



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

CARLA DENIZE MORAES

**TRANSFIGURAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: CARTOGRAFIA E PLURALIDADE
EM *ROBINSON CRUSÓE***

**CASCADEL - PR
2021**

CARLA DENIZE MORAES

**TRANSFIGURAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: CARTOGRAFIA E PLURALIDADE
EM *ROBINSON CRUSOÉ***

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva

CASCADEL - PR
2021

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Moraes, Carla Denize

Transfigurações contemporâneas : cartografia e pluralidade em Robinson Crusó / Carla Denize Moraes; orientador(a), Acir Dias da Silva, 2020.
128 f.

Tese (doutorado), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

1. Pós-colonialismo. 2. Imperialismo. 3. Robinson Crusó. 4. Pluralidade. I. Silva, Acir Dias da. II. Título.

CARLA DENIZE MORAES

Transfigurações contemporâneas: cartografia e pluralidade em *Robinson Crusó*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:



Orientador(a) - Acir Dias da Silva

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



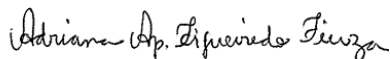
Maria Aparecida Rodrigues

Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO)



Lourdes Kaminski Alves

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)



Roberta Cantarella

Universidade de Brasília (UNB)

Cascavel, 16 de dezembro de 2020

AGRADECIMENTOS

Ao professor Acir, meu orientador, por me guiar durante estes quatro anos com sabedoria, paciência e otimismo; por tornar o caminho menos pedregoso, indicar novos horizontes; por fim, por ser essa pessoa cativante.

Aos professores da banca que gentilmente aceitaram fazer parte desta etapa de minha trajetória, pelas valiosas contribuições para o desenvolvimento deste trabalho.

Às minhas tias Cida e Iza que me apoiam desde sempre, com muito amor.

Aos amigos que torceram por mim e me incentivaram a prosseguir.

Ao Wellington, por ser o principal incentivador na busca por meus objetivos, pela compreensão e generosidade sem limites.

RESUMO

As obras literárias e fílmicas do presente têm o poder de ressignificar as do passado. O imperialismo durante séculos disseminou o pensamento eurocêntrico como forma de perpetuar seu poder, relegando os países colonizados à posição de subalternos, por meio da disseminação de imagens negativas ou distorcidas dos povos colonizados. A partir da segunda metade do século XX, houve mudanças significativas na representação das culturas e seus atores sociais, em um movimento de reflexão e questionamento sobre o passado histórico. O Pós-Modernismo inaugura, portanto, novas formas de pensar o presente e olhar para o passado. A partir desse momento, há uma desestabilização das verdades epistemológicas postas. O Pós-Colonialismo emerge nesse contexto convidando à reflexão sobre o domínio imperialista, procurando contar as mesmas histórias sob pontos de vista diferentes, dando visibilidade àqueles que durante séculos de opressão tiveram sua cultura anulada. Dessa maneira, este trabalho analisou um *corpus* literário e cinematográfico que contribui para a realização do trabalho de ressignificação do passado. O hipotexto que motiva as reflexões das obras pós-coloniais é *As aventuras de Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe e seus hipertextos datam todos da segunda metade do século XX. As obras literárias, em ordem cronológica, são *Sexta-feira ou os limbos do pacífico* (1967), do francês Michel Tournier; a obra argentina *Adeus, Robinson* (1984), de Julio Cortázar; e, por fim, *Foe* (1986), do escritor sul-africano John Maxwell Coetzee. As obras fílmicas são duas, *Man Friday* (1975), do diretor Jack Gold, e *Crusoe* (1988), dirigido por Caleb Deschanel. Com isso, espera-se poder ampliar as discussões sobre literatura e cinema pós-coloniais, procurando mostrar que o eurocentrismo forjou a imagem do povo conquistado de maneira artificial, moldada aos seus interesses, e, ao criar o subalterno, acabou por também criar a sua própria imagem de superioridade. Desse modo, nosso foco foi investigar quais os caminhos trilhados pela literatura e pelo cinema para chegar a uma transcontextualização dos pressupostos cristalizados pelo colonialismo. O estudo se realizou por meio de pesquisa bibliográfica, cuja análise foi guiada pelo método da Literatura Comparada. A teoria que sustenta as análises realizadas durante a pesquisa recorre a estudiosos de literatura, cinema e cultura como Jacques Derrida, Homi Bhabha, Stuart Hall e Ella Shohat, Gayatri Spivak, Robert Stam, Linda Hutcheon, Néstor García Canclini, Silviano Santiago entre outros. Sendo assim, o estudo discute como as produções artísticas recentes, bem como a teoria e a crítica, têm procurado repensar a realidade, por meio de questionamentos e reflexões, em busca de uma mudança de pensamento.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-colonialismo; Imperialismo; *Robinson Crusoe*; Pluralidade.

ABSTRACT

The current literature and film have the power to resignify the past ones. Imperialism, for centuries, spread eurocentric thought as a way to perpetuate its power, relegating colonized countries to the subaltern position, by the means of spreading negative or prejudiced images of the colonized people. From the second half of 20th century, there were meaningful changes in the culture and its social actors depiction, in a movement of reflection and questioning about the historical past. The Post-Modernism introduce, therefore, new ways to think about the present and to look at the past. From this moment, there was a destabilization of the epistemological truths. The Post-Colonialism appears at this context inviting us to reflect about imperialist control, trying to narrate the same histories of the past under new points of view, giving visibility to those who had their culture canceled during centuries of oppression. Thus, this work analysed a literary and cinematographic *corpus* which contributes to the realization of the work to resignify the past. The hypotext that motivates the reflections of the post-colonial works is *The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe* (1719), by Daniel Defoe and its hypertexts are all from the second half of the 20th century. The literary works, in chronological order, are *Friday or the other island* (1967), by the French Michel Tournier; the Argentinian work *Goodbye, Robinson* (1984), by Julio Cortázar; and, at last, *Foe* (1986), by the South-African writer John Maxwell Coetzee. The cinematographic works are two, *Man Friday* (1975), by the director Jack Gold, and *Crusoe* (1988), directed by Caleb Deschanel. By these means, we expect we can increase the discussions about Post-colonial literature and cinema, seeking to show that eurocentrism has forged an image from the conquered people in an artificial way, according to its interests and, in the moment that it created the subaltern, it also created its own image of superiority. Therefore, our focus was to investigate which was the paths taken by literature and cinema to achieve a transcontextualisation of the premises crystallized by the colonialism. This investigation was realized by means of bibliographical research, which analysis was guided by the Comparative Literature method. The theory that supports the analysis enlists literature, cinema and culture scholars like Jacques Derrida, Homi Bhabha, Stuart Hall e Ella Shohat, Gayatri Spivak, Robert Stam, Linda Hutcheon, Néstor García Canclini, Silviano Santiago and others. Finally, the work discuss how the recent artistic Productions, theory and critics have been seeking to rethink reality, by the means of questionings and reflections, to achieve a shift in thinking, to recognize the otherness.

KEY WORDS: Post-colonialism; Imperialism; *Robinson Crusoe*; Otherness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	3
1. IMAGENS FORJADAS NO VELHO MUNDO	11
1.1 <i>As aventuras de Robinson Crusóé</i> : um reflexo de seu tempo	26
1.2 Uma leitura contemporânea renovada e plural	38
2 A IMAGEM EM MOSAICO: o eu formado por fragmentos de outros.....	52
2.1 Em busca de Sexta-feira	71
2.2 Robinson Crusóé: um herói decadente	81
3 CARTOGRAFIA DA PLURALIDADE	91
3.1 Vidas tecidas entre palavras e imagens, vozes e silêncios	105
3.2 A ficção olha-se no espelho.....	116
CONCLUSÃO.....	120
REFERÊNCIAS	122

INTRODUÇÃO

A semente desta pesquisa foi plantada há muitos anos, na ocasião de nosso trabalho de conclusão de curso a respeito da literatura de viagem. Durante alguns anos, a ideia ficou engavetada por conta dos estudos de mestrado que acabaram tomando rumos diferentes. Na ocasião do doutorado, resolvemos retomar essa discussão que, depois de muitas conversas com nosso orientador, que abraçou a proposta e a iluminou, foi ganhando, aos poucos, os contornos que aqui se apresentam. A nosso ver, mergulhar nessa discussão não poderia vir em melhor hora, tendo em vista o cenário social e político que se apresenta no horizonte brasileiro e mundial, que acreditamos estar, em grande medida, conectado com a discussão a que nos propomos aqui, cujo foco é a descolonização do pensamento.

O ideal eurocêntrico ainda faz parte da subjetividade contemporânea e está de tal forma incorporado ao pensar e agir das sociedades, que a consciência de sua presença muitas vezes se dissipa em meio aos outros fatores socioculturais. Segundo Shohat e Stam (2006), o eurocentrismo foi naturalizado a tal ponto que passou a ser assumido como única forma possível de pensar e conhecer. Segundo os autores, o legado eurocêntrico ainda molda as subjetividades contemporâneas, por meio de mecanismos que contribuem para a manutenção de sua permanência, perpetuando, assim, a condição de dominação ideológica. Nesse sentido, a importância de se tomar conhecimento dessa condição garante que se possa pensar criticamente sobre como questionar seu domínio.

Não se trata de negar o passado, visto que muito do conhecimento do qual nos servimos hoje teve sua origem na epistemologia ocidental. As produções artísticas, científicas e políticas alcançadas por essa sociedade merecem reconhecimento pois contribuíram e ainda contribuem para o desenvolvimento da sociedade como um todo. A questão, portanto, vai na direção de redirecionar a forma como interpretamos as relações que são estabelecidas entre o centro e a margem e perceber que não se pode considerar a perspectiva eurocêntrica como única ou universal. Em outras palavras, trata-se de redirecionar as leituras dos eventos histórico-sociais e abrir-se para a pluralidade, afinal, não há um termo geral que defina todo o funcionamento dessa rede de relações que é complexa e é feita de indivíduos, com todas as suas subjetividades.

Nesse sentido, é preciso considerar as especificidades e os valores envolvidos na forma como são representados os atores sociais, em primeiro lugar buscando evitar os binarismos que durante muito tempo vêm separando o mundo entre o Ocidente e os outros, “O eurocentrismo bifurca o mundo em ‘Ocidente e o resto’” e organiza a linguagem do dia a dia em hierarquias

binárias que implicitamente favorecem a Europa [...]” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 21). Todavia, é um processo longo e complicado, visto que o que se deseja não é a simples inversão desse binarismo, pois o que se deve procurar é a complexidade, uma vez que não se pode reduzir os personagens da narrativa mundial entre bons e maus, simplesmente. Ao contrário, é preciso percebê-los em suas idiossincrasias.

Do mesmo modo, conforme apontam Shohat e Stam (2006), considerar o europeu como a fonte de todos os males, ou os povos da margem como “inerentemente nobres e generosos” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 23), incorreria em raciocínio equivocado. É necessário pôr um fim às ilusões e discutir e desmistificar as crenças cristalizadas, no sentido de assumir que o Ocidente não inventou tudo, nem mesmo toda a maldade, ao passo que o colonizado não pode ser visto de forma unidimensional, como fonte de toda virtude. Há que se considerar que a cultura chamada ocidental e as outras culturas são feitas de pessoas e ambas influenciaram-se e ainda se influenciam mutuamente.

