madrasta acredita na realização do amor e age com o intuito de concretizá-lo. Enquanto a Fedra eurípidiana adocece pelo incestuoso amor que sente, a Fedra de Sêneca sofre pelo silêncio, experimenta a angústia do amor irrealizado: “passou a sofrer e a sangrar. Se queimava no silencioso, impossível e pecaminoso amor” (DOURADO, 1991, p. 100).

Na peça de Eurípides, Teseu é herói exemplar, marido contra quem nenhuma traição seria admitida. Em Racine, de maneira análoga, Fedra se considera infiel: “meu ardor adúltero” (RACINE, 2007, p. 425, v. 841). O drama senequiano, em oposição aos outros dois, desconstrói a imagem laudatória de Teseu, apresentando-o adúltero e insensato. O principal conflito da Fedra senequiana não reside, portanto, na desonra ao marido – ainda que a nutriz tente convencê-la do contrário valendo-se de reflexões morais –, mas gira em torno da hesitação entre revelar ou ocultar, ser correspondida ou não por Hipólito. Malvina conserva a mesma concepção de amor que urge pela realização e permanece entrelaçado à vontade, e, por isso, destrói o que houver como obstáculo. Quando o enteado a rejeita, a mulher de Teseu insiste na ideia de seguir Hipólito por todos os caminhos. A Fedra de Sêneca, encarnada por Malvina, não se detém por limites sociais ou matrimoniais impostos à mulher e não sente a culpa que a protagonista francesa demonstra. Malvina, versão de Fedra que concede corpo ao mal, condena à morte tanto Gaspar quanto os outros personagens da trama.

As três tragédias são encerradas com o suicídio da madrasta. No que concerne à morte de Fedra, a versão de Autran Dourado traz à luz Malvina como personagem cuja destrutividade não se direciona ao marido nem ao enteado, mas a todos aqueles que a rodeiam. A vingança final, tal qual no caso da heroína de Eurípides, tem como alvo o enteado. Na última jornada, depois de ser repelida por Gaspar, Malvina escreve uma carta ao capitão general incluindo Gaspar como cúmplice de sua trama.

Januário, entretanto, duplo de Gaspar, não escapa ao destino mortal e entrega-se aos guardas na praça da cidade, tendo o corpo varado por balas, episódio que encena a morte de Hipólito. A morte do Hipólito senequiano destaca-se pela sutileza com que explicita a sexualidade abstraída do personagem. Enquanto o filho de Teseu jaz preso às rédeas, uma estaca incinerada atravessa o sexo do personagem, cujo corpo pende trespassado (SÊNECA, 2007, p. 335, v. 1115-1117). Para Hipólito, que acreditava na vida pacífica dos que cultuavam a vida isenta de vícios como liberdade de sofrimento por furor do desejo (SÊNECA, 2007, p. 271, v. 491-494), a vingança de Fedra foi uma ruptura no curso do destino, atravessado por um amor sacrílego. De modo semelhante, momentos antes de morrer, enquanto se lembra das artimanhas de Malvina, Januário finalmente compreende que a mulher de João Diogo sempre havia amado o enteado:

agora repara a volta enorme que ela dava só para falar do enteado. Se lembrava com ciúme, o ódio impotente. Castrado, ele não podia fazer nada. Sim, nenhuma dúvida, Gaspar. Tão claro, por que não viu? Repetia. Via agora (DOURADO, 1991, p. 212).

Como o Hipólito senequiano, Januário acaba castrado.

É também na formulação imaginante de Januário que a obra de Racine mais evidentemente se apresenta na ficção de Autran Dourado. O escritor mineiro investe em um enredo mais próximo aos de Eurípidés e Sêneca, mas a tensão dramática de *Os sinos da agonia* decorre do diálogo com a peça de Racine. A técnica da fusão barroca, que se apresenta, por exemplo, no espírito selvagem do Hipólito de Racine, que concilia imaginativamente homem e corcel, dia e noite, reúne em uma única consciência o psiquismo de Januário e Gaspar, que se confundem na trama autraniana. Gaspar, tal qual o Hipólito francês, não consegue pronunciar o que o aflige e vive um silêncio agônico. Malvina, por sua vez, é tanto solar, astro brilhante que destrói pela luminosidade, quanto intimidade ctônica e escuridão, contraste barroco que remete à ambientação raciniana. Diante de Malvina, Januário estava sempre “preso e voltado para aquela casa, para aquela mulher, como os farelos de ferro grudados numa pedra-ímã. Àquele nome, àquela casa, àquele corpo, para sempre” (DOURADO, 1991, p. 14). Do mesmo modo, na obra francesa, Hipólito, quando se apaixona por Arícia, se vê atado a ela: “E eu, por minha vez, eu me veria preso?” (RACINE, 2007, p. 363, v. 95). Como o Hipólito raciniano, Januário e Gaspar, duplos um do outro

e figurações do enteado de Fedra, são subjugados por Malvina. Enquanto Malvina não demonstra nenhum remorso, Fedra, na versão do século XVII, é também uma presa de Vênus: “Já não é mais um ardor oculto nas veias: / É Vênus agarrando, inteira, a sua presa” (RACINE, 2007, p. 381, v. 305-306).

No romance de Autran Dourado, a linguagem poética comparece, portanto, atrelada à plasticidade neobarroca e às múltiplas possibilidades de intertextualidade. Para além do evidente diálogo com o enredo e o diagrama imagético das tragédias analisadas, destaca-se, por fim, relacionada à colagem, a acepção de intertextualidade que Severo Sarduy (1972) identifica como técnica dos escritores latino-americanos do século XX: a “citação”, que corresponde à presença de fragmentos de uma obra em outra. É o caso de Gaspar, que encarna o filho de Teseu no repúdio ao amor e às mulheres: “não queria saber de mulher, não conhecia. Medeia, a mulher de Egeu. Ele queria ser mestre de artes, o colégio da Companhia. Condena todas as mulheres, Medeia” (DOURADO, 1991, p. 132). O fragmento em destaque aproxima a narrativa de Autran Dourado dos versos de Sêneca: “calo sobre as outras: a esposa de Egeu, Medeia, / comprova que as mulheres são raça ominosa. [...] Maldigo, odeio, execro todas, delas fujo!” (SÊNECA, 2007, p. 281, v. 574-577). Gaspar conserva o horror ao feminino. Da perspectiva de Januário, duplo de Gaspar, o filho de João Diogo era “castrado” e, portanto, incapaz de qualquer realização amorosa. A distinção entre o Hipólito, personagem dos dramas trágicos de Eurípides, Sêneca e Racine, e o personagem de Autran Dourado reside na ambivalência de sentimentos em Gaspar: apesar da rejeição ao feminino, o personagem alimenta, em segredo, o amor por Malvina. O amor da madrasta encontrou reciprocidade no enteado, mas a concepção de amor idealizada corresponde ao amor de Ártemis, o amor puramente espiritual, afeto que vai de encontro ao vigor passional da personagem autraniana, muito mais próxima à passionalidade de Afrodite.

### **Considerações finais**

A partir do estudo comparativo entre o romance *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, e as três versões do mito de Hipólito escritas por Eurípides, Sêneca e Racine, é possível compor uma fenomenologia da imagem do laço nas obras analisadas. Seguindo a perspectiva bachelardiana de análise, o diagrama imagético de cada

texto examinado é único. Cada autor apresenta traços particularizantes de estilo no que concerne ao diagrama poético, e, portanto, imagina o filho de Teseu, em contraposição à madrasta, em relação de culpa, ojeriza ou aprisionamento. Entretanto, mesmo na diferença, é possível entrever os pontos de contato que o drama de Fedra evoca, principalmente nos movimentos de retesamento e afrouxamento das linhas que compõem o tecido vital dos personagens.

A alternância de imagens que se materializa em frouxidão e retesamento, dominado e dominador, caça e caçador, é animada pela metáfora primordial de resistência da matéria. No estudo sobre a imaginação de forças ligadas à terra, Bachelard (1990, p. 15) destaca que imaginar a resistência da matéria significa, portanto, explorar a dialética das imagens de duro e mole. No que diz respeito às obras em questão, a frouxidão dos fios e dos membros corresponde à moleza, enquanto o retesamento se intimiza à dureza. A compreensão da imagem elementar, que se alterna entre sim e não, esclarece que o drama trágico de Hipólito e Fedra se estrutura sob a contraposição de um amor que se fragmenta pelas forças de realização e de repulsa. Fedra sente o corpo desfazer-se porque é submetida ao amor; Hipólito repudia as mulheres, escolha que o aproxima de imagens de resistência, mas é enredado pela astúcia da madrasta.

Seja na imagem poética de dureza ou de retesamento, seja na metáfora da moleza ou do afrouxamento, a obra de Autran Dourado costura Eurípidés, Sêneca e Racine. O escritor mineiro, entretanto, opera um casamento neobarroco de imagens poéticas que tanto resgatam as obras com que dialogam, procedimento que Severo Sarduy (1972, p. 171) percebe como uma intertextualidade em filigrana, quanto inauguram novos sentidos. A Fedra de Autran Dourado, Malvina, “malvinda” e “cerzedeira”, é, reunindo todas as Fedras analisadas, a personagem de maior força criadora e destruidora. Potência feminina que descende do Sol, Malvina ilumina e incendeia tudo que toca. Insubmissa a qualquer norma social estabelecida pelos homens, a madrasta de Gaspar e amante de Januário assume o domínio sobre o fio vital e enlaça o destino de cada um dos personagens de *Os sinos da agonia*.

## Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARTHES, Roland. *Sobre Racine*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- EURÍPIDES. *Hipólito*. In: EURÍPIDES; SÊNECA; RACINE. *Hipólito e Fedra: três tragédias*. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 101-207.
- EURÍPIDES. *Hipólito*. Tradução, introdução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2010.
- FONTES, Joaquim Brasil. In me tota ruens Venus. In: EURÍPIDES; SÊNECA; RACINE. *Hipólito e Fedra: três tragédias*. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 11-101.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- KERÉNYI, Karl. *Goddesses of Sun and Moon*. Texas: Spring Publications, 1988.
- MIRALLES, Carlos. Influencia de Eurípides y fortuna del Hipólito. In: EURÍPIDES. *Hipólito*. Tradução, introdução, nova tradução e notas de Carlos Miralles. Barcelona: Bosch, 1977a. p. 73-89.

MIRALLES, Carlos. Obras de Eurípides. *In: EURÍPIDES. Hipólito. Tradução, introdução, nova tradução e notas de Carlos Miralles. Barcelona: Bosch, 1977b. p. 41-71.*

RACINE, Jean. *Fedra. In: EURÍPIDES; SÊNECA; RACINE. Hipólito e Fedra: três tragédias. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 207-353.*

SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. *In: MORENO, César Fernández (org.). América Latina em sua literatura. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 167-181.*

SÊNECA. *Fedra. In: EURÍPIDES; SÊNECA; RACINE. Hipólito e Fedra: três tragédias. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 353-489.*

Recebido em: 5 de março de 2021.

Aprovado em: 19 de abril de 2021.





**O redimensionamento do real pela linguagem em  
“Pomba Enamorada ou uma história de amor”,  
de Lygia Fagundes Telles**

*The Resizing of the Real by the Language in  
“Pomba Enamorada ou uma história de amor”,  
by Lygia Fagundes Telles*

Maria Mirtis Caser

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Espírito Santo / Brasil  
mirtiscaser@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9247-8199>

Mariana Marise Fernandes Leite

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Espírito Santo / Brasil  
marifleite@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4835-8995>

**Resumo:** No conto de Lygia Fagundes Telles, “Pomba Enamorada ou uma história de amor”, a protagonista se enamora do homem com quem dança uma vez e, desde então, dinamiza sua vida em torno da possibilidade de correspondência desse amor. Inserida em um contexto histórico e social no qual se entrelaçam ideais de amor e opressão de gênero, a personagem utiliza os discursos disponibilizados em sua cultura (astrologia, religiosidade e tarô) para produzir uma narrativa alternativa àquela do amor não correspondido. Este artigo lança um olhar sobre o uso de discursos pela personagem e analisa o conto, contrapondo as duas narrativas entrelaçadas na história: uma do narrador de “Pomba Enamorada”; e outra do ponto de vista da protagonista de “uma história de amor”. São base para esta análise Maria Jeanine de Miranda Salvaterra (2004), Luiza Lobo ([1997]), María Lugones (2014) e Roberto Reis (1992).

**Palavras-chave:** Lygia Fagundes Telles; “Pomba Enamorada ou uma história de amor”; feminismo; linguagem e manipulação do real.

**Abstract:** In Lygia Fagundes Telles short story “Pomba Enamorada ou uma história de amor” the protagonist falls in love with the man she once danced with and, since then, she dynamizes her life around the possibility of such mutual love immersed in a historical and social context in which the ideals of love and gender oppression are intertwined. The character uses the available discourses in her culture (such as astrology, religiosity and tarot), to produce an alternative narrative to the unrequited love. This article takes a look at the use of the character’s discourse and analyses the account, contrasting the two narratives intertwined in the story: one from “Pomba Enamorada”’s narrator; and another one from the protagonist’s point of view “uma história de amor”. The basis for this analysis is Maria Jeanine de Miranda Salvaterra (2004), Luiza Lobo ([1997]), Maria Lugones (2014) and Roberto Reis (1992).

**Keywords:** Lygia Fagundes Telles; “Pomba Enamorada ou história de amor”; feminism; language and manipulation of reality.

O conto “Pomba Enamorada ou uma história de amor”, de Lygia Fagundes Telles, compõe a coletânea de textos da autora, *Seminário dos ratos*, publicada pela primeira vez em 1977, e se desenvolve em torno de uma mulher identificada como Pomba Enamorada, que se apaixona em sua juventude por Antenor e permanece platonicamente enamorada por ele até a idade madura.

Desde que Pomba Enamorada conhece o seu amado até o desfecho da história, identificam-se dois momentos: no primeiro, o encontro da moça com Antenor, no Baile do São Paulo Chique, a personagem, ajudada pelo amigo Rôni, cria uma série de estratégias que, acredita, farão com que seu amado corresponda ao amor que ela lhe dedica. Antenor, no entanto, já é comprometido, não está minimamente interessado em Pomba e se casa com a noiva. No segundo momento, iniciado com o casamento de Antenor e a conseqüente tentativa de suicídio de Pomba Enamorada, vemos a protagonista casar-se com outro homem, um amigo de seu amado e, num percurso que indica ser uma longa passagem cronológica de tempo – já que a mulher tem filhos e netos –, seguem-se as obstinadas tentativas de Pomba Enamorada de se manter em contato com Antenor. O lance decisivo tem lugar quando Pomba Enamorada testemunha, nas cartas do tarô, a previsão de um reencontro com um homem de seu passado e se prepara para aquele que acredita ser o *gran finale* de sua história.

No conto, observamos que, apesar da irreversível apatia demonstrada por Antenor à Enamorada, há uma insistência da mulher no projeto de garantir um final feliz para sua história de amor, concebida pelo mito do amor romântico. A mulher busca em todos os valores da cultura dos quais se apropria – os recursos disponibilizados pela fé cristã católica, pela crença no horóscopo e pela confiança no tarô – formas de contornar o real que a confronta. Tudo o que pode corroborar a realização do seu desejo é utilizado em seu devaneio.