Por outro lado, não se pode negar, nem mesmo obliterar todas as formas de opressão empreendidas pelo poder colonialista, cujos efeitos danosos ainda são sentidos nos dias atuais, assim como suas estruturas de domínio ainda são reproduzidas, mesmo por aqueles que deveriam combatê-las e, por isso, é preciso ressignificar a trajetória colonialista de modo a promover uma mudança de pensamento e, conseqüentemente, de ação. Parte das produções artísticas do pós-guerra vêm contribuindo para essa guinada na forma de perceber as relações sociais. Aos poucos, a Europa vem perdendo sua posição de berço de todo o conhecimento, e vimos a conhecer nas últimas décadas várias produções literárias, televisivas, cinematográficas e outras formas de expressão do pensamento que desmistificam essa perspectiva unilateral e mostram novas formas de olhar para a história e seus sujeitos.

Tendo em vista que o Pós-modernismo em uma de suas ramificações instaurou uma nova prática de rememoração do passado, o Pós-colonialismo, buscamos selecionar obras que justamente tenham em sua fatura as características próprias desse tipo de realização artística, tanto na literatura quanto no cinema. O hipotexto que motiva as discussões das obras pós-coloniais é *As aventuras de Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe e seus hipertextos datam todos da segunda metade do século XX. As obras literárias, em ordem cronológica, são *Sexta-feira ou os limbos do pacífico* (1967), do francês Michel Tournier; a obra argentina *Adeus, Robinson* (1984), de Julio Cortázar; e, por fim, *Foe* (1986), do escritor sul-africano John Maxwell Coetzee. As obras fílmicas são duas, *Man Friday* (1975), do diretor Jack Gold, e *Crusoe* (1988), dirigido por Caleb Deschanel.

Todas as releituras supracitadas, a seu modo, reelaboram o tratamento que se dá às partes envolvidas no processo colonial, contribuindo para que se possa desenvolver criticamente o olhar para o passado. Em outras palavras, a partir delas, os conceitos binários estratificados de civilização e barbárie, colonizador e colonizado são passíveis de serem destruídos e reconstruídos sob nova perspectiva, proporcionando desenvolvimento de um novo ponto de vista, mais coerente e crítico. É importante frisar que de maneira nenhuma há a intenção de amenizar séculos de opressão imperialista, nos cabe, entretanto, procurar perceber a complexidade desse processo.

Nosso objetivo consiste em analisar as formas utilizadas pelo branco europeu para forjar a imagem do povo conquistado de maneira artificial, moldada aos seus interesses próprios e demonstrar como, ao criar o subalterno, acabou por também criar a sua própria imagem, repetimos, artificial, de superioridade. A partir dessa contextualização, pretendemos chegamos ao ponto central da pesquisa, que procura demonstrar como as produções artísticas recentes, bem como a teoria e a crítica, têm procurado reinterpretar essa realidade, por meio de questionamentos e reflexões, em busca de uma mudança de pensamento, ancorada na resistência dos povos oprimidos.

Investigamos, portanto, os caminhos trilhados pela literatura e pelo cinema para chegar a uma ressignificação da narrativa colonialista, sem para isso apelar para a tentativa de anular os sentidos outrora produzidos. Ao contrário, procuramos mostrar os recursos formais e ideológicos que tornam tais obras tão importantes para a formação do pensamento contemporâneo, porque conseguem desmistificar as percepções estereotipadas sobre colonizadores e colonizados.

Os estudos os pós-coloniais colaboram com essa tentativa de renovar o pensamento e preencher lacunas deixadas pela herança imperialista cujos reflexos são sentidos até hoje. Dessa maneira, esses estudos proporcionam uma melhor compreensão da maneira como as manifestações artísticas e cinematográficas do final do século XX realizam esse trabalho de releitura do passado histórico. Procuramos demonstrar que houve uma mudança significativa na literatura e no cinema no que tange aos temas e às formas estéticas de sua fatura e como isso reflete o movimento do pensamento sociopolítico de nosso tempo, ao mesmo tempo em que desestabiliza conceitos cristalizados por séculos de hegemonia eurocêntrica. Nesse sentido, nos interessa demonstrar como se realiza a resistência na arte, sendo este trabalho, ele próprio, um instrumento de resistência, uma vez que colabora para o avanço e disseminação de novas estruturas epistemológicas.

A literatura possui um caráter dialógico por excelência, de forma que, ao longo de sua história, é possível estabelecermos filiações discursivas entre autores e obras que mantêm entre si intenso fluxo de correspondências artísticas. Com efeito, observa-se que alguns autores, ao travarem um diálogo com obras pertencentes à tradição literária, acabam por reinterpretar a voz da própria tradição à qual se filiam e, assim, redimensionam os sentidos e as categorias do passado no interior de suas próprias poéticas. Tal é o caso do *corpus* literário desta pesquisa que recupera em sua transtextualidade a tradição literária de seu precursor, Daniel Defoe, e seu clássico, *Robinson Crusoe*.

O desenvolvimento desse estudo se justifica em virtude de colaborar para a compreensão das relações entre cultura, história, produção literária e cinematográfica em diferentes épocas. Diante das transformações ocorridas através dos séculos na literatura, mais especificamente no que tange ao gênero narrativo e sua variante dos relatos de viagem, faz-se necessário delinear as influências exercidas sobre a cultura por meio dos processos históricos e literários e como isso afetou a produção de obras chamadas pós-coloniais, bem como estabelecer como este gênero ganhou traços pós-modernos. Dessa forma, este estudo vem contribuir para um enriquecimento da fortuna crítica, ainda em franca construção, sobre a pós-modernidade.

Os movimentos artísticos realizam um movimento duplo. Eles podem espelhar o pensamento sociocultural e político de seu tempo, reafirmando-o, ao passo que podem alterar o pensamento vigente, originando reflexividades causadoras de quebra de paradigmas. Nesse sentido, as produções pós-modernas inauguram uma nova fase epistemológica, pautada pela reelaboração crítica da cosmovisão ocidental, que já não dá mais conta de explicar a complexa realidade social da contemporaneidade. Assim, esse movimento age contrariamente à ideia de buscar uma explicação única, ou uma origem, para os fenômenos atuais. Por meio da reflexão sobre o passado, altera a percepção sobre ele ao passo que busca compreender o presente.

Os estudos os pós-coloniais colaboram com essa tentativa de renovar o pensamento e preencher lacunas deixadas pela herança imperialista cujos reflexos são sentidos até hoje. Dessa maneira, este trabalho aproxima-se de uma melhor compreensão da maneira como as manifestações artísticas e cinematográficas do final do século XX realizam esse trabalho de releitura do passado histórico, visto que houve uma mudança significativa na literatura e no cinema no que tange aos temas e às formas estéticas de sua fatura e como isso reflete o movimento do pensamento sociopolítico de nosso tempo, ao mesmo tempo em que desestabiliza conceitos cristalizados por séculos de hegemonia eurocêntrica. Nesse sentido, nos interessa demonstrar como se realiza a resistência na arte, sendo este trabalho, ele próprio, um

instrumento de resistência, uma vez que colabora para o avanço e disseminação de novas estruturas epistemológicas.

De acordo com nossa busca, a fortuna crítica existente sobre o *corpus* escolhido contempla as obras de forma separada, nunca em comparação, como é possível verificar, por exemplo, na dissertação de mestrado *The dark side is the bright side, in Robinson Crusoe: a transdisciplinary reading of Daniel Defoe's novel* (2006), de Helena M. R. Lemos, que contempla estudos sobre o contexto de produção de Daniel Defoe em sua criação, bem como traça um panorama dos textos de caráter mimético que o sucederam, conhecidos como “Robinsonades”. Entre eles há diversas obras infantis, também obras de comédia e outras adaptações, as quais, na maioria dos casos, limitam-se a reelaborar a forma ou a linguagem, preservando o desenvolvimento temático do enredo do naufrago em uma ilha deserta.

A dissertação de José D. B. Junior, intitulada *As máscaras de Robinson Crusoe: a representação do individualismo moderno em Daniel Defoe e Mozael Silveira* (2012), estuda o individualismo moderno comparativamente entre o clássico e a produção fílmica de Mozael Silveira. O individualismo moderno também é contemplado no estudo do romance de Michel Tournier, a dissertação de Jussara S. Rodrigues, *Vendredi ou les limbes du pacifique de Michel Tournier: O mito de Robinson Crusoe inserido na narrativa contemporânea* (2009), que tem como foco de análise o desenvolvimento narrativo da trajetória e composição das personagensem ambos os romances.

Sobre o romance *Foe*, de John M. Coetzee, o trabalho *Coetzee's Foe: A Reading on History and Fiction* (2008), de Sinara G. Foss, além de apresentar o autor sul africano, discute a fatura estética do romance, trazendo para a discussão a metaficção historiográfica e intertextualidade, procurando mostrar que se trata de um romance autorreflexivo.

Não encontramos em nossas pesquisas no Banco de Teses e Dissertações da Capes nenhum trabalho que discuta a peça *Adeus, Robinson*, de Julio Cortázar. A respeito da fatura literária do autor, julgamos importante mencionar o trabalho de Julie Fank, *A Cortázar, a palavra* (2013), que traz contribuições a respeito de sua poética.

Não encontramos, até o presente momento, dissertações e teses que tenham como objeto de estudo os filmes dirigidos por Caleb Deschanel e Jack Gold. Há outros trabalhos que se referem ao mito de Robinson Crusoe com abordagens que não guardam relação com os objetivos deste trabalho. São estudos sobre letramento literário e ensino de literatura, e adaptações infanto-juvenis. Há, ainda, alguns estudos nas áreas de história e filosofia.

Tendo em vista o levantamento feito, acreditamos que este trabalho trará uma abordagem diferenciada, no que diz respeito aos Estudos Comparados e Pós-Coloniais. Desse

modo, as obras literárias e fílmicas serão estudadas em relação, partindo dos pressupostos da Literatura Comparada, a qual, no âmbito dos estudos literários, mostra o diálogo travado entre textos de diferentes culturas e épocas, e sua conseqüente renovação dos sentidos por conta desse diálogo. Ressaltamos que as obras ora estudadas realizam a leitura e releitura da obra de partida, no sentido de que “‘Escrever’ seria o ‘ler’ convertido em produção” (NITRINI, 2000, p.162, grifos da autora). Dessa forma, a obra de partida será por elas desconstruída, a partir da sua leitura, para ser reconstruída sob a luz de novos paradigmas.

Assim, pode-se dizer que toda leitura, seja de um autor por outro, ou de uma época por outra, é uma releitura ou uma atualização dos sentidos do texto recuperado pela voz do presente histórico, o que nos leva ao diálogo entre as obras que constituem a base deste estudo, bem como o diálogo entre seus autores.