Identificamos, nessa contumácia da moça, a existência, no conto, de duas narrativas: uma primeira, apresentada na narração dos fatos como se sucederam desde o primeiro encontro entre Pomba Enamorada e Antenor; e uma segunda, entrelaçada à primeira, produzida pela própria personagem para si mesma, como meio de contornar a impossibilidade, que se impõe no plano real, de o amado corresponder a seu amor. Dissertamos sobre tal identificação em nosso texto dividindo-o em dois momentos: “Enamoramento a partir da estrutura social” e “Ou uma história de amor”.

No primeiro momento, apoiamo-nos em Maria Jeanine de Miranda Salvaterra (2004) e em suas considerações sobre a perspectiva do amor romântico presente no conto aliada aos apontamentos de Luiza Lobo ([1997]) e de María Lugones (2014), que nos levam a observar no conto a opressão de gênero desde o contexto histórico e social latino-americano, e contextualizamos Pomba Enamorada e os motivos que a levam a contornar o real que a ela se apresenta.

No segundo momento, a fim de distinguir a narrativa levada a cabo pela personagem como meio de burlar a realidade, que desestrutura seu sonho de felicidade eterna, lançamos mão das considerações sobre as relações entre o real e a linguagem de Roberto Reis (1992).

### **Enamoramento a partir da estrutura social**

O enamoramento da protagonista do conto acontece no instante em que ela encontra Antenor em um baile local: “Encontrou-o pela primeira vez quando foi coroada princesa no Baile da Primavera e assim que o coração deu aquele tranco e o olho ficou cheio d’água pensou: acho que vou amar ele pra sempre” (TELLES, 2009). É, no entanto, desde esse instante também que lhe falta a correspondência do sentimento experimentado. O eleito a deixa sozinha no salão sob a desculpa de fumar um cigarro e se dirige a outro lugar com outra moça.

A rejeição no primeiro encontro, no entanto, ao invés de afastar Pomba Enamorada, faz com que a moça busque enfaticamente pelo amado, dando início a um processo de dinamização de sua própria vida em torno da necessidade de conquistá-lo. Primeiro, ela encontra o endereço do serviço do rapaz. A reação de Antenor é um novo enfeitamento:

Mas ninguém tem este endereço, porra, como é que você conseguiu? E levou-a até a porta: tinha um monte assim de serviço, andava sem tempo pra se coçar mas agradecia a visita, deixasse o telefone, tinha aí um lápis? Não fazia mal, guardava qualquer número, numa hora dessas dava uma ligada, tá? Não deu. (TELLES, 2009)

Esse rechaço, no lugar de arrefecer o ânimo da Enamorada, provoca inúmeros outros esforços para a conquista amorosa: ligações telefônicas suas, ligações do seu amigo Rôni, presentes, cartas e novas visitas. E, para todas essas novas investidas, o resultado é sempre o mesmo: o desacolhimento por parte do seu objeto de desejo. Uma recusa que ora se manifesta no silêncio, ora no tratamento rude, ora na rejeição verbal gritante.

O clímax das inumeráveis ações temerárias de Pomba Enamorada ocorre no dia do casamento de seu amado. Consciente momentaneamente da não correspondência de seu amor, a protagonista da história tenta o suicídio. A esse episódio sucede um considerável hiato temporal. Pomba Enamorada se casa, tem filhos e netos e toda a sua relação com Antenor se reduz a cartões postais e a pequenos detalhes em notícias trazidas a ela por terceiros. O amor que parece ter sido aplacado, no entanto, reativa-se na idade madura de Pomba Enamorada. Ela consulta uma cigana que lê o futuro em cartas de tarô e nele a mulher profetiza o retorno de um homem. Não há pistas suficientes nas cartas para que a apaixonada conclua da leitura da vidente quem poderia ser esse homem do passado. Mas, em Pomba Enamorada, no entanto, vendo nos indícios o que queria ver, a chama reacende:

Ele devia chegar num ônibus amarelo e vermelho, podia ver até como era, os cabelos grisalhos, costeleta. O nome começava por A, olha aqui o Ás de Espadas com a primeira letra do seu nome. Ela riu seu risinho torto (a falha do dente já preenchida, mas ficou o jeito) e disse que tudo isso era passado, que já estava ficando velha demais pra pensar nessas bobagens mas no domingo marcado

deixou a neta com a comadre, vestiu o vestido azul-turquesa das bodas de prata, deu uma espiada no horóscopo do dia (não podia ser melhor) e foi. (TELLES, 2009)

O encerramento do conto permite ao menos duas possibilidades de leitura: uma primeira, baseada nos fatos que nos são apresentados pelo narrador, de que a protagonista jamais havia deixado de dinamizar sua vida em torno de um amor não correspondido; e uma segunda, na qual, desde o ponto de vista da enamorada, finalmente todas as suas tentativas seriam recompensadas. Constituir-se-iam assim duas narrativas entrelaçadas em uma mesma história: a primeira, do narrador de “Pomba Enamorada”, a segunda, do ponto de vista da própria protagonista, “uma história de amor”.

A primeira história, clara e objetiva, é a narrativa cronológica da vida da protagonista. Mas qual seria a base da segunda narrativa?

A resposta para essa pergunta está na idealização do amor romântico. De acordo com Salvaterra (2004, p. 52), há um amor específico que impulsiona todo o agir de Pomba Enamorada, que nada mais é do que o amor romântico originado na diferença de gêneros, um amor que teria surgido nas cortes europeias como resultado do nascimento da burguesia e da crescente individualização dos sujeitos, que teriam passado a centrar suas energias no âmbito privado de suas vidas.

Esse amor, no qual nossa protagonista se espelha para a sua própria narrativa de existência, se basearia em ideais universais de amor, como aquele representado por Romeu e Julieta, e Tristão e Isolda, que leva os enamorados a situações extremas pelo outro, e com perspectivas irreais de um desfecho ligado à felicidade (SALVATERRA, 2004, p. 51). É a partir dele que, em contraste com a narrativa que se apresenta como a realidade, Pomba Enamorada cria a sua própria realidade, na qual a percepção de amor romântico universal e idealizado se efetiva.

Uma evidência dessa percepção é justamente o comportamento da personagem, que, assistindo a um final de telenovela alicerçado nesse ideal de amor romântico universal, é levada, no auge de seu amor, a reviver esperanças abaladas por repetidas rejeições e a buscar novamente por Antenor:

Na noite em que terminou a novela com o Doutor Amândio felicíssimo ao lado de Laurinha, quando depois de tantas dificuldades venceu o amor verdadeiro, ela enxugou as lágrimas, acabou de fazer a barra do vestido novo e no dia seguinte, alegando

cólicas fortíssimas, saiu mais cedo pra cercá-lo na saída do serviço. (TELLES, 2009).

Outro destaque deve ser dado ao contexto social e histórico no qual está inserida a protagonista e que contribui para que detalhemos o seu olhar sobre o mundo que a cerca, uma vez que ela se situa acriticamente em uma conjuntura que tem como base a diferença – opressão – de gênero em intersecção com outras diferenças – opressões.

Como já foi dito, o conto “Pomba Enamorada ou uma história de amor” foi publicado em *Seminário dos ratos*, em 1977. Esse ano, no Brasil, de acordo com José Castello (2009), no posfácio da obra, vigorava o governo de Ernesto Geisel, integrante da ditadura brasileira instituída em 1964, o que fez, como aponta o crítico, o livro de Lygia ser interpretado de forma reducionista como uma metáfora do momento sombrio da ditadura. Em consonância com o ponto de vista de Castello, nos encaminhamos para outro tema em destaque na obra e, principalmente, no conto objeto deste nosso estudo. Para isso, no entanto, tomamos este mesmo recorte histórico: o Brasil de meados do século XX.

Para as mulheres do mundo ocidental, esse é um momento em que há uma evolução no campo dos direitos e da luta feminista, quando se começa a pensar em questões relacionadas à escrita feminina e a reivindicar a ocupação em todas as esferas sociais e políticas pela mulher, com ênfase especial no direito ao trabalho remunerado para a parte feminina da população. Registra-se, no entanto, que essa evolução não alcança o nível desejado na vida da mulher do povo da América Latina, segundo Luiza Lobo ([1997]):

Apesar dos passos gigantescos dados pela mulher latino-americana em termos de liberdade, de direito ao trabalho e de escolha de sua vida, no que diz respeito ao todo da sociedade no Terceiro Mundo, só basicamente as mulheres da classe média têm condições de acesso à escrita e à leitura, à escola e à universidade, à leitura de jornais, revistas e livros.

Isso fica muito claro pelo fato de, apesar de a mulher ter conquistado um espaço de trabalho externo ao ambiente do lar, serem poucas as mulheres que superam o espaço doméstico e escrevem ou leem literatura, situação para a qual contribui muito a mídia e seu entretenimento, responsáveis por distrair possíveis olhares críticos (LOBO, [1997]).

Pomba Enamorada é descrita como uma ajudante de cabeleireiro que, em sua precária condição, não tem dinheiro sequer para pequenas mudanças estéticas com um dentista, o que se comprova no fragmento:

[...] abriu-lhe os braços e o sorriso. Sorriso meio de lado, para esconder a falha do canino esquerdo que prometeu a si mesma arrumar no dentista do Rôni, o Doutor Élcio, isso se subisse de ajudante para cabeleireira. (TELLES, 2009)

Além de possuir poucos recursos financeiros, Pomba Enamorada aparenta ser um membro desse grupo extenso de mulheres das camadas mais populares de que fala Luiza Lobo. O principal traço que possibilita visualizar essa aproximação é a sua relação com referências populares, em que sobejam os mitos de beleza, de sucesso e de felicidade, que preenchem com seu glamour o vazio das vidas sem glamour. Para além de seu gosto por novelas: sua referência de beleza é a francesa Catherine Deneuve, retratada na capa de uma revista denominada *Verdades Secretas*; as cartas de amor que escreve são baseadas em um livro de nome *Correspondência Erótica*, de Glenda Edwin, lido por indicação de um amigo; sua referência de cigarros é a Minister, marca popular no Brasil desde o início do século XX; e, por fim, Pomba Enamorada e seu amigo Rôni são ouvintes de um programa de nome *Intimidade no Ar* no rádio.

Essa influência da mídia e de outras formas populares de entretenimento resulta em uma alienação da moça que impossibilita que ela possua consciência crítica de sua própria condição de mulher no contexto social e histórico do qual deriva e da problemática que resulta de tal condição. Para delinear essa condição de mulher latino-americana da protagonista de que falamos, nos apoiamos no ponto de vista do feminismo descolonial.

De acordo com María Lugones, em “Rumo ao feminismo descolonial” (2014), as noções de homem e mulher instauradas nas ex-colônias do primeiro processo colonial, dentre elas o Brasil, derivam de uma dicotomia central, a do homem e da mulher civilizados:

O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento, mas como alguém que reproduzia raça e capital por

meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês. A imposição dessas categorias dicotômicas ficou entretecida com a historicidade das relações, incluindo as relações íntimas. (LUGONES, 2014, p. 937)

Essa dicotomia central, a partir da qual derivariam todas as dicotomias responsáveis pelo processo de colonização e pela imposição da cultura eurocêntrica nas então colônias, foi também, segundo a autora, um processo de colonização da memória, “das noções de si das pessoas, da relação intersubjetiva, da sua relação com o mundo espiritual, com a terra, com o próprio tecido de sua concepção de realidade, identidade e organização social, ecológica e cosmológica” (LUGONES, 2014, p. 938).

Apesar de esse ter sido um pensamento instaurado em países como o Brasil no processo colonial, o que se propõe desde o olhar do feminismo descolonial, derivado da teoria descolonial, é que, com o fim das relações políticas e econômicas entre colônias e metrópoles, esse processo de colonização do ser não se finalizou, mas se arraigou nas estruturas sociais e ideológicas dessas nações até a contemporaneidade (HOLLANDA, 2020).<sup>1</sup>

Essa noção da permanência do processo colonial que está associada às relações de poder a que se denomina colonialidade “não se limita às relações formais de dominação colonial, mas envolve também as formas pelas quais as relações intersubjetivas se articulam a partir de posições de domínio e subalternidade de viés racial. (HOLLANDA, 2020).

Na narração, Pomba Enamorada é regida pela dicotomia central do pensamento de origem colonial. Catherine Deneuve, seu modelo de beleza na capa da revista, é uma francesa, um ideal de beleza europeu. Antenor, o homem por quem se enamora, passa a ser o centro de sua vida. Um dos principais meios aos quais a personagem recorre para lidar com o seu amor não correspondido é a religião cristã – há mais de uma referência ao cristianismo, como a Igreja dos Enforcados, as Novenas e a fé em Santo Antônio.

---

<sup>1</sup> No texto de Heloisa Buarque de Hollanda – a Introdução da obra *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (2020) –, a autora aponta a discussão teórica por trás do uso dos termos “feminismo descolonial” e “feminismo decolonial” e opta por utilizar a segunda denominação em seus apontamentos. Como em nosso texto nos apoiamos destacadamente em “Rumo ao feminismo descolonial”, de María Lugones, que opta pelo primeiro termo, é nele que nos embasamos para a nossa própria escolha.



Além disso, a pureza sexual é um fator de importância, já que um dos poucos detalhes sobre a vida de Pomba Enamorada particularizados no texto é sua virgindade. Sabemos também que, apesar de escrever cartas eróticas para o amado sob a inspiração de Glenda Edwin – “Nesses dias de expectativa, escreveu-lhe catorze cartas, nove sob inspiração romântica e as demais calcadas no livro *Correspondência Erótica*, de Glenda Edwin, que o Rôni lhe emprestou com recomendações” (TELLES, 2009) –, a moça envia a Antenor apenas as cartas de cunho puramente romântico: “Assinou Pomba Enamorada, mas na hora de mandar as cartas, rasgou as eróticas, foram só as outras” (TELLES, 2009). Há, portanto, ideais de homem, de mulher e de comportamentos sociais dos sexos biológicos inculcados no ideal de vida da personagem protagonista.

Com base nessa perspectiva da personagem de um ideal de amor romântico no centro do desenvolvimento do qual estaria um homem, é que nasce a narrativa paralela de Pomba Enamorada para a sua história de rejeição.

### **“Ou uma história de amor”**

No posfácio de *Seminário dos ratos*, José Castello (2009) faz a seguinte afirmação sobre a coletânea de contos: “Suas histórias devem ser lidas não pelo que dizem, mas pelo que subentendem. Pelo que escondem. As entrelinhas – e não o político ou o social – são o verdadeiro objeto de sua escrita”.

É nas entrelinhas do que diz o narrador de “Pomba Enamorada ou uma história de amor” que propomos a existência de uma narrativa alternativa para o texto. O conto é uma narração em terceira pessoa que parece apenas narrar uma história de amor não correspondido. Nas entrelinhas desse enredo, no entanto, a narração carrega consigo uma série de pistas e elementos do plano simbólico que levam o leitor a crer que a continuidade da narrativa está pautada em reviravoltas para as quais as possibilidades são criadas pela inserção de outros discursos, derivados da cultura popular, que são base para a tentativa de construção de uma nova narração: aquela que produz Pomba Enamorada.

A partir dessa outra narração, a história de um amor não correspondido se metamorfoseia em uma história de amor que deriva da narrativa universal do amor romântico e que coloca em seu centro um homem em torno do qual se deve desenvolver toda uma história a ser contada.