A retomada de obras literárias do cânone configura-se como uma das estratégias da Literatura Pós-Moderna e Pós-Colonial. A literatura Pós-Moderna, segundo Linda Hutcheon (1991), desestabiliza as convenções de forma paródica, trazendo à tona os paradoxos do texto clássico que serão desconstruídos e ressignificados à luz da contemporaneidade. Em uma ramificação específica da Pós-modernidade, encontramos o Pós-Colonialismo que, no campo literário, se ocupa da análise crítica dos textos colonialistas bem como do estudo das obras que tratam de desconstruir os paradigmas estabelecidos por eles.

No primeiro capítulo, realizamos uma contextualização sobre como o discurso imperialista forjou a imagem do subalterno e ao mesmo tempo sua própria imagem de superioridade, procurando mostrar que, ao longo da história da expansão marítima, houve várias distorções na representação do outro que colaboraram para construir uma “consciência planetária”, nos termos de Mary Louise Pratt (1999), sobre os povos colonizados. Para a autora, o imperialismo foi “responsável pela construção de visões de mundo, auto-imagens, estereótipos étnicos, sociais, geográficos entre outros[...]” legitimados pela “interferência direta nas mentes das pessoas com ele envolvidas” (PRATT, 1999, p. 11).

Para prolongar a condição de dominação colonial, várias foram as estratégias utilizadas para enaltecer a cultura central e relegar as demais à periferia. Para isso, interessava ao poder dominante manter os povos colonizados em posição de inferioridade. Nesse sentido, muitas manifestações culturais e artísticas colaboraram para o plano imperialista, uma vez que tem a prerrogativa de influenciar culturalmente a sociedade como um todo. As chamadas Exposições Universais no século XVIII são um exemplo da maneira como o eurocentrismo sustentava o imaginário a respeito de si e dos “outros”. Além disso, a literatura, exercia grande influência nesse cenário, o que mostra que *As aventuras de Robinson Crusóé*, além de ser uma literatura

de consumo que correspondia ao esperado pelo público da época, também servia como instrumento de reafirmação dos paradigmas imperialistas.

No segundo capítulo, pretendemos demonstrar a mudança de pensamento ocorrida ao final do século XX, por conta das teorias pós-coloniais, no que tange ao modo de pensar as relações coloniais e seus atores. Analisaremos como a literatura e o cinema passam a tratar as relações entre colonizadores e colonizados de modo complexo e não redutor, por meio da transgressão da representação clássica dos personagens, que era fiel aos modelos hegemônicos.

A identidade dos povos é uma questão histórica. Das interações surgem povos híbridos. É por meio da transculturação ocorrida entre os continentes que os povos subordinados produzem a realidade e para isso utilizam o material que lhe foi dado pelo grupo dominador. Por isso pode-se falar em um entrosamento que faz com que o colonizado produza o colonizador e vice-versa. O que se vê hoje é que dentro da semelhança, aquilo que define a formação de um povo, se verifica a convivência do diferente. Há uma assimilação híbrida da cultura, ou seja, conservaram-se traços de semelhança e assimilaram-se traços da diferença. (HALL, 2003)

A diferença presente na noção derridiana de *differance* “não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim” (HALL, 2003, p. 33). Os significados criados por meio da dissolução das fronteiras culturais inserem textualmente uma aproximação com o real que revela outras facetas dos atores envolvidos tematicamente, e reverbera a existência e a importância do hibridismo no contexto das relações culturais entre povos latino-americanos e europeus.

No terceiro capítulo, adentraremos mais profundamente no campo estilístico, procurando verificar quais estratégias, próprias da escrita pós-colonial, são usadas para a efetivação da quebra dos paradigmas coloniais e de que forma elas contribuem para o deslocamento do olhar. Pretendemos, portanto, discutir a ambivalência do discurso colonial, a ironia, a paródia, e a inversão presentes tanto nos textos literários quanto cinematográficos.

A hibridez presente no agir e no falar do subalterno estão intimamente ligadas à existência de uma língua que, nas palavras de Homi Bhabha (2013), é bipartida, mas não falsa, e por isso os textos produzidos no contexto da missão civilizadora europeia estão repletos de ambiguidade, construída pela ironia, a mímica e a repetição, que se revelam como “uma das estratégias mais ardilosas e eficazes do poder e do saber coloniais” (BHABHA, 2013, p. 146). O discurso da mímica é construído de forma ambivalente uma vez que a imitação promove um deslizamento inerente, tornando o produto algo que é “quase o mesmo, *mas não exatamente*”

(BHABHA, 2013, p. 146). O desvio da mímica, é o interstício pelo qual o subalterno encontra um meio de falar, mesmo que de forma involuntária. Ela é eficaz porque há o deslocamento, pelo seu caráter anômalo.

1. IMAGENS FORJADAS NO VELHO MUNDO

As práticas humanas de representação, entre elas a literatura de viagens, contribuíram para a formação do pensamento eurocêntrico que tornou subalternas as demais formas de pensamento. Após a chegada do europeu, a representação dos povos colonizados contribuiu para que o Velho Mundo produzisse um imaginário fantasioso a respeito do Novo Mundo; primeiramente, os relatos sobre o desconhecido alimentaram a imaginação das pessoas criando um mundo de monstros, canibais, selvagens; imagens distorcidas cujos efeitos ainda ecoam na contemporaneidade.

Da mesma forma, ao longo dos séculos que se seguiram ao descobrimento, outras formas de expressão, tanto verbais quanto visuais, colaboraram para a manutenção de uma imagem depreciativa dos povos subalternos, sem que a eles fosse dada a oportunidade de mostrar seu próprio ponto de vista. Essas ações acabaram por moldar o pensamento e assim criar modelos que delimitavam quem era o europeu e quem era o não europeu, garantindo a manutenção do poder imperialista. Nas linhas que se seguem, procuraremos traçar um sucinto panorama de como, ao longo dos anos, a imagem do colonizado foi sendo forjada pelo homem branco europeu.

De acordo com Todorov, em seu livro *A conquista da América*, cuja primeira edição data de 1983, se pudéssemos demarcar com precisão o início da era moderna, seria o ano de 1492, momento da chegada de Colombo à América, pois foi a partir daí que os “[...] homens descobriram a totalidade de que fazem parte. Até então, formavam uma parte sem todo” (TODOROV, 2003, p. 7). Ora, nos parece que todo o conflito que ainda se faz presente, embora tenham se passado mais de 500 anos de história, se originou do fato de que todos os esforços do europeu foram no sentido de agir de forma a evitar qualquer possibilidade de perda da centralidade na qual, confortavelmente, se encontrava. As viagens marítimas trouxeram riqueza e poder, mas também houve um desarranjo da ordem estabelecida. Temos aí o primeiro descentramento.

O Centro se manteve durante aproximadamente 500 anos forjando a imagem dos povos colonizados por meio de mecanismos discursivos e visuais. Desde Colombo até as Exposições Universais no século XX, a metrópole educou o olhar de sua população para perceber os povos marginalizados como tais, ao passo que construiu a imagem de civilização e superioridade intelectual, moral e religiosa sobre si mesmo. Como resultado, essa empreitada alcançou um nível mais profundo, o do sujeito, e colaborou para uma subjetificação tortuosa do subalterno

que, assimilando tais discursos, passou também a se ver como inferior e carente de uma salvação europeizante. Em outras palavras, criou no seio das colônias um sujeito que deseja alcançar o “nível” civilizatório europeu como ontologicamente ideal.

Adentremos, agora, no processo de formação dessas imagens e dessas consciências.

Antes da descoberta, havia o desejo. E juntamente com o desejo vinha a imaginação. Todorov (2003) mostra que o relato de viagem era o fim e o início de tudo. É por causa dele que muitos aventureiros se lançavam ao mar, como Colombo, inspirado pela leitura do relato de Marco Polo. Seu grande desejo era poder escrever relatos que se assemelhassem aos de Ulisses.

O mundo que era conhecido era aquele relatado pelos navegantes que na maioria das vezes narravam suas aventuras marítimas com grandes porções de imaginação. O próprio Colombo muitas vezes preferiu ignorar os fatos e manter a coerência com o imaginário construído *a priori*. O que era contado por ele dependia muito de sua interpretação que, para Todorov (2003), era muito influenciada por sua fé cristã. Somado a isso, parece que o imaginário fantasioso herdado das aventuras épicas gregas ainda o influenciava em demasia, pois “[...] Colombo não acredita unicamente no dogma cristão: acredita também (e não é o único na época) em ciclopes e sereias, em amazonas e homens com caudas, e sua crença, [...] permite que ele os encontre” (TODOROV, 2003, p. 21).

Colombo, diante dos fatos, prefere dar interpretação própria das coisas que encontra, conforme sua conveniência, chegando a conclusões que não refletem, necessariamente, a realidade; ao contrário, reafirmam suas convicções,

Colombo não tem nada de um empirista moderno: o argumento decisivo é o argumento de autoridade, não o de experiência. Ele sabe de antemão o que vai encontrar; a experiência concreta está aí para ilustrar uma verdade que se possui, não para ser investigada, de acordo com regras preestabelecidas, em vista de uma procura da verdade. (TODOROV, 2003, p. 23)

A partir da atitude de Colombo, - que aqui pode ser encarado, por antonomásia, como a representação dos exploradores europeus, - temos o ponto de partida para discutir como, durante muitos séculos o imaginário sobre as Américas foi sendo construído, na maioria das vezes com motivações que nada tinham de compromisso com a verdade. As imagens difundidas serviram de sementes ao pensamento distorcido que o Velho Mundo cultivou a respeito do Novo Mundo.

O imaginário fantasioso, numa primeira visada, parece algo a ser lido simplesmente com ingênuo, herdado das concepções medievais que conviviam com as novas formas de pensamento. Mas uma observação mais apurada nos fará perceber que há interstícios que

demandam interpretação, em que encontraremos significados importantes para explicar as relações estabelecidas entre europeus e os povos da América e ainda, devemos considerar que as posturas assumidas desde aquela época continuam sendo replicadas pela sociedade contemporânea.

Não há intenção ou desejo de conhecer o novo que se coloca diante de seus olhos. O europeu, diante do diferente, não se propõe, ou melhor, não consegue conceber a ideia de que possa existir seres humanos com uma existência singular e, principalmente, diferente da sua,

Ou ele pensa que os índios (apesar de não utilizar estes termos) são seres completamente humanos com os mesmos direitos que ele, e aí considera-os não somente iguais, mas idênticos, e este comportamento desemboca no assimilacionismo, na projeção de seus próprios valores sobre os outros, ou então parte da diferença, que é imediatamente traduzida em termos de superioridade e inferioridade [...]: recusa a existência de uma substância humana realmente outra, que possa não ser meramente um estado imperfeito de si mesmo. (TODOROV, 2003, p. 58)

Ao europeu não era concebível que povos com crenças e costumes tão distintos dos seus pudessem ser vistos como iguais, pois igualdade em seus termos seria ver sua própria imagem refletida, como em um espelho. Deste modo, de acordo com o pesquisador búlgaro, a confrontação com o outro resultava em duas posturas distintas e autoelimináveis: partir do princípio da igualdade - que conduzia a uma forçada homogeneização - ou encará-los como diferentes, - e por isso inferiores. Se fosse considerado igual, carecia de educação, moral e religiosa, se diferente, era tido como selvagem, incivilizado.

Colombo busca equivalentes na cultura nativa como se a Europa fosse o modelo de humanidade a ser seguido e com isso demonstra total ausência de empatia. Todorov (2003) demonstra que não há compreensão nem desejo de compreender que todos os valores culturais e econômicos são frutos de convenções: se o ouro não tem valor para os índios, então para Colombo significa que não possuem uma economia própria. Se a religião não é a cristã, então logo assume que eles não têm religião e por isso urge que sejam catequizados para encontrarem sua salvação.

A atitude de Colombo é, portanto, ignorar a realidade que encontra diante de seus olhos e adaptá-la segundo a interpretação mais conveniente aos seus interesses. Foi a partir desse momento que se começou a criar a imagem do “bom selvagem”, por exemplo; na interpretação de Colombo eles eram muito generosos, aceitavam tudo que lhes era oferecido e estavam sempre dispostos a aprender os modos civilizados e como serem bons cristãos. Aqueles que não

se submetiam eram castigados, como nos lembra Todorov (2003), pelos métodos “cristãos” de crueldade.

A partir desse ponto de vista é que se iniciou um processo de afirmação da superioridade ocidental europeia. De acordo com Ella Shohat e Robert Stam (2006), a narrativa de Colombo tornou-se modelar e passou a servir de ferramenta para induzir os jovens a moldarem sua forma de ver o chamado Novo Mundo e seus povos, fazendo com que fossem, desde cedo, crenças baseadas em idealizações, “[...] a história de Colombo é crucial para o eurocentrismo, não apenas porque ele foi uma figura seminal no processo do colonialismo, mas também porque versões idealizadas de sua história serviram para iniciar geração após geração no paradigma colonial” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 100).

Para esses autores, a imagem idealizada de um Colombo “forte, disciplinado, religioso, corajoso e audaz” causava identificação imediata, mesmo antes de terem a oportunidade de tomar conhecimento dos “outros” e isso fez com que ele se tornasse um herói para os jovens estudantes da época. Essa faceta contribuiu de forma importante para forjar a mentalidade do europeu e também de outros povos, cristalizando uma visão que agora os movimentos do pós-colonialismo tentam desestabilizar.

Os pesquisadores ainda apontam que a crítica a Colombo não pode ser reduzida a uma forma contemporânea de julgamento dos fatos do passado. Primeiramente, é preciso considerar que, mesmo seus contemporâneos criticavam as empreitadas colonialistas, não como um todo, mas a forma como algumas coisas eram feitas. Como exemplo, Shohat e Stam (2006) citam o padre espanhol Bartolomé de las Casas – o qual também é lembrado por Todorov (2003) – o qual não deixou de participar da empreitada colonialista, porém, mostra-se crítico da maneira como o processo era conduzido, ou seja, à custa de todo tipo de violência ou violação contra os povos nativos.

Portanto, ainda no tempo de Colombo havia a crítica contrária ao poder colonial. O que se vê nas produções mais recentes, da metade do século XX em diante, são formas de olhar para o passado histórico de uma perspectiva diferente. Como apontam Shohat e Stam (2006), passamos a valorizar e disseminar a visão dos povos nativos e dos críticos a Colombo, tomando-o sempre como uma figura simbólica do poder colonial.

Essa nova forma de olhar desvela as justificativas insustentáveis utilizadas pelo colonizador, que sempre procurava retratar os povos nativos como selvagens, cruéis em seus rituais de sacrifício, canibais e assim por diante. Ora, o europeu também cometia atrocidades em nome da fé e da religião, fatos que tornam frágeis tais argumentos. Por outro lado, Shohat e Stam (2006) lembram que “o argumento anticolonialista não pode depender apenas da defesa

das qualidades morais dos povos nativos, embora sua humanidade já devesse ser suficiente para condenar a conquista” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 110). Em outras palavras, é preciso lançar sobre a questão um olhar que não se edifique sobre perspectivas maniqueístas, mas que busque compreendê-la em sua complexidade humana e histórica.

Ao processo de construção do conhecimento sobre os povos colonizados convencionou-se chamar “outremização”; de acordo com Ashcroft, Griffiths, Tiffin (2007), o termo foi cunhado por Gayatri Spivak, e consiste em afirmar que o discurso colonial cria seus outros; trata-se de um processo dialético porque a identidade do colonizador é produzida ao mesmo tempo em que o colonizado se constitui como sujeito; como trata-se de um processo desigual, resulta dele um binarismo evidente no qual, a partir da criação da imagem de inferioridade do colonizado, o colonizador afirma sua imagem de superioridade.

Spivak (1985) chama atenção para o fato de que esse processo se dá, na prática, não pelas mãos de grandes nomes, mas sim por meio de pessoas comuns, estrategistas, que agem *in loco*, e, paulatinamente, ao inscrever a colônia no espaço eurocêntrico – na posição de periférica – acabam por fazer com que se gere uma “força de fazer o ‘nativo’ ver a si mesmo como ‘outro’” (SPIVAK, 1985, p. 254, tradução nossa, grifos da autora). Esse processo, afirma a pesquisadora, é fundamental para a consolidação do europeu como Outro.

Um dos exemplos de criação dos seus outros fornecido por Spivak (1985) é a constante depreciação empreendida pelo poder colonial em relação a seus subalternos. Essa mesma estratégia é citada por Edward Said (2003), quando tece reflexões a respeito da representação do Oriente pelo Ocidente. De acordo com o estudioso, é a partir da imagem que foi construída pelos diversos sujeitos do Ocidente – escritores, jornalistas, críticos, historiadores etc. - que vimos a conhecer o Oriente. Isso se dá por meio do estabelecimento de um construto negativo do Oriente que é posto em oposição a outro, só que agora positivo, o do Ocidente. Esse binômio se verifica na relação entre colonizadores e colonizados do Novo Mundo.

Nesse sentido, as relações estabelecidas entre colônia e império são construídas sob uma rede complexa de associações que produzem significados entre todos os envolvidos por meio de suas diferenças. Como o processo se dá de forma desigual, uma vez que há um grupo que detém formas de poder, seja econômico, cultural ou outras formas, as representações têm papel fundamental na formação da consciência tanto do dominador quanto do dominado, porque são responsáveis pela configuração do poder simbólico, que corrobora as outras formas de poder, perpetuando, assim, um processo contínuo de dominação.

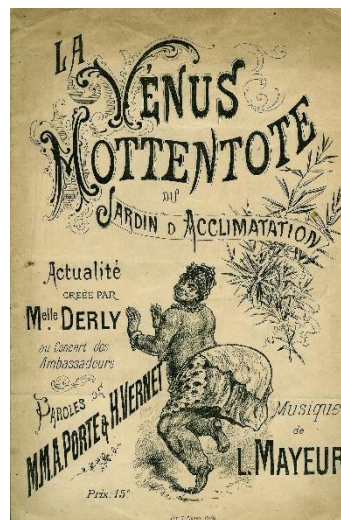
O poder simbólico estabelecido por meio das imagens coloniais faz crescer entre os envolvidos sentimentos de adequação e inadequação, que paulatinamente vão sendo

internalizados e resultam tanto no sentimento de valorização pessoal por pertencer ao grupo de prestígio, quanto na autoafirmação de inferioridade ou negação de sua identidade.

Para garantir a continuação da hegemonia ocidental era preciso alimentar fatores garantidores da existência do poder simbólico, pois ele é o motor que impulsiona todas as outras formas de poder. Assim, no auge do colonialismo, a metrópole passou a explorar as mais diversas estratégias de representação, que alimentavam o imaginário popular e doméstico. No século XVIII, é possível elencar uma série de ações cujo sentido era a objetificação do diferente, visto como exótico porque considerado inferior e limitado biologicamente e socialmente, de menor importância. Inicia-se então uma série de ações cujo objetivo era a espetacularização do outro como forma de legitimação da superioridade europeia.

Uma prática comum e que se mostrou muito eficaz para construir o olhar que se lançava, tanto da metrópole para a colônia, quanto da colônia para a metrópole, ou ainda do colonizado sobre ele mesmo era a propaganda comercial, por meio da qual o imperialismo adentrou a vida doméstica inglesa, e assim adquiriu forma visual no meio popular. As imagens racializadas (figura 1), de acordo com Hall (2016) proporcionavam um espetáculo imperial que moldava o imaginário popular.

Figura 1: Anúncio do espetáculo de Saartjie Bartman



Fonte: Acervo grupo de pesquisas Achac (2019)

Na metrópole, se enfatizava a selvageria do colonizado, ao passo que, nas colônias, vendia-se a imagem de civilidade do povo metropolitano, fazendo brotar o sentimento de inadequação dos povos subalternos. A fotografia a seguir registra membros de uma tribo de peles vermelhas em uma feira antropológica realizada na Europa, um dos eventos sobre os quais

discorreremos a seguir. A figura 2 se tornara cartão postal que era comercializado entre os metropolitanos.

Figura 2: Grupo de crianças peles vermelhas exibidos em Paris, em 1911.



Fonte: BBC News Brasil (2018)

Por meio de sua comercialização, o cartão postal circulava na esfera doméstica europeia, contribuindo com a manutenção e o fortalecimento do olhar classificatório e redutor, origem do comportamento segregacionista que se solidificava no período.

A representação visual pretensamente agia como um meio incontestável e perene de evidenciar a diferença. Para isso, as forças dominantes se apoiavam nas afirmações da ciência que propiciavam o desenvolvimento de um discurso biológico que estabelecia a diferença pelas características anatômicas e fisiológicas dos povos não europeus para criar uma narrativa que os colocava em posição inferior. Ao conjunto de afirmações negativas, o intelectual jamaicano Stuart Hall chamou de “racismo científico”. A ciência procurou fixar características atribuídas aos negros como fator incontestável de sua inferioridade. Entre os fatores que eram apontados, estava a presença de um comportamento instintivo que fazia prevalecer sempre a emoção sobre a razão, o que resultava na segunda característica apontada que seria o caráter instável da raça negra. Assim, evidenciava-se uma suposta ligação entre as “raças” brancas e a intelectualidade em oposição ao suposto fracasso das outras etnias em desenvolver uma organização social “civilizada”.

Há ainda o discurso referente à cultura de ambos os polos, entretanto, o termo “cultura” era entendido de maneiras distintas conforme o grupo racializado ao qual se referia, “Entre brancos, ‘cultura’ *opunha-se* à ‘natureza’. Entre os negros, aceitou-se que ‘cultura’ *coincidia com* ‘natureza’” (HALL, 2016, p. 168, grifos do autor). Desse modo, ao se referir à “cultura

negra”, pregava-se a sua brutalidade e selvageria inatas, como determinantes dessa cultura, ao passo que, para o homem branco, o discurso era direcionado no sentido de enaltecer a vitória da cultura sobre a natureza, o que os tornava os detentores da superioridade, justificando sua dominação sobre os demais,

A prática de reduzir as culturas do povo negro à natureza, ou **naturalizar** a “diferença” foi típica dessas políticas racializadas da representação. A lógica por trás da naturalização é simples. Se as diferenças entre negros e brancos são “culturais”, então elas podem ser modificadas e alteradas. No entanto, se elas são “naturais” – como acreditavam os proprietários de escravos -, estão além da história, são fixas e permanentes. A “naturalização” é, portanto, uma estratégia representacional que visa *fixar* a “diferença” e, assim, *ancorá-la* para sempre (HALL, 2016, p. 171, grifos do autor).