Para essa leitura, partimos de duas considerações que Roberto Reis faz em seu texto “Cânon” (1992). A primeira versa sobre a relação da escrita com o leitor. Para Reis (1992, p. 65), antes de ler um texto, todo leitor já possui uma série de noções com as quais sua leitura atritará para que ocorra a interpretação. Essas noções acumuladas estariam, de acordo com cada leitor, na cultura, tendo sido facilitadas ao indivíduo por textos propriamente ditos ou por formações discursivas que se comportariam como textos (REIS, 1992, p. 66).

A segunda consideração diz respeito à forma como a linguagem domestica o real (REIS, 1992, p. 66). O autor afirma que a linguagem se interpõe entre nós e a realidade, de forma que todos os saberes estão por ela mediados. Uma vez que não há conhecimento suficiente, o senso comum compreende a passagem da linguagem para o real como uma passagem direta, como uma representação natural, quando, em verdade, a linguagem é uma representação cultural do real, que o coloca no plano do simbólico.

Uma vez que faz parte da cultura, a linguagem traz a realidade para o plano do simbólico e, ao mesmo tempo, imita essa mesma realidade por meio de escolhas discursivas orientadas pela cultura:

[...] ao dizer “folha” abarco numa única palavra um imenso espectro de *realia* que mantêm entre si enormes e inúmeras diferenças em termos de aparência, cor, espessura, peso, idade, tamanho, textura etc. [...] Neste sentido, a linguagem não só metaforiza o real, como o falseia. Mas a linguagem também organiza o real, de tal forma que pensaremos como “real” aquilo que o horizonte da linguagem (e a cultura da qual ela faz parte) articula como tal. (REIS, 1992, p. 66, grifo do autor).

No conto, há duas instâncias em que vemos as noções acumuladas de um leitor interferindo no olhar sobre a história central. A primeira delas é aquela a que o narrador submete o leitor: não há no texto nenhuma palavra que aponte diretamente para um olhar crítico da história que está sendo narrada. Há, por outro lado, algumas pistas sobre o tom de criticidade presente no texto, entre as quais está o nome dado às personagens na trama.

Antenor, assim como as outras personagens masculinas (Rôni e Gilvan) citadas, é um indivíduo, tem um nome próprio, um emprego e detalhes de sua vida pessoal são apresentados ao longo de toda a narrativa.

Já Pomba Enamorada é uma moça sem nome próprio e os únicos nomes que recebe no percurso narrativo são aqueles que ganha em consequência de sua interação com Antenor: Princesa do São Paulo Chique e Pomba Enamorada.

O primeiro nome, que diz respeito a um título conquistado em um Baile da Primavera, é resultado de sua primeira interação com o amado. A moça recebe o título de princesa e Antenor, um homem de poucas palavras, lhe diz: “Você é que devia ser a rainha porque a rainha é uma bela bosta, com o perdão da palavra” (TELLES, 2009).

É com esse primeiro nome que a personagem se identifica para o amado quando descobre o endereço de seu trabalho:

Não foi fácil assim ela pensou quando o encontrou no fundo da oficina, polindo uma peça. Não a reconheceu, em que podia servi-la? Ela começou a rir. Mas eu sou a Princesa do São Paulo Chique, lembra? Ele lembrou enquanto sacudia a cabeça impressionado [...]. (TELLES, 2009)

Ao homem, a moça não se apresenta, não é mencionado seu nome real, apenas aquele com o qual ele a pode identificar a partir de suas próprias lembranças. Esse primeiro nome dá ao leitor novos contornos, novas características para o que se pode esperar de sua protagonista. Os títulos de princesa e príncipe, um dos quais é dado à personagem por um concurso de baile, são idealizações do homem e da mulher, do amor, da juventude e do heroísmo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 850). À moça, não só é dado o título de princesa, como também é atribuída a adjetivação “do São Paulo Chique”, fazendo referência ao clube do qual Antenor é associado. É atribuído a ela nessa nomeação por meio da linguagem o ideal de mulher, que ela, uma jovem simples com uma falha do canino esquerdo, não é, e, além disso, são invocados ideais de uma posição social que não ocupa, já que do título se deduz um status social relacionado ao próprio nome do local “São Paulo Chique”, uma vez que o adjetivo “chique” denota elegância ou refinamento daqueles que frequentariam o clube.

Já o segundo nome, Pomba Enamorada, é dado pela jovem a si mesma ao assinar as cartas, os presentes e as dedicatórias que envia ao amado. Esse nome dá à personagem ainda novos contornos. A primeira palavra, “pomba”, carrega consigo a simbologia representada pela “pomba”, animal. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 796-

797), algumas das chaves interpretativas para esse animal na mitologia grega eram sublimação dos instintos com a predominância do espírito e a associação desse animal a Afrodite, sendo um presente dado pelos amantes. Ademais, na arte cristã, essa mitologia se altera, simbolizando mulheres puras e castas como a Virgem Maria (BRUINELLI, 2009, p. 234).

As cartas da personagem para o amado, entre as quais também há originalmente algumas eróticas, inspiradas em uma obra de nome *Correspondência erótica*, representam a sublimação de seu desejo e um presente para ele enquanto seu cobiçado amante, bem como a seleção de cartas para o envio, que exclui aquelas de teor erótico, é uma demonstração de sua afinidade com um ideal de pureza. Seu adjetivo, “enamorada”, é uma indicação de seu estado, o enamoramento, e uma justificativa para seus atos, o que corrobora o conceito de Francesco Alberoni (1996, p. 17, tradução nossa):

No fundo não importa quem seja, mas importa que com o enamoramento nasce uma força terrível que tende à nossa fusão e faz a cada um de nós insubstituível, único, para o outro. O outro, o amado, se converte naquele que não pode ser se não ele, único para o outro. E isso ocorre mesmo contra nossa vontade e, não obstante, durante muito tempo seguimos acreditando que não podemos passar sem o amado e encontrar essa mesma felicidade em uma outra pessoa.<sup>2</sup>

Os nomes dados a todos, mas principalmente a Pomba Enamorada, já são por si só um indicativo do não dito sobre a história que está sendo narrada: há uma moça apaixonada, a Pomba Enamorada, que idealiza noções de ser no mundo, a Princesa do São Paulo Chique, e é essa moça que, ao mesmo tempo em que está sendo rejeitada, persiste em seu enamoramento, já que nele repousaria sua força para conquistar o objeto de seu amor.

A segunda instância em que as noções pré-concebidas do leitor interfeririam na leitura da história central se concretiza no que Pomba

---

<sup>2</sup> No original: “En el fondo no importa quién sea, sino que con el enamoramiento nace una fuerza terrible que tiende a nuestra fusión y hace a cada uno de nosotros insustituible, único para el otro. El otro, el amado, se convierte en aquel que no puede ser sino él, el absolutamente especial. Y esto ocurre aun contra nuestra voluntad y no obstante durante mucho tiempo seguimos creyendo que no podemos pasar sin él y encontrar esa misma felicidad con una persona diferente.”

Enamorada faz de sua história. Do momento em que conhece Antenor ao momento em que vai ao encontro dele no fecho da narrativa, há apenas uma possibilidade de desenlace que a personagem consegue ler para a sua história: aquela que culminaria na correspondência de seu amor. Por conta disso, a todo momento em que o silêncio, a recusa ou a rudeza de Antenor indicam um desfecho diferente daquele que a enamorada espera para si, ela busca recursos que a levem novamente para o desfecho narrativo desejado.

É essa busca que nos leva à segunda consideração de Roberto Reis (1992, p. 66), que tem em conta a interferência da linguagem na nossa relação com o real por meio de elementos da cultura que se manifestam em textos ou formações discursivas que se comportam como textos, podendo não só moldar a realidade, mas ainda falseá-la. Buscando a concretização do desejo universal do amor que lhe foi impresso pela cultura da qual deriva, Pomba Enamorada usa formações discursivas de sua cultura para moldar a narração de sua vida a seu favor.

O primeiro exemplo do uso de formações discursivas para falsear o real pela personagem é o uso de elementos ligados à cultura por meio do emprego contemporâneo da astrologia ocidental pela enamorada. De acordo com Cristina Machado (2006, p. 55), a astrologia ocidental tem origem nas civilizações antigas, na Mesopotâmia, tendo ganho o status de ciência com a civilização grega.<sup>3</sup> Ela foi utilizada por algumas autoridades das civilizações antigas como forma de se orientar quanto às escolhas no governo ou como forma de se certificar das possibilidades de cada decisão. Das civilizações antigas à contemporaneidade, em que cronologicamente se localiza o conto de Lygia Fagundes Telles, a astrologia, segundo Machado (2006), passou por momentos de ápice, de questionamento e de marginalização: na Idade Média, em parte da Europa, a astrologia teria se tornado uma alternativa para o que pregava a Igreja Católica medieval; no Renascimento, teria resgatado sua importância devido à forte retomada da cultura da antiguidade clássica; com o advento do heliocentrismo, teria sido afastada do campo das ciências e adquirido a posição marginalizada na cultura popular que tem hoje, havendo, no entanto, uma tentativa de retomada de um olhar científico da astrologia

---

<sup>3</sup> Em seu texto, Machado (2006, p. 55) deixa claro que não é possível afirmar com precisão cronológica o surgimento da astrologia ocidental, mas que há evidências que indicam a alta probabilidade de que tenha ocorrido por volta do século III a.C..

por algumas correntes após a Primeira Guerra Mundial. Nessa trajetória, a astrologia popular, aquela que se vê nos horóscopos diários de revistas e jornais e que serve prioritariamente para o entretenimento, teria tido seu advento na sociedade ocidental na década de 1930 (MACHADO, 2006, p. 61-67).

Ressaltamos ainda, criando uma ponte entre o que apresenta Machado (2006) e nosso texto, que esse percurso da astrologia ocidental alcançou o Brasil pela influência de sua então metrópole que tinha a proposta de imposição cultural no período da colonização.

Ainda que essa astrologia utilizada para fins de entretenimento não sirva para exatamente os mesmos fins sociais buscados por aquela gerada no berço das civilizações antigas, há algo do tempo anterior que se mantém sobre ela e que serve de auxílio para compreender o seu uso no conto “Pomba Enamorada ou uma história de amor”: a orientação pelos astros para prever desfechos, para ter certeza de caminhos certos na orientação de destinos individuais ou coletivos.

No texto, a astrologia funciona como uma formação discursiva que molda a realidade para a protagonista porque é essa linguagem que preenche lacunas diante de determinadas perguntas ou indagações para as quais a própria personagem parece encontrar respostas que não estão de acordo com suas expectativas.

Ao justificar o fato de não ter conseguido o título de rainha do Baile de Primavera, a moça alega que a rainha coroada havia conseguido o posto por ajuda do namorado e, por fim, conclui: “[...] infelizmente não tinha namorado e mesmo que tivesse não ia adiantar nada porque só conseguia coisas a custo de muito sacrifício, era do signo de Capricórnio e os desse signo têm que lutar o dobro pra vencer” (TELLES, 2009).

É também essa formação discursiva que faz com que a moça e seu amigo atribuam um traço de personalidade, baseado em expectativas, a Antenor: “Porque agora, querida, a barra é o sexo, se ele (que voz maravilhosa!) é Touro, você tem que dar logo, os de Touro falam muito na lua, nos barquinhos, mas gostam mesmo é de trepar” (TELLES, 2009). O amado de Pomba Enamorada, para quem ela dedica inclusive a escrita de cartas eróticas, recebe uma característica associada a seu signo com base apenas em sua voz e em possíveis interpretações do que é para os olhos da personagem e de Rôni.

O segundo elemento da cultura no qual Pomba Enamorada se apoia para moldar sua realidade de amor não correspondido é a fé. A

principal forma de ela lidar com sua insatisfação diante das recusas de Antenor é recorrer à fé cristã católica, também um resquício do modelo de ser humano eurocêntrico que lhe foi inculcado pelo meio em que vive.

Diante da primeira rejeição, ao vivo, de Antenor, que lhe dá pouca ou nenhuma saída para um possível desenvolvimento amoroso, a moça recorre a sua fé: “Ela foi à Igreja dos Enforcados, acendeu sete velas para as almas mais aflitas e começou a Novena Milagrosa em louvor de Santo Antônio, isso depois de telefonar várias vezes só pra ouvir a voz dele” (TELLES, 2009).

O mesmo acontece em sua segunda visita ao amado, que se dá após uma rejeição por ligação telefônica. Nesta segunda visita a Antenor, a moça também é rechaçada pelo bem-querer, que desta vez suplica que ela o esqueça:

Me tire da cabeça, pelo amor de Deus, PELO AMOR DE DEUS!  
Na próxima esquina, ela desceu do ônibus, tomou condução no outro lado da rua, foi até a Igreja dos Enforcados, acendeu mais treze velas e quando chegou em casa pegou o Santo Antônio de gesso, tirou o filhinho dele, escondeu-o na gaveta da cômoda e avisou que enquanto Antenor não a procurasse não o soltava nem lhe devolvia o menino. (TELLES, 2009, destaques da autora)

Há um forte indicativo concretizado pelo silêncio de Antenor na primeira visita, e verbalizado por seu pedido na segunda, de que a possibilidade de Pomba Enamorada alcançar o amor do seu preferido como na novela, na qual se inspira para procurá-lo, seja nula. Diante disso, a personagem recorre à fé Cristã, representada pela visita à Igreja dos Enforcados<sup>4</sup> e a seu reverenciado Santo Chaguinha e pela fé em Santo Antônio.

---

<sup>4</sup> A Igreja dos Enforcados ou Santa Cruz das Almas dos Enforcados ou Capela dos Aflitos é uma igreja real localizada no bairro da Liberdade, em São Paulo, e teve sua origem num curioso fato histórico: em 1821, no local onde hoje está a igreja, viria a ser enforcado por sua participação num levante militar pelo atraso de salários em Santos um homem chamado Francisco José das Chagas, ou “Chaguinha”. No entanto, a corda que o enforcaria teria arrebentado duas vezes na hora do enforcamento, fazendo com que a população que assistia ao ato acreditasse na ocorrência de um milagre; houve ainda uma terceira tentativa, quando o homem finalmente teria morrido. Por conta desse ocorrido, no lugar em que Chaguinha foi enforcado, foi construída uma cruz e, em seguida, a

Assim como os fiéis do “Santo Chaguinha”, Pomba Enamorada recorre à igreja dos Enforcados, pedindo por uma mudança no que sua realidade aponta ser impossível, que é o desfecho favorável da história de sua paixão por Antenor. A essa tentativa, a moça soma ainda a fé em Santo Antônio, o Santo da Igreja Católica a que popularmente os fiéis recorrem para pedir por um casamento.<sup>5</sup>

Para além da religião cristã católica, a personagem se vale de outros recursos relacionados a uma perspectiva de fé. Após uma nova rejeição do amado, que tinha sido convidado por ela para um novo baile e não tinha comparecido, Pomba Enamorada recorre a outras instâncias:

[...] depois de emprestar dinheiro do Rôni foi deixar na encruzilhada perto da casa de Alzira o que o Pai Fuzô tinha lhe pedido há duas semanas pra se alegrar e cumprir os destinos: uma garrafa de champanhe e um pacote de cigarro Minister. Se ela quisesse um trabalho mais forte, podia pedir, Alzira ofereceu. Um exemplo? Se cosesse a boca de um sapo, o cara começaria a secar, secar e só parava o definhamento no dia em que a procurasse, era tiro e queda. (TELLES, 2009).