Assim, Hall (2016) demonstra que o corpo negro - bem como dos demais povos com características distintas - foi tomado como evidência da diferença e a reiteração das características biológicas e culturais continuaram presentes e foram reavivadas no imaginário do século XVIII e dos séculos subsequentes, por meio de práticas de representação visual e verbal em suas várias formas – a propaganda, a literatura, o ensino nas escolas e a própria ciência.

No final do século XIX e início do século XX, conforme afirmam Bancel, Blanchard e Lemaire (2000), se espalharam pela Europa espetáculos que ficaram conhecidos como Exposições Universais, com destaque para países como França, Inglaterra, Espanha, Bélgica e Alemanha, e chegaram a ser realizados em alguns países das Américas. Em tais eventos, fornecia-se ao público espetáculos visuais ao vivo, em que seres humanos de diversas etnias e origens, majoritariamente africanos, geralmente oriundos das colônias, eram exibidos em “condições naturais”, como criaturas exóticas, selvagens e monstruosas, reforçando a separação binária entre a raça branca e todas as outras raças.

As Exposições Universais têm seu início oficial em 1851, e terminam em 1958. Nelas, os representantes de diversos povos ficavam presos em pavilhões construídos especialmente para as feiras, dentro de espaços delimitados nos quais se reproduzia uma réplica de seus locais de origem. Como animais em zoológicos, ficavam à espera dos visitantes, donde surgiu a denominação “zoológicos humanos”, entretanto costumavam ser chamados de exposições étnicas ou feiras antropológicas, como forma de justificar o empreendimento colonial.

Até então, com exceção daqueles que se lançavam além-mar, não havia contato entre os habitantes dos continentes, e essa foi a primeira vez que os europeus em geral estiveram frente

a frente com os povos de suas colônias, como apontam Bancel, Blanchard e Lemaire (2000) ao comentar as exposições realizadas na França,

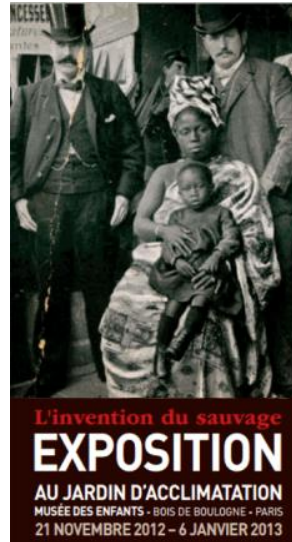
Quer seja um povo “estranho”, vindo dos quatro cantos do mundo, ou indígenas do império, trata-se, para a maioria dos metropolitanos, do primeiro contato com a alteridade. É grande o impacto social desses espetáculos para a construção da imagem do Outro. Principalmente porque eles são combinados com uma propaganda colonial onipresente (pela imagem e pelo texto) que impregna profundamente o imaginário dos franceses. No entanto, esses zoos humanos ficaram ausentes da memória coletiva. (BANCEL; BLANCHARD; LEMAIRE, 2000)

O grupo de pesquisa Achac, um coletivo de pesquisadores formado em torno de uma rede internacional de acadêmicos e pesquisadores colaboradores que trabalha em vários campos relacionados à questão colonial e pós-colonial, dentre as muitas ações, realiza uma exposição intitulada “Zoológicos Humanos - A invenção do selvagem” (figura 3), procurando mostrar que as Exposições Universais realizadas pela Europa objetivavam perpetuar e legitimar os limites e a hierarquia entre o chamado “civilizado” e o chamado “selvagem”.

A imagem evidencia o tratamento dado à alteridade no contexto colonial. Em si, a ela expõe de forma velada a relação estabelecida entre o negro e o europeu. A exibição dos negros acompanhados dos ditos “homens civilizados” coloca em primeiro plano a diferença física e cultural, que podem ser visivelmente percebidas pelos tons de pele e pela forma de vestir. Porém, o valor simbólico da imagem fica de fato explícito quando associada ao texto do cartaz, que traz o título “A invenção do selvagem”. Dessa forma, o leitor tem elementos para refletir sobre a ideologia que se esconde no momento capturado pelas lentes.

Quando falamos de imagem, não nos referimos somente a fotografias, mas também aos humanos expostos eles mesmos, ou seus corpos, nas feiras citadas. Segundo Hall (2016), uma imagem pode ter vários significados os quais flutuam de acordo com vários fatores associados, e dependem da intencionalidade de quem a expõe. De acordo com o autor, “O significado ‘flutua’. Não há como mantê-lo fixo. Acontece que a tentativa de ‘fixação’ é o trabalho de uma prática representacional que intervém nos vários significados potenciais de uma imagem e tenta privilegiar um deles” (HALL, 2016, p. 143).

Figura 3: Cartaz da Exposição de 2012.



Fonte: Acervo grupo de pesquisas Achac (2018)

A representação do cartaz da figura 3 não traz em si uma forte indicação de haver uma diferenciação entre civilização e barbárie, essa informação nos é dada pelo conhecimento histórico do contexto em que ela foi produzida e, portanto, do sentido que adquiriria ao ser divulgada entre os metropolitanos, já que havia naquele momento um pré-conceito inculcado na mente das pessoas. Por outro lado, a legenda do cartaz da exposição de 2012 nos dá outra dimensão da situação e nos convida à reflexão.

Figura 4: Mulher da etnia Achanti, de Gana.



Fonte: BBC News Brasil (2018)

De maneira diversa, na fotografia acima (figura 4), temos uma dimensão mais ampla e realista da dinâmica das exposições e o que elas representavam. A fotografia registra um momento simbólico da realidade das exposições. Uma família de ganeses presa dentro de um

cercado, como em uma jaula, para satisfazer a curiosidade dos visitantes. Claramente, o cercado representa simbolicamente os limites artificialmente estabelecidos entre as raças, nos quais quem está do lado de fora é detentor de poder e superioridade, ao passo que quem está dentro, “naturalmente” se submete.

Como nos mostra o pesquisador dos Estudos Culturais naturalizado britânico, a imagem carrega vários significados em potencial, e constantemente aponta para uma forma binária de representação, ou seja, os pares branco/negro, homem/mulher, bom/mau. No caso da imagem acima há a dicotomia “repelente por ser diferente/cativante por ser estranho e exótico” (HALL, 2016, p. 145). A segunda parte do binarismo revela o fascínio pela alteridade, porque é tomada como tabu, uma proibição que atrai.

A representação do nativo em *As aventuras de Robinson Crusóe* se realiza de modo ligeiramente diversa mas segue na esteira da perspectiva binária de classificação. Por meio de comparações com os biotipos negro e branco, o narrador cria uma imagem distinta do nativo americano, sem deixar de reduzi-lo a um ser exótico,

Era um tipo elegante, bem proporcionado, alto, com membros vigorosos, mas não demasiadamente largos e, conforme pude avaliar, com cerca de vinte e seis anos de idade. Possuía uma fisionomia agradável, não parecia feroz ou violento, apesar dos evidentes traços de virilidade; quando sorria, encontrava em seu rosto toda a suavidade e singeleza de um europeu. Seus cabelos longos e negros não se encrespavam como lã; a fronte era alta e larga e seu olhar resplandecia com vivacidade e inteligência. A pele não era negra, mas da cor do bronze, sem esse matiz amarelado desagradável dos nativos do Brasil, da Virgínia e de outras regiões da América; era mais um tom oliva acobreado e brilhante, de fato muito bonito, embora não seja muito fácil descrevê-lo. Seu rosto era redondo e cheio, o nariz pequeno não era achatado como o dos negros, a boca possuía lábios finos e dentes alvos, perfeitos como marfim (DEFOE, 2010, p. 215).

Há nessa descrição um tom idealizado que aponta para uma classificação, mas em tom idílico. A comparação enfatiza a vantagem das qualidades de Sexta-feira em relação ao tipo físico negro, ao mesmo tempo em que encontra correspondências com o europeu. Como o próprio narrador afirma ao encontrá-lo, aquele era o selvagem dele e isso lhe dá liberdade para descrevê-lo segundo o ponto de vista que lhe aprouver, “algumas representações, mesmo estereotipadas, são idealizadas e sentimentalizadas em vez de degradantes” (HALL, 2016, p. 172). Apesar disso, a idealização não tira o peso da classificação, uma vez que a descrição é direcionada justamente para enfatizar o que o nativo não é, ou seja, tem sua negritude escamoteada.

Hall (2016) explica que a diferença tem um lado positivo e outro negativo. Baseado nas teorias linguísticas que tratam do assunto, ele nos mostra que o lado positivo da questão seria que a diferença permite que o significado exista, pois se forma a partir do contraste de opostos. O lado negativo é que essa oposição binária é reducionista e simplificadora, e geralmente há nesse par um lado que é dominante.

Do ponto de vista das teorias antropológicas, a marcação da diferença é fundamental para o surgimento da cultura, e esse seria o ponto positivo. O negativo é que as sociedades sentem necessidade de estabelecer significados fixos para poder classificar os elementos de sua cultura, criando, assim, sua identidade. Ao realizar esse movimento, surge a necessidade de excluir tudo que é estranho ou não se encaixa em sua classificação. Em suma, daí surgem as tentativas de purificação, que subjagam tudo que não esteja adequado ao seu sistema identitário.

É a partir das classificações que as culturas dão significado ao seu mundo e, por essa razão, a oposição binária se torna tão importante, porque estabelece limites definidos que facilitam essa classificação.

As culturas estáveis se veem ameaçadas em sua “pureza” classificatória quando encontram elementos que não se encaixam, como é o caso dos mestiços e mulatos. Isso ocorre porque sentem-se ameaçadas em sua identidade fixa e estável, que é desestabilizada por conta da presença desses elementos inclassificáveis, é “transgressão das fronteiras simbólicas” (HALL, 2016, p. 157).

As representações estão a serviço do imperialismo, que usa as informações sobre as colônias a seu favor, pois suas classificações sobre a economia, a cultura, a aparência, a espiritualidade dos outros povos serve para definir comparativamente a superioridade do Ocidente em relação a eles. Assim, de acordo com Hall (2016) surgem dois tipos de classificação que são a tipificação e a estereotipagem. A primeira serve para estabelecer um parâmetro de “normalidade” aceito por todos ou pela maioria. As características de determinados grupos de pessoas são encaixadas nesses tipos, de forma simplificada, e toda vez que é necessário identificar uma pessoa, faz-se uma análise e associação para determinar a qual grupo pertencem, “de acordo com a classe, sexo, grupo etário, nacionalidade, ‘raça’, grupo linguístico, preferência sexual e assim por diante” (HALL, 2016, p. 191). Isso cria certos padrões socialmente aceitáveis e o indivíduo ou o grupo que não se enquadra nessa tipificação, automaticamente passa a ser excluído.

O estabelecimento dessas classificações faz emergir a acentuação da diferença que é acentuada pela estereotipagem, a qual se configura como uma tipificação potencializada que estigmatiza certos tipos. A estereotipagem, de acordo com Hall (2016) é redutora, pois se

apropriada de certos traços de um determinado tipo e forma uma espécie de caricatura, porque os exagera para depois simplifica-los.