As oferendas que a moça deixa na encruzilhada reportam às oferendas feitas a Exu, o intermediário entre os homens e os orixás nas religiões afro-brasileiras (TRINDADE, 2017), que tem como reino esses espaços:

Exu é como o embaixador dos mortais. Tem por objetivo realizar os desejos dos homens – sejam bons ou maus – e cumpre a sua missão com uma precisão matemática, com uma eficácia e uma pontualidade jamais desmentidas. O despacho de Exu é uma garantia prévia de que o favor a pedir será certamente obtido. (TRINDADE, 2017)

---

Igreja. Em função da história, que ganhou popularidade, hoje na igreja os fiéis recorrem ao “santo” Chaguinha para alcançar causas que seriam impossíveis (LOBEL, 2018).

<sup>5</sup> Segundo uma matéria sobre Santo Antônio do jornal *A Gazeta*: “[...] o título de santo casamenteiro se deve a um episódio, no qual uma jovem pobre teria pedido a bênção do então Frei Antônio porque não conseguia realizar o casamento por causa da baixa condição financeira de sua família. A tal jovem não teria dinheiro para pagar o dote, as vestimentas e o enxoval. O frei abençoou a moça e pediu que confiasse. Passados alguns dias, a mulher recebeu tudo o que precisava e conseguiu se casar” (POR QUE..., 2019).



A religião cristã, em cujo discurso Pomba Enamorada parece estar inserida, não serve à moça para moldar a realidade pela linguagem. Seu amado segue não correspondendo ao amor que ela lhe dedica. A jovem, portanto, busca uma formação discursiva alternativa à sua realidade que, como detalhamos anteriormente, está pautada em uma visão de si e da sociedade imposta desde o contexto colonial. Curiosamente para a nossa leitura, um dos sincretismos de Exu, aquele que rege as encruzilhadas, é Santo Antônio (TRINDADE, 2017), o mesmo santo a quem Pomba Enamorada recorre em primeira instância para conseguir o afeto de Antenor.

Apesar de todas as suas tentativas de recriar sua própria história com base nos discursos que a cercam, Pomba Enamorada parece cessar seu desejo no momento em que se anuncia o casamento do amado. A boda, que culmina na tentativa de suicídio da enamorada, a impulsiona a um câmbio de perspectiva: ela se envolve com Gilvan, um amigo próximo de Antenor, com ele se casa e forma uma família. No que tudo indica ser um percurso de anos, todo o contato que Pomba Enamorada passa a ter com Antenor dá-se nos intentos de comunicação que ela mesma envia sem resposta: um postal com notícias da vida de casada e uma carta felicitando-o pelo novo emprego.

Há no seu uso da linguagem escrita também uma tentativa de moldar o real de sua vida de casada. Apesar de esse momento da vida da enamorada não ser detalhado pelo narrador, ele é detectado na correspondência enviada para Antenor:

Quando engravidou, mandou-lhe um postal com uma vista do Cristo Redentor (ele morava agora em Piracicaba com a mulher e as gêmeas) comunicando-lhe o quanto estava feliz numa casa modesta mas limpa, com sua televisão a cores, seu canário e seu cachorrinho chamado Perereca. (TELLES, 2009)

É pela materialização do pensamento de Pomba na linguagem das cartas que envia a Antenor que o leitor se inteira do fato de que a enamorada, mesmo na sua vida de casada, não esquece o homem, já que ela sabe onde encontrá-lo e sabe pormenores de sua vida pessoal e profissional. É também por conta dessa comunicação escrita que, em conjunto com a personagem protagonista, o leitor é levado a compreender o desfecho que ela prevê para si com o auxílio das cartas de tarô:

No noivado da sua caçula Maria Aparecida, só por brincadeira, pediu que uma cigana muito famosa no bairro deitasse as cartas e lesse seu futuro. A mulher embaralhou as cartas encardidas, espalhou tudo na mesa e avisou que se ela fosse no próximo domingo à estação rodoviária veria chegar um homem que iria mudar por completo sua vida. Olha ali, o Rei de Paus com a Dama de Copas do lado esquerdo. (TELLES, 2009).

Ao ver o seu futuro nas cartas sendo lido, novamente Pomba Enamorada molda o real em busca do desfecho amoroso que mais lhe agrada: um homem de cabelos grisalhos e costeleta chegaria, em um ônibus amarelo e vermelho, à rodoviária e mudaria a sua vida. Em resposta a isso, a mulher responde apenas que é tudo passado. No entanto, arruma-se, lê o horóscopo, aquele mesmo recurso que preencheu lacunas de sua realidade na juventude, e vai ao encontro do homem.

A cigana não afirma que estaria dito nas cartas que o homem que chegaria é Antenor. Assim como o horóscopo utilizado pela enamorada em sua juventude, no tarô não há uma interpretação fechada e direta do real. O tarô, de acordo com Martinelli (2013, p. 37), é um conjunto de imagens que abre espaço para múltiplas leituras e que depende de um observador. Ele tem sido usado desde os seus primeiros registros como uma forma de expressão do nosso interior – sentimentos, emoções e pensamentos – de externalizar o inconsciente e que pode ser utilizado para orientações, previsões e esclarecimentos sobre si e sobre o outro (MARTINELLI, 2013, p. 48).

As cartas não apresentam, portanto, respostas únicas para aquele que as lê, de forma que toda e qualquer interpretação feita a partir do tarô depende de interferência direta de noções pré-concebidas de um leitor para que se estabeleça um sentido. Configura-se, dessa forma, ainda mais um meio de falsear o real pela linguagem do qual a personagem protagonista do conto faz uso para alcançar seu ideal.

Há ainda nessa tiragem do tarô um novo jogo interpretativo entre o narrador e o leitor. Um rei de espadas e uma dama de copas unidos por um ás de espadas são o que anuncia um possível reencontro da enamorada com seu amado. De acordo com Emílio Salas (2017), as espadas no tarô estão ligadas à mente e à racionalidade, as copas, à emoção e ao sentimento; as figuras da corte, por sua vez, representam pessoas com determinadas qualidades e características que estão representadas naquela carta. Dessa forma, temos possivelmente um homem racional e uma

mulher sentimental conectados pelo fio de uma espada, o ás de espadas, que prevê tanto uma ruptura quanto uma potencialização do poder.

Ao leitor atento fica a própria leitura das cartas então como uma possibilidade de moldar o desfecho da história da forma que melhor absorve seu olhar transpassado pela cultura: haveria ali um reencontro potencializador do poder do amor romântico tão almejado pela enamorada ou uma ruptura definitiva dessa mulher sentimental com esse homem que a ela jamais havia direcionado qualquer intenção de afeto?

### **Considerações finais**

Em nossa análise buscamos apresentar um narrador perspicaz que, por meio de uma personagem protagonista, conduz o leitor a duas leituras de uma mesma história: uma primeira, de um caso de amor não correspondido; e uma segunda, de um ideal de amor romântico que tudo supera no afã de um desfecho feliz.

Há uma narração realista que se impõe a uma personagem enamorada. Há uma narração outra, a partir da qual Pomba Enamorada, uma mulher permeada por questões ideológicas que lhe foram culturalmente impostas, que a constituíram acriticamente enquanto uma mulher do povo, centra suas energias na idealização do amor romântico e na busca por um homem que exerceria papel central em sua vida e se responsabilizaria por sua felicidade.

Fica a cargo do leitor a escolha interpretativa que mais lhe convém. Do título aos pormenores do conto, essa seria a história de “Pomba Enamorada”, a mulher que se apaixona e vive em função de seu amor não correspondido, “ou” essa seria apenas (mais) “uma história de amor” encerrada no reencontro de dois enamorados?

### **Referências**

ALBERONI, Francesco. *Enamoramiento y amor*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996.

BRUINELLI, Tiago de Oliveira. Simbologia Animal: a pomba e o corvo nos bestiários medievais. *Aedos*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 230-239, 2009.

CASTELLO, José. Lygia na penumbra: posfácio. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos ratos*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009. *E-book*.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Tradução de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Perspectivas feministas hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. *E-book*.

LOBEL, Fabrício. Mistério de enforcamento de militar move fiéis em capela no centro de SP. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 ago. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/08/misterio-de-enforcamento-de-militar-move-fieis-em-capela-no-centro-de-sp.shtml>. Acesso em: 2 nov. 2019.

LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*, Rio de Janeiro, ano I, [1997]. Disponível em: <http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>. Acesso em: 16 abr. 2021.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300013>.

MACHADO, Cristina de Amorim. Estudo de caso da astrologia. In: \_\_\_\_\_. *A falência dos modelos normativos de filosofia da ciência: a astrologia como um estudo de caso*. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2006. p. 52-98.

MARTINELLI, Cristina Gonçalves Skrebys. O jogo de tarô. In: \_\_\_\_\_. *Os signos pictóricos das cartas de tarô como veículos narrativos*. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade de Sorocaba, Sorocaba, 2013. p. 37-109.

POR QUE Santo Antônio é conhecido como santo casamenteiro? Veja curiosidades. *A Gazeta*, 12 jun. 2019. Disponível em: <https://www.gazetaonline.com.br/noticias/cidades/2019/06/por-que-santo-antonio-e-conhecido-como-casamenteiro-veja-curiosidades-1014185224.html>. Acesso em: 2 nov. 2019.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

SALAS, Emílio. *El gran libro del Tarot: una obra excepcional distinta a todo lo publicado*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2017. *E-book*.

SALVATERRA, Maria Jeanine de Miranda. A escrita feminina de Lygia Fagundes Teles. In: \_\_\_\_\_. *A possibilidade de uma escrita feminina em Lygia Fagundes Telles, em outras escritoras e escritores e seu diálogo com a cultura*. 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2004. p. 48-106.

TELLES, Lygia Fagundes. Pomba Enamorada ou uma história de amor. In: \_\_\_\_\_. *Seminário dos ratos*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009. *E-book*.

TRINDADE, Diamantino Fernandes. *Manual de Umbanda para iniciantes*. São Paulo: Sativa Editora, 2017. *E-book*.

Recebido em: 7 de agosto de 2020.

Aprovado em: 6 de abril de 2021.







## ***A escrita infamiliar a partir do olhar de duas crianças***

### ***The Uncanny Writing from the Perspective of Two Children***

Davi Andrade Pimentel

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

davi\_a\_pimentel@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0001-5519-3792>

**Resumo:** A partir da leitura do livro *O infamiliar* [*Das Unheimliche*] (1919), de Sigmund Freud, este artigo busca analisar a construção da palavra poética em seu constante confronto com o infamiliar, que se constitui como a base inventiva e pulsional do escritor enquanto personagem-criança de seus próprios textos. Esta análise se fundamenta no estudo de um fragmento do livro *L'écriture du désastre*, de Maurice Blanchot, intitulado “(Uma cena primitiva?)”, e no livro *Poeminha em língua de brincar*, de Manoel de Barros. Entre os dois escritores trava-se um progressivo diálogo acerca da potencialidade inventiva da criança em criar e/ou imaginar a partir do infamiliar que, para além de uma cena ou de um ato específico que lhe provocará um possível trauma, se encontra na própria palavra poética. Nessa perspectiva, através do olhar infantil, propomos refletir como se apresenta o infamiliar no poema de Manoel de Barros e na escrita-poética de Maurice Blanchot.

**Palavras-chave:** infamiliar; desastre; Manoel de Barros; Maurice Blanchot; Sigmund Freud.

**Abstract:** Considering the Reading of Sigmund Freud's *O infamiliar* [*Das Unheimliche*] (1919), this article aims to analyze the construction of the poetic word in its constant confrontation with the uncanny, that is constituted as the inventive and drive basis of the writer as a child-character of his own texts. This analysis is based on the study of a fragment of Maurice Blanchot's *L'écriture du désastre*, entitled “(A primitive scene?)” and on Manoel de Barros's *Poeminha em língua de brincar*. A progressive dialogue takes place between these two authors regarding the inventive potential of the child in creating and/or imagining something from the uncanny, which beyond a scene or a



specific act that may cause a possible trauma can be found on the poetic word itself. Thus, through the child perspective, a reflection of how the uncanny appears on Manoel de Barros's poem and on Maurice Blanchot's poetic-writing is proposed.

**Keywords:** uncanny; disaster; Manoel de Barros; Maurice Blanchot; Sigmund Freud.

## Considerações iniciais

Neste artigo, que será dividido em dois momentos, “Olhar, verbo *infamiliar*” e “O arrebatamento pela via do *infamiliar*”, dois textos literários serão essenciais para o seu desenvolvimento: o poema “Poeminha em língua de brincar” (2019), presente no livro de mesmo nome, de Manoel de Barros; e o fragmento poético em prosa “(Uma cena primitiva?)” (1980), presente no livro *L’écriture du désastre*,<sup>1</sup> de Maurice Blanchot. Como proposta para uma melhor compreensão deste artigo, cito a seguir, na íntegra, os dois textos:

Texto I: “Poeminha em língua de brincar”, de Manoel de Barros.

Ele tinha no rosto um sonho de ave extraviada.  
Falava em língua de ave e de criança.

Sentia mais prazer de brincar com as palavras  
do que de pensar com elas.  
Dispensava pensar.

Quando ia em progresso para árvore queria florear.  
Gostava mais de fazer floreios com as palavras do  
que de fazer ideias com elas.

Aprendera no Circo, há idos, que a palavra tem  
que chegar ao grau de brinquedo  
para ser séria de rir.

Contou para a turma da roda que certa rã saltara  
sobre uma frase dele  
e que a frase nem arriou.

Decerto não arriou porque não tinha nenhuma  
palavra podre nela.

<sup>1</sup> Todas as traduções das obras em francês citadas neste artigo são de minha autoria.

Nisso que o menino contava a estória da rã na frase  
entrou uma Dona de nome Lógica da Razão.  
A Dona usava bengala e salto alto.

De ouvir o conto da rã na frase a Dona falou:  
Isso é Língua de brincar e é idiotice de criança  
pois frases são letras sonhadas, não têm peso  
nem consistência de corda para aguentar uma rã  
em cima dela.

Isso é língua de Raiz – continuou.  
É Língua de Faz de conta  
é Língua de brincar!

Mas o garoto que tinha no rosto um sonho de ave  
extraviada  
também tinha por sestro jogar pedrinhas no bom senso.

E jogava pedrinhas:  
disse que ainda hoje vira a nossa Tarde sentada  
sobre uma lata ao modo que um bem-te-vi sentado  
na telha.

Logo entrou a Dona Lógica da Razão e bosteou:  
Mas lata não aguenta uma Tarde em cima dela, e  
ademais a lata não tem espaço para caber uma  
Tarde nela!  
Isso é Língua de brincar  
é coisa-nada.  
O menino sentenciou:  
Se o Nada desaparecer a poesia acaba.

E se internou na própria casca ao jeito que o  
jabuti se interna.  
(BARROS, 2019, p. 7-32)

Texto II: “(Uma cena primitiva?)”, de Maurice Blanchot.

◆ (Uma cena primitiva?) *Vocês que vivem bastante, próximos de um coração que não bate mais, suponham, suponham-no: a criança – ele tem sete anos, oito anos talvez? – de pé, abrindo a cortina e, através da vidraça, observando. O que ele vê, o jardim, as árvores de inverno, a parede de uma casa: enquanto vê, sem*

*dívida à maneira de uma criança, seu espaço de jogo, ele se cansa e lentamente olha para cima em direção ao céu comum, com as nuvens, a luz cinzenta, o dia sem graça e sem horizonte.*

*O que se passa em seguida: o céu, o mesmo céu, de repente aberto, absolutamente escuro e absolutamente vazio, revelando (como pela vidraça quebrada) uma tal ausência como se tudo já estivesse lá desde sempre e para sempre perdido, a tal ponto que nela se afirma e se dissipa o saber vertiginoso que nada é o que existe, e sobretudo nada existe para além dela. O inesperado dessa cena (sua característica interminável) é o sentimento de felicidade que logo submerge a criança, a alegria devastadora que ele somente poderá testemunhar pelas lágrimas, uma profusão sem fim de lágrimas. Acredita-se em uma aflição da criança, procura-se consolá-la. Ele não diz nada. Ele viverá de agora em diante no segredo. Ele não chorará mais.*

(BLANCHOT, 1980, p. 117, grifos do autor, tradução nossa)<sup>2</sup>

### **Olhar, verbo *infamiliar***

O *olhar*. O olhar que cava e desenterra a *palavra poética recalçada* na palavra cotidiana. O olhar que testemunha o acontecimento. O olhar (sobre o) *in-familiar*. Olhos: órgãos sensitivos, de sensibilidade que desvelam o *des-conhecido*, que tornam, ou não, o selvagem em doméstico. O olhar da criança e, mais tarde, o olhar do adulto: olhar(es)

<sup>2</sup> No original:

◆ “(Une scène primitive?) *Vous qui vivez plus tard, proches d’un cœur qui ne bat plus, supposez, supposez-le: l’enfant – a-t-il sept ans, huit ans peut-être? – debout, écartant le rideau et, à travers la vitre, regardant. Ce qu’il voit, le jardin, les arbres d’hiver, le mur d’une maison: tandis qu’il voit, sans doute à la manière d’un enfant, son espace de jeu, il se lasse et lentement regarde en haut vers le ciel ordinaire, avec les nuages, la lumière grise, le jour tenre et sans lointain.*

*Ce qui se passe ensuite: le ciel, le même ciel, soudain ouvert, noir absolument et vide absolument, révélant (comme par la vitre brisée) une telle absence que tout s’y est depuis toujours et à jamais perdu, au point que s’y affirme et s’y dissipe le savoir vertigineux que rien est ce qu’il y a, et d’abord rien au-delà. L’inattendu de cette scène (son trait interminable), c’est le sentiment de bonheur qui aussitôt submerge l’enfant, la joie ravageante dont il ne pourra témoigner que par les larmes, un ruissellement sans fin de larmes. On croit à un chagrin d’enfant, on cherche à le consoler. Il ne dit rien. Il vivra désormais dans le secret. Il ne pleurera plus.”*

em desvio, *em devir*, sujeitos a uma diferenciação capaz de colocá-los em polos opostos, porém, justapostos, uma vez que esse(s) olhar(es) se origina(m) de um único ponto, a fabricação *inconsciente* do desejo:

Mas quem conhece a vida psíquica das pessoas sabe que nada é mais difícil do que renunciar a um prazer que um dia foi conhecido. No fundo, não poderíamos renunciar a nada, apenas trocamos uma coisa por outra; o que parece ser uma renúncia é, na verdade, uma formação substitutiva ou um sucedâneo. (FREUD, 2018, p. 55).

O desvio da moção do desejo – do olhar externo: a brincadeira explorativa da criança, com seus brinquedos e jogos, com o seu “florear” e “brincar”, na construção de um mundo próprio que tem como seu contrário a realidade do mundo adulto; para o olhar interno: já que ao adulto não cabe mais a brincadeira infantil, resta-lhe substituir o desejo de *brincar* pelo de *fantasiar*, construir internamente, nas palavras de Freud (2018), castelos de ar em seus sonhos diurnos. Esses olhar(es) em desvio partilham não apenas de um *desejo primário*, mas também de um *medo originário*, o medo de que os olhos sejam subtraídos:

Ao contrário, a experiência psicanalítica nos lembra que uma angústia assustadora das crianças é o medo de machucar ou perder os olhos. Em muitos adultos, essa angústia permanece, e eles não temem tanto ferir outro órgão quanto os olhos. (FREUD, 2019, p. 61)

Os homens devotam generosa importância aos olhos: “Em tudo e em todo lugar meus próprios olhos bastam para me controlar, para me pôr de sobreaviso em relação a mim mesmo. Ninguém me vigia tão bem nem mais temo eu do que escandalizar” (MONTAIGNE, 2016, p. 149).

Édipo, certamente, se oporia à fala de Montaigne. Inconscientemente,<sup>3</sup> ele mata o seu pai, casa-se com a sua mãe e gera filhos(as)-irmãos(ãs), não escapando assim de seu destino, proferido pelo oráculo

---

<sup>3</sup> A interpretação, neste artigo, de que Édipo age inconscientemente parte de uma interpretação freudiana. Como nos lembra Elisabeth Roudinesco (2019, p. 30), em *Dicionário amoroso da psicanálise*, “entre seus grandes modelos de genealogia do parentesco, ele [Freud] escolheu dois personagens primordiais: Édipo e Hamlet. A seu ver, o primeiro encarna o teatro do inconsciente, o que permanece desconhecido do sujeito, enquanto o segundo remete à consciência culpada”.

ao seu pai biológico, Laio – destino *para a* morte, inescapável: tanto à morte ao nascer, caso o servo realmente o sacrificasse seguindo as ordens do rei Laio, quanto à morte já adulto, quando o velho Édipo é atingido pelo raio de Zeus e tragado pela cratera resultante desse raio fulminante. Em um momento da tragédia, Jocasta diz a Édipo:

A arte da profecia – deves sabê-lo – / não interfere nas questões humanas. / Sucintamente posso demonstrá-lo: / outrora Laio recebeu um oráculo / – senão do próprio Apolo, de seus próceres –, / segundo o qual a Moira lhe traria / a morte pelas mãos de um filho nosso. (SÓFOCLES, 2016, p. 72)

Contudo, como saberemos logo depois, através do mensageiro e do servo, a profecia já se realizara, pois a criança, Édipo, dada à morte foi salva – ou não. Os olhos de Édipo não o controlaram, não o puseram de sobreaviso e não foram o bastante para revogar o seu destino já de antemão traçado pelos deuses. Como consequência de seus atos, por ter infringido a lei dos homens e por ter mantido sem o saber uma relação incestuosa com a mãe, Édipo se priva de seu bem mais precioso, os seus olhos. Essa privação é bastante significativa para o que pretendo apresentar neste artigo. Édipo, arriscando uma certa compensação para o seu ato grotesco, se desfaz de seus olhos, arranca-os e entrega-os ao destino como moeda de troca: “Ele arrancou das vestes de Jocasta / os fechos de ouro com que se adornava, / e, erguendo as mãos, o círculo dos olhos golpeou” (SÓFOCLES, 2016, p. 101). Freud (2019), em *O infamiliar*, dirá que o ato de Édipo seria uma espécie de punição pela castração. O medo de perder o pênis é substituído, segundo o psicanalista, pelo medo de perder os olhos ou, com menos frequência, pelo medo de perder outro membro qualquer do corpo. Esse medo da castração se dá tanto nos sonhos quanto nas fantasias dos pacientes.

Já nos mitos da civilização, a punição pela castração pode deixar o plano da fantasia ou do onírico para ser um ato da ordem da materialização, como em *Édipo Rei*, de Sófocles. Tanto Freud quanto Montaigne e Sófocles destacam a importância dos olhos, ou seja, do *olhar* para o homem. O olhar como o signo máximo da psique, da inteligência e da criatividade do homem, capaz de diferenciá-lo dos demais entes. No entanto, os olhos nos levam, igualmente a Édipo, a três caminhos: o primeiro, para o desvelamento; o segundo, para a ocultação; e o terceiro, para o poético. Esses caminhos, por vezes, formam uma complexa

encruzilhada, na qual, eventualmente, nos perdemos, o que provoca em nós uma sensação de infamiliaridade. Neste momento, atendo-me ao significado figurado do verbo *olhar*: maneira de ver e de interpretar. Em *Poeminha em língua de brincar*, de Manoel de Barros, a criança-poeta,<sup>4</sup> na décima primeira estrofe do poema, diz à turma da roda: “E [o garoto] jogava pedrinhas: / disse que ainda hoje vira a nossa Tarde sentada / sobre uma lata ao modo que um bem-te-vi sentado / na telha” (BARROS, 2019, p. 26). Na leitura desses versos, o adulto, iniciado ou não na poesia, acaba por ser invadido por uma sensação de infamiliaridade. Por quê? O que há na interpretação da criança-poeta, no seu *ver* o mundo, que descentra a perspectiva do adulto, a ponto de a Dona Lógica da Razão ter que intervir para deixar claro o limite que supostamente existe entre a linguagem infantil e a adulta?

A resposta está na própria linguagem e em sua desconstrução efetuada pela criança-poeta. Ao criar o seu próprio mundo, como o poeta, a partir da linguagem cotidiana, mas deslocando-a, descentrando-a e desmontando-a a fim de que ela possa inaugurar uma nova ordem linguística e, conseqüentemente, imaginativa, a criança-poeta pode ressignificar a palavra *tarde*, dando-lhe uma nova configuração, não mais de advérbio ou de substantivo comum feminino, e sim de substantivo próprio, transformando-a em um ente capaz de se sentar em uma lata assim como o bem-te-vi em uma telha: “Talvez devêssemos dizer: toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo, melhor dizendo, transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada” (FREUD, 2018, p. 54). Ao entrar no espaço poético, a linguagem cotidiana perde a pretensa objetividade adquirida no mundo real, o seu “bom senso”, não por menos a criança-poeta lhe joga pedrinhas, para que o seu poema ganhe em performance, em subjetividade e em ambigüidade. Georges Bataille (2016, p. 177), em *A experiência interior*, destaca que se

palavras como “cavalo” ou “manteiga” entram num poema, fazem-no liberadas das preocupações interessadas. Por mais que essas palavras: “manteiga”, “cavalo” sejam aplicadas a fins práticos, o uso que a poesia faz delas libera a vida humana desses fins.

---

<sup>4</sup> A relação entre a criança e o poeta será apresentada ao longo deste artigo tendo como base o texto freudiano “O poeta e o fantasiar”, de 1908, presente no livro *Arte, literatura e os artistas* (2018).

E conclui: “a poesia leva do conhecido ao desconhecido” (BATAILLE, 2016, p. 177, grifos do autor). O poético nos leva do desvelamento à ocultação, mas nela não se demora, pois nem permanece no desvelamento, próprio do olhar objetivo adulto, nem no ocultamento, próprio daquilo que o homem não consegue apreender, *ver*, enquanto linguagem, mas cruza esses dois caminhos, interliga-os, provocando naquele que lê o poema a sensação, por vezes incômoda, do infamiliar: “*Infamiliar* seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (FREUD, 2019, p. 45, grifos do autor).

Na poesia, vem à luz a arbitrariedade do signo linguístico que se encontrava oculta, ou recalçada, na presumida transparência da palavra em seu uso diário. Ou seja, a poesia assume o investimento arbitrário que fora recalçado na palavra em seu emprego cotidiano. É por meio da arbitrariedade da palavra manifesta na poesia que o sentimento infamiliar irrompe no leitor. Freud (2019, p. 33, grifo do autor), em *O infamiliar*, nos assegura do diálogo que existe entre o não familiar, o terror, o desconhecido e o infamiliar, embora tais sensações não sejam sinônimas em si, mas quase antônimas, uma vez que, nas três primeiras, o que angustia é o *novo que chega*, o desconhecido que se revela, diferentemente do que ocorre com a sensação de infamiliaridade, na qual a angústia sobrevém do muito íntimo que permaneceu, por alguma razão, recalçado: “Como é possível, sob quais condições, o que é íntimo se tornar *infamiliar*, aterrorizante, é algo a ser demonstrado na sequência”. O psicanalista, então, inicia uma investigação linguística acerca dos significados das palavras *unheimlich* (*infamiliar*) e *heimlich* (*familiar*). Em um primeiro momento, é estabelecida a oposição entre as duas palavras, o que, de certo modo, já era esperado: o *familiar* compreende tudo aquilo que é doméstico, conhecido, caseiro e aconchegante; já o *infamiliar* compreende o seu oposto, ou seja, o selvagem, o desconhecido, o estrangeiro e o que provoca mal-estar. Contudo, em um segundo momento, a palavra *heimlich* adquire o significado de segredo, aquilo que deve permanecer oculto, e não mais dado às vistas ou apresentado. Um exemplo bastante interessante desse *desvio* da palavra *heimlich* pode ser assim demonstrado: suponhamos uma cena, onde temos uma casa, o seu interior, e o espaço que a cerca, o seu exterior. Nessa cena, a palavra *heimlich*, para aqueles que estão dentro da casa, significa o doméstico, o apresentável, mas, para aqueles que estão fora da casa, o

que é doméstico, *heimlich*, deve permanecer oculto, em segredo, para não suscitar o desejo de apropriação.

Nesse desvio do sentido, ou de ganho de sentido, a palavra *heimlich* barganha para si um significado que estava até então restrito ao campo semântico da palavra *unheimlich*, o campo do desconhecido, do estranho. Ao apresentar tal desvio, na usurpação do sentido daquilo que se encontra *em segredo*, a palavra *heimlich* se funde à palavra *unheimlich*: “Infamiliar é, de certa forma, um tipo de *familiar*” (FREUD, 2019, p. 49, grifo do autor). Aquilo que se pressupõe conhecido é, ao mesmo tempo, aquilo que se sabe desconhecido. Ou, em uma inversão aqui apropriada, aquilo que se supõe desconhecido, na verdade, é o bastante conhecido. Presente na palavra *infamiliar*, temos a palavra *familiar*: *in-familiar*. Uma questão de prefixo que marca a presença da sensação conhecida, porém, recalcada: “O *infamiliar* é, então, também nesse caso, o que uma vez foi doméstico, o que há muito é familiar. Mas o prefixo de negação ‘in-’ [*Un-*] nessa palavra é a marca do recalçamento” (FREUD, 2019, p. 95, grifos do autor). Se a sensação se encontra recalcada é porque de algum modo essa sensação provocava angústia no ser, por exemplo, no caso de Nathanael, personagem do conto “O Homem da Areia”, de E. T. A. Hoffmann, analisado por Freud em *O infamiliar*. Em resumo, quando adulto, Nathanael se depara com o oculista Giuseppe Coppola, que de imediato lhe causa uma forte sensação de infamiliaridade ao apresentar-lhe diversos tipos de óculos. Essa sensação desconhecida, terrificante, remete-o, na verdade, a uma época precisa de sua infância, quando, na presença de seu pai e de um advogado amedrontador chamado Coppelius, ele supostamente tem os seus olhos ameaçados por este último, embora não saibamos se a ameaça fora real ou fantasiada. Mas o que marca realmente a criança, a sensação que permanece e que fora recalcada, é a ameaça da perda dos olhos, que é reativada pela presença do oculista Coppola. Segundo Freud (2019), em sua análise do conto, essa ameaça está associada também ao complexo de castração. Porém, não nos demoraremos nessa questão, pois é preciso seguir adiante, uma vez que o *infamiliar poético* nos espera.