O que mais importa sobre a estereotipagem é a sua capacidade de agir no meio social e cultural de forma a criar engessamentos e, conseqüentemente, exclusões, e isso faz surgir formas de poder, que nascem desses processos. Por outro lado, Hall afirma que a estereotipagem nasce em circunstâncias em que há grandes desigualdades de poder. Dessa forma, a representação desempenha papel importante no desenvolvimento de relações de poder simbólicas. Para o autor, não se trata somente de exploração material ou coerção física, ele atua muitas vezes de forma sedutora, indutora, consentida, “O poder não pode ser pensado em termos de um grupo que possua seu monopólio e simplesmente o irradie *para baixo*, a um grupo subordinado, por meio do mero uso da dominação vinda de cima. O poder inclui o dominador e o dominado em seus circuitos” (HALL, 2016, p. 196)

A tipificação e a estereotipagem agem como instrumentos classificatórios e de criação da diferença. Segundo o autor o primeiro serve ao propósito de particularizar os seres de forma a se encaixarem na classificação, ao passo que o estereótipo age de forma mais invasiva e deturpada da imagem do ser representado uma vez que o reduz a algumas poucas características,

Assim, qual é o diferencial de um *estereótipo*? Estes se *apossam* das poucas características “simples, vívidas, memoráveis, facilmente compreendidas e amplamente reconhecidas” sobre uma pessoa; tudo sobre ela é *reduzido* a esses traços que são, depois, *exagerados e simplificados*. [...] Então, primeiro ponto é que a *estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a “diferença”* (HALL, 2016, p. 191, grifos do autor).

Desse modo, o chamado sistema representacional, por meio da estereotipagem, ao tentar fixar a diferença, cria barreiras simbólicas que são amplamente difundidas no meio social, criando forte sentimento de pertencimento ou de exclusão, no momento em que estabelece fronteiras claras entre o “nós” e o “eles”.

Para o autor, a estereotipagem serve ao exercício do poder que se apropria dela para representar alguém de certa maneira e, dessa forma, criar um sistema de representação que serve a esse fim. Por outro lado, ele nos informa que o poder não é exercido de forma totalitária, mas se concretiza por meio de uma rede de relações complexas que envolve também os subordinados e seus posicionamentos diante do poder. Por esse motivo a representação se torna tão importante dentro das relações entre dominantes e dominados, porque a construção da subjetividade do subalterno é que propicia o exercício da dominação.

Outro aspecto importante na produção dos significados é a fantasia, que opera em dois níveis, o consciente e o inconsciente. O que é mostrado sobre a alteridade não é tudo, há uma parte mais profunda que permanece no nível da imaginação. Subestimar a imagem do negro e de outros povos não europeus serve para disfarçar crenças reprimidas sobre eles, por exemplo, sua natureza sexual, a atração física exercida por seus corpos ou sua força física, entre outros.

As exposições de Paris, que aconteciam no Jardim da Aclimação, se configuravam como “uma espécie de laboratório de observação das raças humanas” (ALMEIDA, 2007, p. 278). Uma das suas atrações mais famosas foi uma mulher que ficou conhecida como Vênus Hotentote (figura 5); seu verdadeiro nome era Saartje Baartman, mulher negra sul-africana, cujas características físicas – principalmente sua esteatopigia, ou seja, suas nádegas protuberantes, característica dos hotentotes - tornaram-na o centro das atenções de vários espetáculos para o público de brancos europeus.

Figura 5: Vênus Hotentote



Fonte: BBC News Brasil (2018)

Ela foi exibida por cinco anos em Paris e na Inglaterra e causou agitação pública, pois era espetacularizada em sua diferença. Ficava em uma jaula, como um animal selvagem, e se movimentava dentro dela conforme era comandada. Eram dois tipos de público que demonstravam interesse por ela, a população em geral e estudiosos naturalistas e etnólogos. Estes, “mediram, observaram, desenharam, escreveram tratados eruditos, fizeram modelos e também moldes, de cera e gesso, e analisaram cada detalhe de sua anatomia, morta e viva” (HALL, 2016, p. 203).

Tornar a Vênus Hotentote um objeto de estudo científico e espetáculo exótico, enseja que ela possa ser observada sem o peso do julgamento. Observá-la desse ponto de vista disfarça

a atração exercida por suas formas corporais, sua sexualidade. Essa postura denuncia, segundo Hall (2016) a projeção da ansiedade do europeu em relação ao “outro” e a necessidade da delimitação da diferença,

Saartje Bartman tornou-se a personificação da “diferença”. Além do mais, a diferença foi “patologizada”, isto é, representada como uma forma patológica de “alteridade”. Simbolicamente, ela não se encaixava na norma etnocêntrica aplicada às mulheres europeias e, estando fora de um sistema classificatório ocidental sobre como são “as mulheres”, ela teve que ser construída como “Outro” (HALL, 2016, p. 203, grifos do autor)

No processo de estereotipagem, Baartman foi reduzida a seu corpo, o qual foi reduzido ainda mais, quando examinada sua sexualidade. Após sua morte, suas partes íntimas foram preservadas e estudadas como evidências da sua diferença primitiva. Ela foi transformada em “coisa”, dividida em partes. Isso se insere no processo de *fetichização* do ser humano, segundo Hall (2016), de modo que partes do ser humano são usadas na representação como metonímia do todo,

O **fetichismo** nos leva para o reino onde a fantasia intervém na representação; para o nível no qual aquilo que é mostrado ou visto na representação só pode ser entendido em relação ao que não pode ser visto, ao que não pode ser mostrado. O *fetichismo* envolve substituir por um “objeto” uma força perigosa e poderosa, mas proibida (HALL, 2016, p. 206, grifos do autor).

Dessa forma, o fetichismo concentra em um objeto – ou uma parte do corpo, como as nádegas de Baartman, - toda a energia do desejo reprimido. Ele envolve, portanto, uma rejeição às avessas, porque o desejo é “*satisfeito* e, ao mesmo tempo, *negado*” (HALL, 2016, p. 207, grifos do autor). Funciona como um deslocamento que propicia que aquilo que é tido como tabu possa se realizar de forma disfarçada. Assim, apesar de ser proibido, por estar no campo daquilo que é desprezível diante da “civilidade”, pode ser desfrutado. A africana de origem hotentote teve uma fragmentação simbólica de seu ser, e foi considerada somente em sua sexualidade e não como um ser humano por inteiro.

Essa forma de representação, cuja estereotipagem se centra na fantasia e no fetichismo, foi, e continua sendo, prática comum, perversa e eficaz na objetificação tanto de corpos masculinos quanto de corpos femininos. Anular a integralidade humana nesse processo simplificador é uma forma de exercer poder e criar a distinção simbólica entre o que é digno de aceitação e aquilo que deve ser rejeitado. Desse modo, os atores imperiais vão criando seus

outros, por meio das representações, desintegrando paulatinamente a dignidade e a imagem dos povos não pertencentes ao centro, termo este também forjado pela representação.

1.1 *As aventuras de Robinson Crusóe*: um reflexo de seu tempo

Da mesma forma como a representação visual contribuiu para a construção do imaginário sobre os povos não europeus, também outras artes e segmentos intelectuais legitimaram o domínio imperialista. Nesse sentido, a literatura teve também um papel fundamental no processo de legitimação da superioridade metropolitana e funcionou como instrumento de reafirmação das imagens coloniais. Seu maior público eram as elites e, portanto, o ponto de vista contado durante muito tempo foi o do dominador. Podemos verificar esse padrão no texto referencial do qual partimos para nosso estudo.

Em *As aventuras de Robinson Crusóe* (1719), texto de referência para as análises deste trabalho, devemos considerar, primeiramente, que se trata do momento do surgimento e legitimação do romance o qual, como salienta Luis Costa Lima (2009), sofre interferências ético-religiosas e, ainda, precisa mostrar-se em estreita relação com o histórico. A Inglaterra estava em seu auge imperialista e, as grandes navegações influenciaram a formação do público leitor, cuja expectativa era de que os relatos de viagem fossem fiéis aos fatos.

Desde a Idade Média, a escrita de romances esteve sob controle de forças sociais, religiosas e políticas, que influenciavam seu desenvolvimento estrutural e temático, o que Costa Lima (2009) chamou de “controle do imaginário”. Na Idade Média, esse controle era primordialmente religioso e não havia distinção entre fantasia e realidade, uma vez que visava a garantir que os relatos corroborassem os textos bíblicos, mesmo que com espaço para a imaginação. Dessa forma, o maravilhoso era aceito de forma naturalizada e por isso a presença constante de monstros e seres imaginados convivendo com os fatos dentro dos relatos de viagem. Isso porque, até então, não havia a possibilidade de comprovação empírica pela maioria da população, tratava-se de algo distante da realidade,

[...] os ‘livros de maravilhas’ ‘eram autorizados’ a inventar monstros porque, dizendo respeito a uma Ásia fantástica, não tinham consequências concretas. Não que se confessassem mentirosos ou tampouco ficcionais, mas serviam-se das chamadas ‘licenças poéticas’, que deleitavam, sem ferir a fé e os costumes – se é que não os corroboravam: a bondade divina fizera com que seus fiéis habitassem de preferência em um continente sem tais estranhezas. (COSTA LIMA, 2009, p. 185, **grifos do autor**)

Nesse período, portanto, tudo era tomado como real e não havia questionamentos sobre ficcionalidade. Porém, com o aumento do número de navegantes se lançando ao mar em direção a novas terras, a verificação se tornou cada vez mais possível, e o relato maravilhoso, como era configurado na Idade Média e nos períodos próximos às primeiras viagens ao continente americano, como a viagem de Colombo e outros desbravadores, começou a ser visto com desconfiança pelo público leitor, que, em virtude das mudanças de pensamento iniciadas no período passou a prezar pela veracidade dos fatos narrados. Para Costa Lima (2009) havia dois motivos para tal. Um deles dizia respeito à concepção que se tinha sobre a imaginação no período de transição entre a Idade Média e a Moderna. Com o advento do Renascimento, a imaginação se tornou ameaça à racionalidade, e passou a ser vista por muitos intelectuais da época como estado mental de insanidade.

O outro motivo estava diretamente relacionado a questões práticas, segundo o autor. Essa exigência emergia porque a corrida pelo ouro e outros empreendimentos, tornados possíveis com a materialização das grandes navegações, dependiam da veracidade desses relatos pois eles passaram a servir de guia para os navegantes, aos quais era confiada a responsabilidade de encontrar riquezas e terras cultiváveis e poderiam sofrer severas punições caso falhassem em sua empreitada.

Sendo assim, não foi mais possível retratar o Novo Mundo como o Paraíso bíblico e o maravilhoso passou a perder terreno, pois agora havia a necessidade de registrar aspectos concretos. Do mesmo modo, a imagem idealizada de Paraíso, que era projetada sobre a América, conforme demonstra Costa Lima (2009), não mais correspondia às expectativas leitoras; por outro lado, era preciso pôr outra coisa em seu lugar, outra imagem para as novas terras e seus habitantes. Nesse momento, surgiu a necessidade de distinguir o relato de viagem real do ficcional.