Em *Poeminha em língua de brincar*, o infamiliar é a própria linguagem poética, ou melhor, a sensação infamiliar provocada no



leitor adulto<sup>5</sup> deriva da linguagem literária enquanto descentramento, desconstrução e movimento direcionado para si própria, jamais como um simples *movimento-arremedo* destinado a representar fidedignamente elementos de nossa realidade: “No poema, a linguagem nunca é real em nenhum dos momentos por onde passa, porquanto no poema a linguagem afirma-se como todo e sua essência, não tendo realidade senão nesse todo” (BLANCHOT, 1987, p. 39). No poema de Manoel de Barros, a criança-poeta “tinha no rosto um sonho de ave extraviada. / Falava em língua de ave e de criança” (BARROS, 2019, p. 7). Ou seja, a criança-poeta falava uma língua diferente daquela manejada pelos adultos, uma língua poética que, por sua vez, tornava-a um *ser fora do mundo do bom senso e da lógica*, tornava-a estrangeira, porém, nativa desse mundo real que a exilava: “Isso é Língua de brincar / é coisa-nada” (BARROS, 2019, p. 28), sentencia a Dona Lógica da Razão. Maurice Blanchot (1987), em *O espaço literário*, nos assegura que o poeta fala uma língua que ninguém mais fala, uma língua original, e que ele pertence a um mundo onde poucos podem nele habitar. É exatamente essa *revelação da estrangeiridade* da linguagem e do poeta que causa no leitor adulto a sensação de unfamiliaridade. É o retorno do que antes estivera recalcado, a ambiguidade e a performatividade da palavra, que faz com que surja esse estranhamento tão forte, a ponto de fazer a Dona Lógica da Razão começar a “bostear”, talvez porque se sinta intimidada diante da essência da linguagem, que seria o caos,<sup>6</sup> mas um caos produtivo. Sejamos um pouco mais claros: a linguagem que manejamos é, em essência, arbitrária. Já nos lembrava Saussure que não há imediaticidade entre significante e significado, mas uma pretensa imediaticidade embasada em critérios sociais, políticos e culturais, por isso a proliferação das muitas línguas.

Em verdade, “nada de mais estranho para a árvore do que a palavra árvore, tal como a utiliza, não obstante, a linguagem cotidiana” (BLANCHOT, 1987, p. 33). Se, por um lado, a linguagem diária tenta

---

<sup>5</sup> A análise, aqui proposta, baseia-se no sentimento infamiliar provocado pelo poema no adulto. A existência, ou não, do sentimento infamiliar provocado pelo poema na criança demanda outras considerações que, oportunamente, serão desenvolvidas em outro texto.

<sup>6</sup> Caos enquanto movimento de potência da linguagem em sua arbitrariedade sem limitações no espaço poético. Na literatura, não havendo limites, a palavra *pássaro*, por exemplo, pode se referir a tudo menos ao animal pássaro como comumente a palavra *pássaro* em seu uso cotidiano se refere. Caos enquanto criatividade sem contenções, sem interdições e sem o fantasma da lógica.

minimizar o caos provocado pela arbitrariedade do signo linguístico, sendo objetiva, racional e lógica para que uma ordem se estabeleça no todo social; por outro lado, a poesia deixa o caos linguístico ganhar corpo e múltiplas formas, deixando-o extravasar em desejo e prazer. Por duas vezes a palavra *sonho* surge no poema de Manoel de Barros para caracterizar a criança-poeta e uma única vez é mencionada a palavra *sonhadas*, derivação da palavra *sonho*, para caracterizar a sua linguagem caótica: “Isso é Língua de brincar e é idiotice de criança / pois frases são letras sonhadas, não têm peso” (BARROS, 2019, p. 20). Em “O poeta e o fantasiar”, Freud (2018, p. 57) associa muito acertadamente o sonho e a fantasia ao desejo, e ainda melhor, associa-os à insatisfação:

Deve-se dizer que quem é feliz não fantasia, apenas o insatisfeito. Desejos insatisfeitos são as forças impulsionadoras [*Triebkräfte*] das fantasias, e toda fantasia individual é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória.

Caso não houvesse a insatisfação com o mundo real que nos cerca, o poeta com certeza não fantasiaria e, conseqüentemente, não teríamos em mãos livros e mais livros nos quais mundos diversos originados pela insatisfação de seu criador nos são apresentados em forma de desejo, de desejo que provoca o prazer naquele que se aventura por esses mundos poéticos. O “sonho de ave extraviada” da criança-poeta é a realização de um desejo provocado pela insatisfação provinda da lógica do mundo real. É por isso que ela brinca, mas dispensa pensar; floreia, mas se recusa a transformar palavras em ideias. A criança-poeta elege a palavra enquanto brinquedo, enquanto moduladora da fantasia, do brincar constante, e não mais a palavra associada à realidade lógica do mundo adulto.

Enquanto brinquedo, enquanto *palavra-brinquedo*, a palavra poética se recusa ao enquadramento do bom senso e da lógica do mundo real. Seguindo idêntico caminho trilhado pela criança, o poeta também se recusa à lógica e ao bom senso da linguagem cotidiana, pois o poeta é aquele que abraça o caos essencial da linguagem na construção *em fantasia* de seu mundo poético:

O poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade. (FREUD, 2018, p. 54)

A criança e o poeta constroem mundos singulares a partir da insatisfação com o mundo real. A insatisfação, nesse caso, é criativa e produtiva, sendo o estado de insatisfação o gatilho para a criação poética e para o brincar infantil. Em *Poeminha em língua de brincar*, como o próprio título já antecipa, a criança *joga* a todo instante com as possibilidades da língua, ela fantasia acordada, explora o não mais explorado pelo adulto: a potencialidade arbitrária da língua. A criança olha para o mundo real, mas o seu olhar inverte as categorias desse mundo, uma vez que ela renuncia ao seu bom senso para que o seu olhar ultrapasse a limitação da lógica na construção de seu mundo particular. Em seu olhar *para fora*, a criança faz um grande investimento de afetos, como nos lembra Freud (2018), sendo tal investimento uma das razões para que não menosprezemos o jogo infantil, como o faz terrivelmente a Dona Lógica da Razão na décima segunda estrofe do poema de Manoel de Barros (2019, p. 28):

Logo entrou a Dona Lógica da Razão e bosteou: / Mas lata não  
aguenta uma Tarde em cima dela, e / ademais a lata não tem  
espaço para caber uma / Tarde nela! / Isso é Língua de brincar /  
é coisa-nada.

Montaigne (2016, p. 149), em “Dos costumes e da inconveniência de mudar sem maiores cuidados as leis em vigor”, texto presente em *Ensaaios*, nos faz o seguinte alerta: “os jogos infantis devem julgar-se não apenas como divertimentos mas ainda como ações de importância”.

Através de seu mundo *em fantasia*, a criança explora, ao avesso, o mundo real e *joga* com os adultos, das mais variadas e complexas formas, desenvolvendo, assim, a sua psique e os seus olhares: para o mundo, para o outro e para si própria. Porém, para se tornar adulta, a criança é forçada, pelas tendências que servem ao eu e pelas exigências morais do meio, a abandonar o jogo e a assumir a linguagem do adulto. Para tanto, é preciso que a criança recalque a linguagem enquanto caos, a linguagem essencialmente arbitrária, para aderir à linguagem enquanto lógica, enquanto instrumento, com o objetivo de que o seu caminhar pelo mundo real seja um caminhar útil, forçosamente utilitário: não há mais espaço para “idiotice de criança”. Como observa Freud (2018), nem toda sensação recalçada tem uma base negativa, podendo muito bem vir a ter uma base positiva, como é o caso da criança e a sua linguagem poética. O adulto, ao se deparar com o poema, neste caso, com o *Poeminha em*

*língua de brincar*, é invadido pelo sentimento do infamiliar, ou seja, pelo sentimento familiar que antes estivera recalcado, oculto. Semelhante ao que ocorrera a Nathanael, quando o oculista lhe apresentara diversos óculos, o leitor adulto, ao se ver exposto novamente à linguagem de base arbitrária, poética, é tomado por uma sensação bastante estranha, infamiliar, que o remete à infância, a uma época em que a linguagem estava desvinculada da lógica e do bom senso. Essa reativação da cena primária tanto pode lhe provocar, além da sensação de infamiliaridade, um movimento de dispersão e de fuga, quanto um movimento nostálgico, pelo qual o adulto se dará a oportunidade de mais uma vez abrir uma fenda na realidade e compactuar com a arbitrariedade do signo linguístico. Já o poeta, diferentemente do homem comum, mantém-se criança, sustentando a linguagem de essência arbitrária como a sua própria linguagem:

Não esqueçam que o destaque, talvez estranho, às lembranças infantis na vida do poeta deriva, em última instância, da pressuposição de que a criação literária, como o sonho diurno, é uma continuação e uma substituição, a uma só vez, das brincadeiras infantis. (FREUD, 2018, p. 62-63)

Desse modo, o *poetar* e o *brincar* constituem-se como atividades similares em que a linguagem poética, sem o peso da lógica e do bom senso, é o suporte que origina os seus mundos particulares. É através dela também que o leitor poderá atingir a experiência do prazer de que escreve Bataille (2016, p. 37), em *A experiência interior*: “Chamo experiência uma viagem ao extremo do possível do homem”. Um prazer que, por meio do orifício do corpo textual poético, dá a *ver* ao leitor um mundo em desvario, em *jouissance*:

a linguagem literária – expressão de desejos ocultos, da vida obscura – é a perversão da linguagem um pouco mais até do que o erotismo é a perversão das funções sexuais. Daí o “terror” que, no fim, impera “nas letras” (BATAILLE, 2016, p. 193).

Em diálogo cerrado com Freud, Bataille (2016, p. 35) arremata: “Se a poesia introduz o estranho, ela o faz pela via do familiar. O poético é o familiar dissolvendo-se no estranho, e nós mesmos com ele”. Na quinta e sexta estrofes de *Poeminha em língua de brincar*, a criança-poeta de Manoel de Barros (2019, p. 14-17) nos diz: “Contou para a turma da roda que certa rã saltara / sobre uma frase dele / e que a frase nem

arriou. // Decerto não arriou porque não tinha nenhuma / palavra podre nela”. Nesses versos, o que se dá a *ver* não é a palavra *rã* que representa o animal rã em nosso mundo real, mas sim uma *palavra-rã* que salta nos versos seguintes da criança-poeta e que extrapola o limite do real, do verossímil e da lógica. Uma *palavra-rã* que *olha* para o leitor adulto e que salta em sua direção, na direção daquilo que ele próprio recalçou. Caso o leitor não se assuste e fuja, ele poderá experienciar essa sensação única provinda da palavra poética, esse prazer perverso que somente o literário pode liberar.

Como pudemos observar ao longo do desenvolvimento deste artigo, a criança-poeta instaura uma nova ordem linguística na construção do seu mundo poético, uma ordem que, como vimos, é diversas vezes contestada pela Dona Lógica da Razão, que, por sua vez, só pôde ganhar corpo e agir como um ente na poesia que tanto refuta e maldiz: “Isso é Língua de brincar / é coisa-nada” (BARROS, 2019, p. 28). Ao que a criança-poeta sentencia: “O menino sentenciou: / Se o Nada desaparecer a poesia acaba” (BARROS, 2019, p. 30). Em uma bela jogada lógica, que descentra a própria Lógica, a criança-poeta reafirma, através do “Nada”, a soberania do espaço literário: “*Pois bem, ainda é melhor: o silêncio, o nada, isso é a essência da literatura*” (BLANCHOT, 1997, p. 298, grifo do autor). Na perspectiva blanchotiana, em seu texto “A literatura e o direito à morte”, presente no livro *A parte do fogo*, o “nada” é o tudo. O nada enquanto potência da palavra poética de tudo dizer e de tudo desdizer, de tudo afirmar e de tudo negar, de tudo transformar e de tudo ressignificar. O nada é o abandono da norma, da lei, da lógica, da racionalidade e do bom senso empreendido pelo poeta e pela criança-poeta. O nada é, também, palavra, mas palavra desterritorializada, desconstruída e reorganizada em uma nova estrutura de linguagem, uma estrutura poética-caótica-produtiva que faz a Tarde se sentar sobre uma lata (BARROS, 2019).

### **O arrebatamento pela via do *infamiliar***

Entre a criança-poeta, de Manoel de Barros, e a criança-arrebatada, de Maurice Blanchot, há o olhar (para o) infamiliar. Em “(Uma cena primitiva?)”, a criança não faz poesia, não joga com a palavra, não fabrica um mundo próprio, não está no processo do que provocará o infamiliar no leitor adulto: o alto investimento de afetos na brincadeira

com a palavra em sua plena arbitrariedade. Dessa criança, pelo contrário, o que se percebe é um certo tédio, uma insatisfação que, em um primeiro momento, não produz fantasias, muito menos sonhos. A essa criança, aparentemente sem desejo pelo que a cerca, nada interessa. Porém, ao olhar o comum das coisas, a criança sofre uma epifania. Ao olhar para o céu, o *mesmo* céu de todos os tediosos dias, não deixemos de destacar a ênfase que é dada ao adjetivo “mesmo” no fragmento blanchotiano, a criança se dá conta de algo bastante violento: a presença do infamiliar nas coisas cotidianas, no mundo enquanto tal. O choque dessa visão lhe revela que nas coisas do mundo o que está manifesto desde sempre, na verdade, é uma *ausência* e não uma *presença*, como nos quer fazer crer o homem e a sua rotina escandalosamente cruel, “que nos dá a ilusão, a segurança do imediato, o qual, contudo, nada é senão o rotineiro” (BLANCHOT, 1987, p. 34). Essa ausência nas coisas é uma derivação da ausência presente na linguagem que nomeia as coisas, como nos lembra Blanchot (1987, p. 33) na passagem sobre a palavra *árvore* anteriormente mencionada. Se a palavra não nos entrega o ser, mas a ausência do ser, o mundo por ela nomeado é também pura ausência. O mundo em ausência:

*A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: essa mulher; é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser; seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser; isto é, o único fato que ele não é. Desse ponto de vista, falar é um direito estranho.* (BLANCHOT, 1997, p. 310-311, grifo do autor).

Está mais uma vez presente na linguagem a violência do infamiliar. É nela que se concentra tanto o elemento recalcado quanto a volta desse. E essa revelação arrebatadora, do *in-familiar*, se deixa ver em momentos nos quais estamos fora do circuito tramado pela rotina diária, por exemplo, quando estamos nos aventurando pela literatura ou quando estamos entediados. Estar entediado é o instante em que todas as seduções do mundo real fracassam, caem por terra, apresentam-se enfadonhas. E, desse enfado, o mundo se revela pobre, nauseante e ameaçador. A partir de então, uma fresta se abre, um rasgo se faz no cotidiano, e o mundo se revela em sua completa *ausência*. Esse mundo

que nos comunica a fala comum não passa do longínquo velado, o absolutamente estranho que se faz passar por habitual, o insólito que tomamos por rotineiro graças a esse véu que é a linguagem e a esse hábito da ilusão das palavras (BLANCHOT, 1987, p. 34).

Como Blanchot (1987) nos auxilia a perceber, em “A solidão essencial”, texto que se encontra em *O espaço literário*, o mundo está sob um véu linguístico que nos ilude, que encobre o estranho e o insólito (o infamiliar) na própria construção do habitual e do rotineiro (no familiar). Embora esse véu seja bastante resistente e impositivo, ele não o é totalmente, como atesta a criança blanchotiana ao se deparar com o *mesmo*, porém *diferente*, céu de todos os dias: “*O que se passa em seguida: o céu, o mesmo céu, de repente aberto, absolutamente escuro e absolutamente vazio*” (BLANCHOT, 1980, p. 117, grifo do autor). Dessa fenda, o que irrompe por meio do sentimento infamiliar provocado pelas coisas cotidianas não poderá jamais ser proferido, apenas guardado enquanto segredo: “*Ele não diz nada. Ele viverá de agora em diante no segredo*” (BLANCHOT, 1980, p. 117, grifo do autor). Podemos nos questionar sobre o que o impede de testemunhar e, conseqüentemente, o que o força a manter segredo sobre o que lhe ocorrera: “*a alegria devastadora que ele somente poderá testemunhar pelas lágrimas, uma profusão sem fim de lágrimas*” (BLANCHOT, 1980, p. 117, grifo do autor).

A resposta estaria, o que não mais nos surpreende, na própria linguagem, seguindo duas vias: a do testemunho e a da palavra. Jacques Derrida (1998), em *Demeure*, nos alerta para a complexa estrutura do testemunho. Por um lado, o testemunho é inseparável de seu caráter ficcional, que Derrida nomeia de literatura, uma vez que dar testemunho é produzir texto, é tentar recriar uma cena testemunhada, e, como não será possível reproduzi-la literalmente, a ficção entra como modo de costura dos fatos esquecidos da cena testemunhada. Por outro lado, o testemunho, embora testemunhável, não escapa ao segredo, pois a cena testemunhada tende a ser algo único, um acontecimento que rompe com o cotidiano e com a lógica de nossa rotina, não podendo ser jamais reproduzida ou encenada novamente. Assim, o ato de testemunhar estaria em uma constante tensão entre a ficção e o segredo, entre a possibilidade e a impossibilidade do dizer:

Para permanecer testemunho, ele deve então se deixar assombrar. Deve se deixar parasitar por aquilo mesmo que ele exclui de seu foro interior, a *possibilidade*, ao menos, da literatura. É sobre esse limite indecível que tentaremos nos demorar. [...] Limite impossível, então. Insustentável. É ele que condena o testemunho ao segredo; ele o intima a se demorar segredo ali mesmo onde se torna manifesto e público. Somente posso testemunhar, no sentido estrito dessa palavra, no instante em que aquilo que testemunho ninguém pode testemunhá-lo em meu lugar. Aquilo que testemunho é primeiro, imediatamente, meu segredo, ele permanece reservado a mim. Devo poder guardar segredo daquilo mesmo que testemunho; é a condição do testemunho no sentido estrito, e é por isso que nunca se poderá demonstrar, no sentido da prova teórica e do julgamento determinante, que um perjúrio ou uma mentira tiveram efetivamente lugar. A própria confissão não é o bastante. (DERRIDA, 1998, p. 31-22, grifo do autor, tradução nossa).<sup>7</sup>

Em “A literatura e o direito à morte”, Blanchot (1997, p. 314, grifo do autor) afirma categoricamente: “*A palavra não basta para a verdade que ela contém*”. A verdade, que tende a romper a sua estrutura e a qual os homens temem que venha à luz do dia, é a ausência das coisas, ou melhor, é a impossibilidade de reter qualquer presença das coisas no corpo da palavra: “*A linguagem só começa com o vazio; nenhuma plenitude, nenhuma certeza, fala; para quem se expressa falta algo essencial*” (BLANCHOT, 1997, p. 312, grifo do autor). Deve-se a essa certa intransigência da linguagem o fato de a criação blanchotiana não poder testemunhar o arrebatamento provocado pelo infamiliar presente

---

<sup>7</sup> No original: “Pour rester témoignage, il doit donc se laisser hanter. Il doit se laisser parasiter par cela même qu’il exclut de son for intérieur, la *possibilité*, au moins, de la littérature. C’est sur cette limite indécidable que nous allons essayer de demeurer. [...] Limite impossible, donc. Intenable. C’est elle qui à demeure voue le témoignage au secret; elle lui enjoint de demeurer secret là même où il rend manifeste et public. Je ne peux témoigner, au sens strict de ce mot, qu’à l’instant où ce dont je témoigne, personne ne peut en témoigner à ma place. Ce dont je témoigne est d’abord, à l’instant, mon secret, il reste à moi réservé. Je dois pouvoir garder secret cela même dont je témoigne; c’est la condition du témoignage au sens strict, et c’est pourquoi on ne pourra jamais démontrer, au sens de la preuve théorique et du jugement déterminant, qu’un parjure ou un mensonge ont effectivement eu lieu. L’aveu même n’y suffit pas.”



nas coisas familiares de seu cotidiano. A criança vê, olha e observa a *ausência* presente no mundo, embora não possa testemunhá-la:

*uma tal ausência como se tudo já estivesse lá desde sempre e para sempre perdido, a tal ponto que nela se afirma e se dissipa o saber vertiginoso que nada é o que existe, e sobretudo nada existe para além dela.* (BLANCHOT, 1980, p. 117, grifo do autor)

Se pararmos um momento para pensar, constataremos que o nosso real é, a bem da verdade, um real forjado e imposto por nosso meio familiar, por nossa sociedade, por nossas leis, por nossas imaginações e fantasias, jamais sendo um real verdadeiro, sobretudo porque a linguagem que nos possibilitaria definir esse real é o que nos impossibilita defini-lo, pois a linguagem não nos entrega o real, mas a ausência desse real: “Na verdade, o mundo sensível – nosso mundo – nada tem de especialmente nu, ele é totalmente forjado e constituído por relações que remetem imediatamente à ditadura da figura do real” (BADIOU, 2017, p. 15). Por essa razão, de real no mundo, temos apenas a sua ausência de real que se dá a ver na própria linguagem. Em “(Uma cena primitiva?)”, o infamiliar, que transtorna a criança a ponto de fazê-la “*testemunhar pelas lágrimas*”, é definitivamente a ausência irrefutável presente nas coisas, que, por sua vez, fora recalcada pela pretensa organicidade do mundo: “*uma tal ausência como se tudo já estivesse lá desde sempre e para sempre perdido*” (BLANCHOT, 1980, p. 117, grifo do autor).

Acredito que o sintagma “(Uma cena primitiva?)”, que inicia o fragmento blanchotiano em análise, tenha de algum modo chamado a atenção daqueles que conhecem a obra de Freud, pois não é de todo absurdo fazermos uma relação ou pretendermos fazer um diálogo entre os dois autores.

A título de curiosidade, do que podemos apreender da quarta parte, “O sonho e a cena primária”, do texto “História de uma neurose infantil [‘O homem dos lobos’]”, de Freud (2010), o conceito de cena primária se refere a uma cena original surgida geralmente em tenra idade, antes dos quatro ou cinco anos de idade da criança, e que possui um papel fundamental em seu desenvolvimento sexual, psicológico e social. Nesse texto, Freud (2010) relata o caso de um de seus pacientes: as suas graves inibições sociais, o seu prazer sexual associado a uma única posição sexual e a sua aterrorizada relação com a figura masculina que, ao longo da análise, se mostrou como uma derivação do medo da

figura paterna. Além dessas angústias, o analisando era constantemente atormentado por um sonho específico: um sonho com seis ou sete lobos. No decorrer da análise, Freud e o analisando constroem a cena primária que fora recalcada pelo paciente: com um ano e meio, o analisando “foi testemunha de um coito *a tergo* [por trás] repetido três vezes, [ele] pôde ver os genitais da mãe e o membro do pai, e compreendeu tanto o fato como a sua significação” (FREUD, 2010, p. 52-53, grifo do autor). Essa visão do coito apenas será compreendida em sua completude pelo paciente aos quatro anos de idade, quando passa a sonhar com os lobos, quando começa a explorar a sua genitália, excitando-se, e quando inicia um trabalho de pesquisa sobre as relações sexuais entre os animais. Essa cena primária, como dirá Freud (2010), se tornou a origem e, ao mesmo tempo, a resposta para as questões e para o sonho que tanto afligiram o analisando ao longo de sua vida. É certo que apenas na análise o paciente pôde compreender como de fato a cena do coito entre os seus pais, a cena primeiríssima, reverberou em seu íntimo:

Com um ano e meio a criança recebe uma impressão a que não pode reagir o bastante, só a compreende, só é comovida por ela na sua revivescência aos quatro anos, e somente na análise, duas décadas depois, pode apreender, com sua atividade mental consciente, o que ocorreu então dentro de si. (FREUD, 2010, p. 63).

Em relação ao caso apresentado por Freud em “O homem dos lobos” e ao fragmento blanchotiano de “(Uma cena primitiva?)”, fora a semelhança entre os sintagmas “cena primitiva” e “cena primária”, nada mais poderemos estabelecer com precisão, pois Blanchot dificulta, através da torção fragmentária de seu livro, uma relação mais estreita entre o conceito freudiano e o seu sintagma textual. Há, porém, duas possíveis interpretações para o *caso Blanchot*. A primeira interpretação, talvez Freud dissesse se tratar de um chiste blanchotiano: ao encabeçar o seu fragmento com o sintagma “uma cena primitiva”, Blanchot induz o seu leitor conhecedor da obra freudiana a fazer de imediato uma relação com o conceito do psicanalista, quando, na verdade, o seu sintagma seria apenas um *trompe-l'œil*, uma ilusão que mascara a problemática de seu fragmento, que, como vimos, se refere à ausência nas coisas que constituem o mundo, uma ausência derivada da linguagem que o nomeia. A segunda interpretação: a visão da criança poderia ser, de fato, uma cena

primária, porém, nos fragmentos anteriores e seguintes, a criança não é retomada em sua fase adulta, não nos é possível estabelecer se houve trauma ou não após a visão do “*céu, o mesmo céu*”. O sintagma “(Uma cena primitiva?)” é retomado mais duas vezes ao longo de *L’écriture du désastre*, mas nada da vida adulta da criança nos é revelado. Ou seja, desse modo, não nos é possível legitimar “(Uma cena primitiva?)” como sendo uma cena primária no sentido dos estudos freudianos.

Talvez seja esse o motivo da presença do ponto de interrogação no sintagma blanchotiano, que não invalida, pelo contrário, reforça o seu caráter de blague ou, para os freudianos, de humor infeliz, pois os induzem ao erro momentâneo na compreensão do fragmento: “Aquele que critica ou rejeita o jogo, já entrou no jogo” (BLANCHOT, 1980, p. 21). É verdade, rejeitando ou não, ao lermos o poema de Manoel de Barros e o fragmento poético de Maurice Blanchot, já nos encontramos na posição de jogadores de um jogo de linguagem que tenderá sempre a nos fazer perder, como em um jogo viciado, pois a linguagem literária, que se deixa *ver* pela via do *in-familiar*, seduz perversamente o seu leitor, deixando-o, através de seu canto infamiliar, se abandonar aos Infernos poéticos.

## Referências

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BARROS, Manoel de. *Poeminha em língua de brincar*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *L’écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.

DERRIDA, Jacques. *Demeure*: Maurice Blanchot. Paris: Éditions Galilée, 1998.

FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil*: [“O homem dos lobos”], Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras Completas, v. 14).

FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche]*; seguido de *O Homem da Areia*, de E. T. A. Hoffmann. Tradução de Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. (Obras Incompletas de Sigmund Freud).

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário amoroso da psicanálise*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

SÓFOCLES. *Édipo Rei de Sófocles*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2016.

Recebido em: 30 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 28 de abril de 2021.



# Resenhas







**BALINT, Adina. *Imaginaires et représentations littéraires de la mobilité*. New York: Peter Lang, 2020. 228 p. ePub. ISBN 978-1-4331-7621-0**

Zilá Bernd

Universidade La Salle (Unilasalle), Canoas, Rio Grande do Sul / Brasil

CNPq

[zilabster@gmail.com](mailto:zilabster@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0002-2546-6099>

Adina Balint é professora associada da Universidade de Winnipeg, na província canadense de Manitoba. Seu interesse pelo tema dos deslocamentos e das mobilidades culturais tem sua origem em seu próprio percurso individual, pois, nascida em Budapest, transfere-se para Ottawa, onde finaliza seus estudos, migrando depois para Winnipeg, onde assume o posto de professora e pesquisadora na área das literaturas em língua francesa do Manitoba (região de Saint Boniface), do Quebec e da França.

A professora estuda a questão das Mobilidades Culturais como criação, apresentando uma revisão geral do conceito e seus desdobramentos como o multiculturalismo, o interculturalismo e os transculturalismos. A obra representa, a meu ver, um documento incontornável para os interessados nos estudos literários e culturais, tendo por foco os trânsitos, as migrações, os deslocamentos, os nomadismos de toda ordem e seus impactos no panorama cultural das diferentes nações. O livro revela uma grande erudição, elencando desde os pioneiros nos estudos transculturais, como o cubano Fernando Ortiz, passando por Régine Robin, Simon Harel, Pierre Ouellet, Patrick Imbert, Walter Moser e François Paré, sem deixar de lado os menos citados, mas nem por isso menos importantes como Hédi Bouraoui, radicado no Canadá e autor de *Transpoétique: Éloge du nomadisme*, de 2005.

A pesquisadora aborda as Mobilidades como processo inacabado e inacabável, com grande impacto nos personagens, tendo por base



filosófica diversos estudos de Deleuze e Guattari, com ênfase para os conceitos de re/desterritorialização, os trabalhos sobre nomadismo de Rose Braidotti e os sobre “mobility turn” de John Urry. O conceito de intermitência de Didi-Huberman terá um papel fulcral na compreensão pela autora dos fenômenos de Mobilidade, que ela explica associando-os ao de intermitência. O livro se situa no campo dos estudos comparados e transculturais, focando nos diferentes modos de representação da mobilidade: os geográficos, os individuais e os do campo do imaginário.

Tentando percorrer o caminho dos teóricos que a precederam nesta área, a autora retrança com exaustividade as principais teorias surgidas nas últimas décadas, aplicando-as a um corpus de escritores contemporâneos de três diferentes espaços culturais: França (J. M. G. Le Clézio, Andreï Makine, Maylise de Kerangal, incluindo a canadense Nancy Huston, residente na França há cerca de 40 anos); Quebec (Catherine Mavrikakis, Kim Thúy, Sergio Kokis, Dany Laferrière e Anaïs Barbeau-Lavalette); e da parte francófona da província de Manitoba (Lise Gaboury-Diallo e Simone Chaput).

O livro é dividido em cinco partes: (1) Mobilidades: iniciação e passagem, fronteiras móveis; (2) Discursos e figurações da Mobilidades em narrativas; escrituras migrantes; deslocamento em direção ao outro; (3) Nomadismos; migrações e exílios; escrituras do exílio como ancoragem; transculturação e pensamento nômade; (4) Travessias: noção de travessia; transgressão, peregrinação; (5) Deambulações: mobilidade e espaço urbano; encontros, subúrbios, mutações. Seguem-se as Conclusões e o Índice Remissivo de autores e conceitos.

Cada uma das cinco partes é seguida da bibliografia completa relativa àquele tema; nas conclusões todos os ficcionistas que foram analisados em cada uma das partes são retomados em perspectiva comparada e transcultural. O índice remissivo (index) é de grande utilidade para os leitores na medida em que é possível retornar aos autores citados nos diferentes capítulos como também aos conceitos-chave.