Ao delimitar-se o relato baseados em fatos, acabou-se por delimitar também o teor da ficcionalidade. Nesse sentido, Costa Lima (2009) indica tratar-se de um controle positivo, pois a partir desse momento o ficcional passa a ter status independente. Desse modo, quando se deixou o factual como atribuição específica do relato de viagem, o ficcional ganhou espaço próprio, propiciando o surgimento do romance moderno.

Por outro lado, isso não significa que essa mudança tenha criado um pacto de ficcionalidade com o leitor. Os romances não tinham credibilidade por serem encarados como falsidades e cultivou-se por muito tempo a preferência do factual em detrimento do ficcional, tanto pelo público leitor da época, quanto dos escritores, por questões comerciais e muitas vezes

ideológicas. Apesar da mudança, na prática, essa separação não era tão bem delimitada, fato e ficção ainda se faziam presentes tanto no relato quanto no romance, porém, de forma velada.

Isso porque definir os contornos do ficcional não o tirava de suspeita. A mudança de paradigma renascentista deslocou o controle do campo moral-religioso para o campo científico, que passou a exercer o controle do imaginário moderno, “Assim os dois grandes marcos que fundamentaram a episteme moderna se caracterizam pelo realce do experimentalismo científico e pelo simultâneo desprezo do que se origina da imaginação” (COSTA LIMA, 2009, p. 194). Arelado a isso, o controle científico não tinha alcance moral e por isso havia ainda uma permanência do controle religioso, coexistindo com o científico.

Nesse contexto, são criados novos mecanismos de controle do imaginário, que agora deixam de ter inclinações majoritariamente religiosas e passam a explorar outros aspectos, atrelados ao avanço científico impulsionado pelo Renascimento, que pouco a pouco tomou o lugar de centralidade ocupado, até então, pela religião. Ela ainda está muito presente, mas de forma diferente, e se põe lado a lado com a criação de concepções econômicas e políticas sobre o novo mundo. Isso serviu para validar o relato como gênero submetido ao dado da experiência e relegar à ficção toda a carga de imaginação, o que trazia maior credibilidade ao relato do que à ficção, que ainda era vista com desconfiança

[...] essa delimitação nada tem a ver com um afrouxamento das regras do controle, e sim com sua mudança. O ficcional continuará a parecer suspeito. Mas essa suspeição levaria à pura censura, isto é, à sua estrita proibição, caso antes não se houvesse introduzido a distinção entre as marcas discursivas que deveriam ser obedecidas pelo relato de viagem e o romance, ainda que disfarçado. (COSTA LIMA, 2009, p. 187)

A demanda do público daquele período com relação ao romance consistia em buscar obras que guardassem estreitas relações com o fato histórico e ao mesmo tempo fossem atrativas e prazerosas. Por isso, muitos escritores procuraram desenvolver estratégias narrativas que fossem capazes de mesclar fato e ficção para atrair o público leitor. Como denuncia o prefácio de Defoe,

A vida e as estranhas e surpreendentes aventuras de Robinson Crusóé, marinheiro, de York, que viveu 28 anos solitário, numa ilha deserta, na costa da América, próxima à foz do grande rio Orenoco, após ter sido lançado à praia em razão de um naufrágio, no qual pereceram todos os homens, exceto ele. Com um relato a respeito do modo igualmente singular como, afinal, ele foi salvo por piratas. Escrito por ele próprio. (DEFOE, 2010, p. 5)

Afirmar ter sido o relato escrito pelo próprio náufrago garante ao relato a credibilidade necessária para gerar o interesse ao passo que desperta no público a curiosidade em ter contato com uma história que era possivelmente verídica. Costa Lima (2009), ao comentar a perspectiva de Pierre Bayle sobre as motivações do controle, mostra que esse artifício funcionava como uma poderosa manobra comercial, daí os esforços em camuflar a ficcionalidade sob afirmações que levassem o leitor a ter a impressão de verdade, pois no período era certo haver ainda hostilidade contra o ficcional.

Daniel Defoe era um comerciante inglês, nascido em Londres, que viveu entre a segunda metade do século XVII e o início do século XVIII. Suas três principais atividades, como aponta Costa Lima (2009), estavam ligadas às esferas jornalística, comercial e política. Antes da publicação de seu mais famoso romance, já havia escrito vários textos dos mais variados assuntos, incluindo artigos, tratados políticos e poemas. Todavia, foi com *Robinson Crusoe*, em 1719, que de fato iniciou sua carreira como romancista, produzindo uma obra que o tornaria um dos autores mais importantes de seu tempo. Entre suas mais famosas produções encontra-se *Moll Flanders* (1722), romance com características de vanguarda, uma vez que traz como protagonista uma mulher, que é considerada pela crítica uma das grandes narradoras da literatura universal.

Em *Robinson Crusoe* há presença de elementos autobiográficos que ganham as tintas da ficção. Nele a experiência pessoal de Defoe e o momento histórico inglês se fundem com a ficção para compor as aventuras que seriam lidas por milhares de leitores ao longo dos séculos. A Inglaterra, entre os anos de 1660 e 1668, passou por um período de grandes reformulações políticas e, conseqüentemente, grandes conflitos que culminaram na Revolução Gloriosa, apoiada por Defoe. A importância desses fatos também reside na dimensão do envolvimento dos ramos protestantes na política.

Costa Lima (2009) nos lembra que o romance moderno surgiu no momento em que os valores da sociedade europeia começavam a desestabilizar-se por conta de fatores como a revolução da imprensa, o crescimento dos centros urbanos, a decadência da aristocracia e a ascensão do individualismo moderno, entre outros. O que ele chamou de “deslocamento epistemológico” o qual atendia aos interesses das classes dominantes envolvidas no processo, “a eficiência da vigilância da sociedade se correlaciona com os interesses dos que a comandam” (LIMA, 2009, p. 256) o controle do imaginário seria parte de um sistema que busca atender a esses interesses.

De acordo com Ian Watt (1990), um dos fatores que determina o surgimento do romance e o diferencia da prosa de ficção produzida até o século XVII é o realismo formal e como ele

se materializa no texto. Nele, o individualismo ganha destaque, pois os romancistas passam a deixar de buscar representar a tradição coletiva para focar na experiência individual. Assim, busca-se a verdade por meio do particular e não mais pelo universalismo. Essa característica aponta para o fato de que as produções literárias anteriores reproduziam a realidade coletiva, oferecendo pouca resistência à tradição.

O que os romancistas do século XVIII perseguiram foi uma nova maneira de explorar a realidade. Com a introdução de um ponto de vista particularizado, o romance começou a tomar corpo e se distanciar das formas anteriores de escrita. Como aponta Watt (1990), a individualização das personagens e o detalhamento na caracterização do ambiente foram características importantes que tornaram os romances de Defoe, Richardson e Fielding – autores considerados por Ian Watt (1990) os primeiros romancistas ingleses - formas diferenciadas de ficção. Os romancistas passaram, portanto, a situar os enredos em uma nova perspectiva literária em que as circunstâncias, bem como os espaços passaram a ser específicos. Assim, o desafio era abandonar os tipos humanos genéricos próprios da convenção literária anterior e passar a representar indivíduos de existência comum e singular.

Robinson Crusoe, portanto, é uma representação do indivíduo e o ponto de vista sobre o mundo que é dado ao leitor conhecer figura como uma janela para o mundo, cujo recorte é particular. Assim, Defoe “inaugurou uma nova tendência na ficção: sua total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica afirma a primazia da experiência individual no romance [...]” (WATT, 1990, p. 16). Essa mudança significava a aproximação com o realismo filosófico que buscava abandonar o universalismo ou as generalizações abstratas e alterar a percepção da realidade e também a percepção da identidade pessoal.

Quando os romancistas da época passaram a batizar seus personagens com nome e sobrenomes contemporâneos, de acordo com Watt (1990), romperam com a tradição que geralmente trazia tipos humanos genéricos e conferiu ao romance a capacidade de identificação maior do público com seus personagens. É o caso de Robinson Crusoe, com nome e sobrenome, comuns para o período histórico e o local em que foram criados. Somado a isso, o sobrenome, apesar de particularizado, também aludia ao universal. O sobrenome *Crusoe* remete ao verbo *cruise*, que pode significar viajar ou navegar, bem como a outro substantivo, *cruzade*, cruzada, apontando para a característica que faz parte da essência de aventureiro viajante do personagem, e, portanto, poderia funcionar como uma representação simbólica dos viajantes do período.

A individualização das personagens, que passou a ser expoente máximo da diferenciação entre o romance e as formas literárias anteriores, deve seu aparecimento em grande parte às condições sócio-históricas e econômicas da Inglaterra do século XVIII. O termo

individualismo, como nos informa Watt (1990), surgiu em meados do século XIX, mas já se manifestava anteriormente, principalmente na filosofia com nomes como Bacon e Hobbes. O sentido do termo ultrapassa a ideia de egocentrismo. A organização política e econômica que se instalara na Idade Moderna propiciava ao sujeito uma gama ampla de escolhas que culminava na autonomia do indivíduo. Para o pesquisador, dois foram os fatores que impulsionaram a emergência desse espírito de época: o advento do capitalismo industrial e a difusão do protestantismo.

Considerando que a literatura de cada época sofre interferências da realidade política, social, religiosa e econômica em que está inserida, cuja produção reelabora o *status quo* da realidade, seja para refutar ou reverberar seus mecanismos, os romancistas do século XVIII expressaram as mudanças de orientação que afetaram a sociedade,

[...] assim como há uma coerência básica entre a natureza não realista das formas literárias dos gregos, sua posição moral altamente social ou cívica e sua preferência filosófica pelo universal, assim também o romance moderno está intimamente associado, por um lado, à epistemologia realista da era moderna e, por outro, ao individualismo de sua estrutura social (WATT, 1990, p. 57)

Com o crescimento da classe média e principalmente a especialização do trabalho, - que de acordo com Watt (1990) aumentou o tempo ocioso e criou no público necessidade de se conectar com uma visão mais holística do ser humano, uma vez que a divisão do trabalho fazia desaparecer a sensação de integralidade do processo - o público leitor também sofreu um deslocamento e isso refletiu diretamente na produção literária, que passou a atender à demanda dessa fatia da sociedade, a qual determinou o surgimento de atores ligados ao individualismo econômico. Nesse sentido,

Defoe, cuja posição filosófica tem muito em comum com a dos empiristas ingleses do século XVII, expressou os diversos elementos do individualismo de modo mais completo que qualquer outro escritor antes dele, e sua obra apresenta uma demonstração única da relação entre o individualismo em suas muitas formas e o surgimento do romance (WATT, 1990, p. 57)

O desenvolvimento da doutrina calvinista foi outro fator decisivo para a guinada no pensamento ocidental da era moderna, que resultou na efervescência do protestantismo. A religião passou a exercer grande influência nas relações socioeconômicas, uma vez que se aproximava muito das formas capitalistas de existência. Costa Lima (2009) destaca a presença da valorização religiosa do trabalho no pensamento protestante que, ao contrário do catolicismo

que o tomava como castigo divino, passava a ser uma vocação: na concepção calvinista os “escolhidos” seriam identificados pela sua prosperidade econômica. Isso fazia com que o calvinismo fosse a corrente que mais se aproximava do capitalismo ativo.