Com base em Deleuze, a autora discute o tema da “volta/retour” ao lugar de origem (país natal), o qual se revela problemático tanto para o migrante quanto para o nômade: a volta a um lugar preciso através da memória ou da escrita é um processo acabado, enquanto o repensar criativamente a situação de migrante pode corresponder a uma volta inacabada. A autora afirma que o tema inquietante da “volta ao país natal” pode ser tematizado sem cair no dualismo: permanecer/voltar. É

essa também a opinião de ficcionistas como Dany Laferrière, originário do Haiti, e Ying Chen, de origem chinesa, que abordam a questão do retorno como renovação de si. Pierre Ouellet pensa a volta ao país de origem, substituindo o binarismo pela bela expressão: “esprit migrateur” (espírito migrante), que remete a um retorno pela via do imaginário.

O foco central do estudo, contudo, é o conceito de transculturação, transculturalismo/transculturalidade que é valorizado no texto em detrimento de conceitos como multi e interculturalismo, que preveem a possibilidade da síntese. No transculturalismo não há lugar para a síntese, pois a aproximação de dois produtos culturais dá origem a um produto cultural novo. Trata-se, portanto, de um processo inclusivo, de criação de espaços heterogêneos nos quais é possível refletir sobre temas como a discriminação.

A proposta de Adina Balint para a discussão do conceito de transculturação é enriquecida pela utilização do conceito de “intermitência” de Didi-Huberman em seu conhecido livro *La survivance des lucioles (Sobrevivência dos vaga-lumes)*, unindo três pontos importantes para essa reflexão: mobilidade, intermitência e ancoragem. Na intermitência, a luz dos vagalumes desaparece e volta a brilhar: assim como os vaga-lumes, os seres humanos são capazes de (re)criar novos territórios geoculturais e simbólicos e de habitá-los. A autora irá valer-se desse conceito, pois ele permite pensar a descontinuidade em todas as suas formas. Permito-me uma citação sobre o conceito de intermitência: “a intermitência é um modo da subjetividade que dá conta da posição do narrador/narradora e do personagem como sujeito fixo versus sujeito móvel e exprime seu dilaceramento em relação à experiência do espaço” (BALINT, 2020, p. 29, tradução nossa).<sup>1</sup>

No capítulo 3, a autora problematiza a escrita do exílio como desejo de ancoragem (BALINT, 2020, p. 82), apresentando como exemplificação as obras de Dany Laferrière, Le Clézio e Nancy Huston, que mencionam a travessia das fronteiras como a arte de questionar o sentimento de pertença a um território e a uma identidade múltipla. Os escritores mencionados destacam as migrações contemporâneas que dão origem a narrativas de deslocamentos e de encontros frutíferos com a

---

<sup>1</sup> No original: “l’intermittence est un mode de la subjectivité qui rend compte de la position du narrateur/narratrice et du personnage en sujet fixe versus sujet mobile et exprime son déchirement par rapport à l’expérience de l’espace”.

alteridade. Se nessas narrativas migrância e errância são ideologizadas, um verdadeiro desejo de “lançar âncora” também é destacado.

No capítulo 4, sobre Travessias, os conceitos de negociação e de transgressão são debatidos. Travessia, fronteira e intermitência (no sentido de interrupção temporária, descontinuidade) podem constituir-se em modos de negociar um ancoramento. Um dado importante sobre as literaturas francófonas do Quebec e do Manitoba: essas começam a deixar de lado a temática do enraizamento identitário a um território para abrirem-se aos imaginários da mobilidade transcultural e aos encontros cosmopolitas, visando ao que Pierre Ouellet denomina “coexistência sensível”. Partem, portanto, para uma visão glissantiana que prevê a interpenetração cultural e linguística em substituição às obsessões identitárias a um território, apontando para a fragilidade das ancoragens referenciais (regionais, nacionais e transnacionais).

O estudo de autores francófonos de três diferentes corpus (França, Quebec e Manitoba) pode testemunhar o nascimento de “comunalidades transversais [que] são puramente transitórias; elas só surgem da luz projetada através dos livros” (PARÉ, 1994, p. 51, tradução nossa).<sup>2</sup> Ao concluir sua densa reflexão, Balint convida os leitores a repensar os conceitos de intermitência e mobilidade, não como simples modos de sobrevivência, mas como uma maneira de renascer, de se reconectar e de viver em nosso mundo contemporâneo.

## Referências

PARÉ, François. *Théories de la fragilité*. Ottawa: Le Noirdir, 1994. p. 51.

---

<sup>2</sup> No original: “[...] communalités transversales [qui] sont purement transitoires; elles ne surgissent que dans la lumière projetée en travers des livres.”

Recebido em: 28 de dezembro de 2020.

Aprovado em: 6 de abril de 2021.



**CALASSO, Roberto. *A marca do editor*. Tradução de Pedro Fonseca. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020.**

Lou-Ann Kleppa

Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Porto Velho, Rondônia / Brasil

loukleppa@yahoo.com

<http://orcid.org/0000-0003-0317-9440>

Quem segura na mão o livro de Roberto Calasso, *A marca do editor*, lançado em 2020 pela Editora Âyiné, perceberá que a capa e a contracapa estão invertidas: o nome do autor e o título do livro estão na quarta capa. O livro faz parte da Coleção Das Andere,<sup>1</sup> em que essa configuração gráfica se repete. A capa é de Julia Geiser, como tantas outras capas da editora. Em entrevista à *Revista Voz da Literatura* (2018), a capista afirma que “meu trabalho é pesquisar, bem como retrabalhar a ubiquidade das imagens com as quais somos confrontados por meio da esfera on-line” (GEISER, 2018). As capas, que são resultado de colagens, formam a identidade visual da editora, ou seja, cada capa é um elo no catálogo da Âyiné. Coincidência ou não, a editora Adelphi pratica o que Calasso (2020, p. 20) chama de *écfrase ao avesso*: encontrar uma imagem que sintetize as palavras do livro, ao invés de descrever uma imagem com palavras. Segundo Calasso (2020, p. 23), as capas da Adelphi são todas colhidas de imagens existentes:

[o] objetivo é uma rede de imagens que não apenas correspondem cada uma a um único objeto (o livro para o qual são usadas), mas que correspondem entre si, de maneira não muito diferente de como os vários livros da coleção podem se correlacionar.

Em paralelo com a forma como Roberto Calasso entende que a elaboração dos textos que acompanham o livro (capa, orelhas, às vezes

---

<sup>1</sup> “O outro”, em alemão, sendo o gênero neutro – em oposição a Der Andere, que seria masculino.

apresentação) é função da editora, foi o diretor da Âyiné quem preparou as orelhas deste livro. Neste caso, em especial, o livro de Calasso de 2014, *L'impronta dell'editore*, foi traduzido para a língua portuguesa por Pedro Fonseca, o editor da Âyiné.

Calasso é conhecido pelo seu trabalho como escritor, tradutor, ensaísta e editor da Adelphi (desde os 21 anos de idade). Como revela em entrevista concedida a *The Paris Review*, em 2012, Calasso esteve desde cedo rodeado de livros – e se tornou um reconhecido colecionador de obras. Visceralmente ligado ao livro em posições distintas (leitor, autor, tradutor, editor), neste livro, o autor transita entre diversos universos editoriais – cada qual com sua marca.

O sumário de *A marca do editor* apresenta conjuntos de textos dispostos em quatro blocos. O primeiro bloco conta com apenas um (longo) ensaio sobre a filosofia da editora que Calasso representa: livros únicos. Ler, escolher e preparar livros são tarefas que fazem parte da rotina de qualquer editor, mas o que deixa na editora “a marca do editor” são projetos mais abstratos. *Livros únicos* são, para Calasso (2020, p. 14), resultados de um salto. Um romance de alguém que não escreve romances, uma experiência marcante depositada por escrito, livros que não deixam rastros. Um catálogo de livros únicos seria um catálogo em que cada obra representa um elo de uma mesma corrente, um segmento de uma serpente de livros (CALASSO, 2020, p. 86). Esta organicidade entre os livros tem em sua origem a concepção de editoração como “dar forma” a um texto. Aldo Manúcio,<sup>2</sup> inaugurador da tradição editorial italiana, publicou primeiro um livro único, de autor desconhecido, em linguagem híbrida, ilustrado e da ordem do não repetível. A capa, a diagramação, os tipos, os sinais e a epístola levam a assinatura do editor. Sua segunda publicação, uma edição de Sófocles, foi no formato de livro de bolso, ou seja, *a forma* como o livro é apresentado diz respeito ao trabalho do editor. Se lembrarmos de Ulises Carrión (2011, p. 14), “na velha arte o escritor não se julga responsável pelo livro. Ele escreve o texto. O resto é feito pelos empregados, os artesãos, os trabalhadores, os outros”. No caso de Manúcio: o editor. Carrión (2011, p. 15) define: “fazer um livro

---

<sup>2</sup> Conhecido na literatura sobre sinais de pontuação como Aldus Manutius, este editor, compositor e impressor de Veneza introduziu, de forma coerente, o ponto, a vírgula, dois pontos, ponto e vírgula e o ponto de interrogação no sistema de escrita como sinais sintáticos de pontuação (KRAHN, 2014, p. 53).

é perceber sua sequência ideal de espaço-tempo por meio da criação de uma sequência paralela de signos, sejam linguísticos ou não”.

No segundo bloco, em que a edição é contemplada como o gênero literário, o autor segue o raciocínio: encadear os livros publicados por uma editora implica ter recusado tantos outros. A escolha dos livros é guiada por razões difusas, particulares do editor (algo como seu *gosto*), e pela política editorial da editora que claramente exclui de seu catálogo certas possibilidades e assim demarca seu perfil.

No terceiro bloco, Calasso (2020, p. 130) traça breves retratos de editores (principalmente do continente europeu) e dá mostras das funções que esses editores assumiram em seu ofício: “Um intelectual e um aventureiro, um industrial e um déspota, um enganador e um homem invisível, um visionário e um pragmático, um artesão e um político”. Os editores que Calasso toma como referência são notadamente editores literários: Aldo Manúcio, Kurt Wolff,<sup>3</sup> Luciano Foà (também da Adelphi), Giulio Einaudi,<sup>4</sup> Vladimir Dimitrijević,<sup>5</sup> Peter Suhrkamp<sup>6</sup> e Roger Strauss,<sup>7</sup> que dialogaram com seus autores, incentivaram publicações e revelaram gênios (algunha comumente reservada a Max Perkins<sup>8</sup> que Calasso ignora neste livro, bem como passa ao largo do universo editorial anglo-saxão).

No último bloco, o autor retoma alguns pontos presentes no primeiro ensaio do livro e se concentra na figura do editor em contraste

---

<sup>3</sup> Alemão, judeu, reconhecido por apoiar escritores jovens e desconhecidos. Atuou em Leipzig no Kurt Wolff Verlag de 1931 a 1940 e depois imigrou para Nova Iorque, onde fundou a Pantheon Books. Alguns dos autores (Robert Walser, Franz Kafka, Georg Trakl) publicados pelo editor foram consagrados.

<sup>4</sup> Italiano, reconhecido por publicar autores antifascistas e por traduzir obras relevantes no cenário internacional (Brecht, Sartre, Mann, Borges etc.) pela Einaudi Editore.

<sup>5</sup> Jugoslavo radicado na Suíça, reconhecido pela publicação de autores eslavos como Óssip Mandelstam, Wassili Grossman e Karel Capek pela editora L'Age d'Homme.

<sup>6</sup> Alemão, atuou na editora Fischer e depois fundou a editora Suhrkamp. Autor, tradutor e ensaísta, é reconhecido por Calasso (2020, p. 130) como “o único que inventou uma editora depois da Segunda Guerra Mundial”: a Escola de Frankfurt foi publicada por Suhrkamp.

<sup>7</sup> Americano, judeu, atuou na Farrar, Strauss and Giroux (FSG) e publicou autores como Joseph Brodsky, Alexander Soljenitsin, T. S. Eliot, Robert Lowell e Philip Roth, entre outros.

<sup>8</sup> Americano, atuou na Scribner's por quase 30 anos e é reconhecido por identificar e estimular grandes talentos da literatura americana (por exemplo Hemingway, Fitzgerald, Tom Wolfe), segundo Berg (2014).

com as pressões do universo eletrônico, do mercado editorial e da indústria do livro. A informática, por exemplo, oferece outros suportes e formatos de livro, abrindo caminho para o *self publishing* e oferece dispersão e infinitude de textos. Todos esses elementos estão no polo oposto do editor que faz juízos, que seleciona e organiza (em séries, coleções) o que deve ser publicado. O editor que deixa a sua marca na editora, que constrói seu perfil editorial, está em oposição às editoras que publicam de tudo (porque publicar livros é também uma atividade comercial). “Mas não existe marca que não se fundamente em uma nítida, precisa seletividade e idiossincrasia das escolhas. Do contrário, a força da marca não consegue ser elaborada e se desenvolver” (CALASSO, 2020, p. 152). No último capítulo, mostra como *publisher* e *manager* editorial atuam em contraposição ao editor que artesanalmente compõe um repertório de expressividades latentes que ganham uma nova projeção.

Depois do último ponto final do texto que compõe o miolo do livro, o leitor se depara com uma “Nota aos textos”, em que os locais de publicação (jornais, prefácio) e o modo de publicação (conferência, discurso) dos capítulos que compõem o livro são listados. O leitor atento percebe que muito pouco deste livro é inédito e entende que a edição é o método de escrita adotado por Roberto Calasso nesta obra: escrever o livro é editá-lo, compor, com fragmentos, um texto coeso (ordenado em blocos temáticos, seguindo uma sequência).

Duas palavras que Dimitrijević usou para definir o ofício de editor nos ajudam a apreciar esta edição de *A marca do editor*: barqueiro e jardineiro. “Tanto o barqueiro quanto o jardineiro aludem a algo que preexiste: um jardim ou um viajante a ser transportado. [...] E aquilo que admiro em Dimitrijević é também sua relação com aquilo que está escondido e com aquilo que se mostra” (CALASSO, 2020, p. 134-135). Cultivar um jardim significa, entre outras coisas, dar visibilidade a certas composições. Conduzir um viajante significa, entre outras coisas, mostrar o caminho. Pedro Fonseca não optou por notas de rodapé que explicitassem a origem de cada capítulo do livro: escondeu as notas no fim. Talvez uma edição crítica, em que notas de rodapé formam o aparato explicativo de trajetórias editoriais e respectivos contextos históricos e políticos, autores, obras e casas editoriais fosse uma escolha mais acertada para conduzir o leitor brasileiro nessa flanagem por distintas “casas de máquina” do livro como objeto multidimensional.

## Referências

BERG, Andrew Scott. *Max Perkins: um editor de gênios*. Tradução de Regina Lyra. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

CALASSO, Roberto. Roberto Calasso, *The Art of Fiction*, no. 217. [Interviewed by] Lila Azam Zanganeh. *The Paris Review*, ed. 202, fall 2012. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/interviews/6168/the-art-of-fiction-no-217-roberto-calasso>. Acesso em: 4 jan. 2021.

CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

GEISER, Julia. Julia Geiser: a arte das capas de livros. [Entrevista cedida a] *Voz da Literatura*, [S. l.], 21 dez. 2018. Disponível em: <https://www.vozdaliteratura.com/post/julia-geiser-a-arte-das-capas-de-livros>. Acesso em: 4 jan. 2021.

KRAHN, Albert Edward. *A New Paradigm for Punctuation*. 2014. Dissertation (Doctor of Philosophy in Linguistics) – University of Wisconsin-Milwaukee, Milwaukee, 2014.

Recebido em: 4 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 7 de abril de 2021.