O Deus calvinista se distanciava do Deus luterano no sentido de que o primeiro adotava uma atitude irracional, porque não agia com lógica na escolha dos “eleitos”, enquanto o segundo configurava-se como amoroso e incapaz de punir. A ação era o meio de ascensão. Isso direcionou os esforços do indivíduo em se concentrar com severidade em atos individuais e deixar de lado a coletividade, dando lugar ao espírito individualista da época. Os princípios do calvinismo são religiosos, mas acabam por criar o “espírito” econômico daquele tempo,

[...] o advento capitalista supõe que, depois de internalizados, os valores calvinistas perdem seu lastro religioso e se laicizam. Entre o templo e o banco, há uma rua extremamente larga; tão larga que, ao atravessá-la, a identidade individual mantém do lado em que esteve, isto é, o lado religioso, apenas o que continua a satisfazer o lado a que chegou – o das relações materiais. (COSTA LIMA, 2009, p. 267)

O personagem Robinson Crusoe é um modelo típico do individualismo da classe burguesa protestante europeia, que acredita no comércio, na religião e no progresso. Sua religiosidade aparece em muitos momentos da narrativa, Robinson sempre se vê como escolhido de Deus, “[...] fui escolhido dentre toda a tripulação para ser poupado à morte” (DEFOE, 2010, p. 74), mas isso não é fator que condiciona suas decisões e ações,

[...] se examinarmos o efeito real da religião sobre o comportamento de Crusoe, constataremos que é curiosamente pequeno. Defoe muitas vezes sugere que um incidente é um ato de proteção ou castigo divinos, porém os fatos da narrativa raramente demonstram essa concepção. Tomemos um exemplo fundamental: se o pecado original de Crusoe era a desobediência aos pais [...] ele certamente não sofre punição nenhuma, pois obtém sucesso a partir disso e mais tarde empreende outras viagens sem o menor receio de estar desafiando a Providência. Na verdade sua atitude está muito próxima da “negligência” em relação aos “avisos, sinais e instruções da Providência” (WATT, 1990, p. 73).

Em muitos momentos Crusoe demonstra estar arrependido de desconsiderar os conselhos de seu pai, e assim, desafiar os próprios desígnios da Providência, mas estes são momentos em que algo dá errado ou ele passa por algum tipo de provação. Apesar das reflexões religiosas e a leitura da bíblia, suas ações são guiadas pelo espírito empreendedor e se sobrepõem a qualquer temor a Deus. Seu raciocínio é predominantemente econômico e ele se guia por essa visão, deixando as relações pessoais de qualquer natureza sempre em um papel

muito secundário, as quais só ganham importância quando representam algum ganho material para ele.

Como exemplo, a presença de Sexta-feira o deixa muito alegre, é algo que ele desejou durante os anos na ilha, porém a satisfação não vem exclusivamente do fato de encontrar uma companhia, mas sim de que ele passa a ter um criado para ajudá-lo e assim multiplicar sua produção e ampliar seus domínios. Sua visão é contábil, apesar da inutilidade que representa a acumulação de sua produção naquele local, afinal, não há pessoas suficientes para consumir o que está sendo estocado.

Nesse sentido, Crusoé, apesar de passar quase trinta anos na ilha deserta, vivenciando situações totalmente inusitadas e difíceis para um homem branco “civilizado”, parece não se transformar espiritualmente diante da experiência, uma vez que não altera suas convicções, nem muda seu ponto de vista sobre a realidade. Sai da ilha com sua confiança reforçada e com a mesma postura capitalista de acumulação de riquezas. Assim como Colombo, parece ignorar o novo que se põe a sua frente, “A paisagem da ilha convida não à adoração, mas à exploração. Crusoé se preocupa tanto com as maneiras de cultivar suas terras que não dispõe de tempo para perceber que elas também compõem uma paisagem” (WATT, 1990, p. 64). Ele vê na ilha e no contato com o nativo não uma oportunidade de conhecer, ao contrário, constrói na ilha uma réplica do mundo dito civilizado, buscando transformar aquela realidade a sua imagem e semelhança, partindo do zero, como uma metáfora da Criação, em que ele se coloca no papel de Criador, de modo a eliminar o que há de primitivo e selvagem,

Dividia regularmente o tempo, de acordo com minhas atividades diárias, tais como, em primeiro lugar, meu dever para com Deus [...] em segundo lugar, a saída com a espingarda em busca de alimento, que geralmente me tomava três horas todas as manhãs, quando não chovia; e em terceiro, a preparação e o cozimento se houvesse matado ou apanhado algo para meu abastecimento. [...] Só dispunha de quatro horas à tarde, durante as quais podia pensar em trabalhar (DEFOE, 2010, p. 123).

O personagem protagonista faz um movimento de retorno ao primitivo, para, a partir daí, recriar o processo de evolução do domínio do homem sobre a natureza, “[...] uma vez que os valores espirituais mais elevados haviam sido vinculados ao trabalho de cada dia, o passo seguinte do indivíduo autônomo era considerar suas realizações como um meio quase divino de dominar o ambiente (WATT, 1990, p. 67). Assim, constrói abrigo, utensílios, móveis e ferramentas, tudo que considera importante para uma vida a mais próxima possível daquela na Inglaterra ou qualquer outra parte do mundo por onde passou.

Robinson Crusóe é considerado por Tzvetan Todorov (2006) um “verdadeiro” relato de viagem, próprio do colonialismo, pois há uma narração pessoal e também uma descrição de situações exteriores ao sujeito. Em seu diário, em consonância com o realismo, de acordo com a demanda do público leitor ao qual se endereçava, escreve sobre sua rotina e suas reflexões, aspecto recorrente, que é apontado por Costa Lima como uma característica do gênero no século XVIII, a “ênfase no mundo das relações cotidianas” (COSTA LIMA, 2009). Por outro lado, Watt (1990) destaca uma diferenciação entre esta obra e os demais relatos de viajantes, embora seu imaginário tenha servido de fonte inspiradora para os romances de Defoe. Ao passo que os viajantes anteriores tinham um local fixo para o qual sempre voltavam, em nome das raízes, da família e da pátria, Robinson Crusóe pode ser caracterizado como um viajante do mundo, que não mantém laços com sua terra natal e se aventura de local em local sem se arraigar a nenhum deles, “[...] o lucro é toda a sua vocação e o mundo inteiro, seu território”(WATT, 1990, p. 61).

Ian Watt (1990) destaca a descrição dos acontecimentos cotidianos como forma de individualização do personagem, frisando a importância do papel do tempo na narrativa. O tempo é narrado de maneira minuciosa justamente para particularizar os eventos, sugerindo mais realismo ao relato. Por exemplo, o detalhamento com que é narrada a exploração da ilha, em uma sequência temporal o mais precisa possível diante das condições em que o narrador se encontra, “Foi no dia 15 de junho que comecei a inspecionar mais detidamente a ilha. Subi primeiro a enseada [...]” (DEFOE, 2010, p. 106). A passagem do tempo aparece pela criação de uma sequência cronológica, “No dia seguinte, 16, voltei a subir pelo mesmo caminho [...] Passei ali a tarde inteira e não retornei a minha habitação [...]” (DEFOE, 2010, p. 107). Além dos dias narrados, é dispendida atenção também à duração dos eventos, que trazem para a narrativa a percepção da passagem das horas, implicando no realismo necessário à caracterização do contexto em que o personagem se encontra.

Assim, Defoe confere credibilidade e sentido de identidade pessoal a sua narrativa, fatores que causam identificação com o público leitor,

Em seus melhores momentos ele nos convence inteiramente de que sua narrativa se desenrola em determinado lugar e em determinado tempo, e ao lembrarmos-nos de seus romances pensamos basicamente naqueles momentos intensos da vida das personagens, encadeados de maneira a compor uma perspectiva biográfica convincente (WATT, 1990, p. 24).

Outro fator de identificação com o público é seu caráter idealizado. Apesar de se tratar de um romance que busca estar em consonância com o realismo literário próprio daquele século, a verdade recebe algumas camadas da tinta da idealização que tornam as situações harmoniosas

ou as aventuras peculiarmente interessantes. O herói é o típico herói romântico, que jamais desiste de seus objetivos e vence os obstáculos que se colocam a sua frente pela força de sua vontade. Da mesma forma, as paisagens e as pessoas que encontra pelo caminho seguem os estereótipos vigentes, a paisagem é retratada de modo a dar ideia de exuberância, os negros são mercadoria e dedicam fidelidade a ele. Assim, os nativos são forjados na narrativa como canibais selvagens e ao mesmo tempo, primitivos, como é o caso de Sexta-feira, que se submetem incondicionalmente a seu comando.

A representação da natureza e do indígena de forma primitiva e harmoniosa aparece em muitas obras do século XVIII, como podemos perceber no quadro de Johann M. Rugendas a seguir (figura 6).

Figura 6: A natureza e os nativos na visão de Rugendas.



Fonte: HACER – História da Arte e da Cultura (2016)

Assim como nas pinturas de Rugendas, a representação da imagem do autóctone Sexta-feira, no livro, se dá de forma romantizada, apresentando uma imagem de passividade diante da inusitada interferência do náufrago em seu espaço. O narrador nos apresenta o nativo sob sua ótica e dá pouca importância à sua origem ou particularidades. Detém-se a mostrar sua subserviência e o quanto aquela “criatura” necessitava ser tutorada por ele.

O entusiasmo do encontro com Sexta-feira vem muito mais do fato de poder ter um criado a seu serviço do que uma companhia para aplacar sua solidão,

Quando ele avista a fabulosa pegada (que *não* é de Sexta-feira), sua primeira reação não é de alegria devido à perspectiva de um companheiro humano, mas de medo, misturado com o regozijo da ideia de ‘conseguir um escravo para si’. [...] Crusoé está obcecado por canibais, e não é de se estranhar que ele encontre o que tão vividamente fantasiara (STAM, 2008, p. 106, grifo do autor).

Esse é um fator negligenciado por Defoe, pois, ele “não leva em conta dois fatos importantes: a natureza social de toda economia humana e os verdadeiros efeitos psicológicos da solidão” (WATT, 1990, p. 79). O fato de Robinson passar tantos anos sozinho na ilha, tendo como únicos interlocutores um papagaio e um cão, certamente o levariam a sentir os efeitos da falta de convivência social, e minimamente, provocariam alguma mudança em sua percepção da necessidade do convívio humano. Entretanto, o narrador mostra-se inabalável em sua postura e convicções de ordem ideológica e, quando a ele é oportunizado ter um amigo para dividir as angústias da solidão, só enxerga as consequências práticas daquele encontro, tanto que se refere a ele como “meu selvagem” (DEFOE, 2010, p. 219),

Agradei humilde e sinceramente a Deus por ter tido a bondade de me revelar que eu podia inclusive ser mais feliz nesta situação solitária do que se estivesse livre na sociedade e com todos os prazeres do mundo; que Ele podia compensar perfeitamente as desvantagens da minha solidão e a necessidade de convívio humano [...] (DEFOE, 2010, p. 121)

Desse modo, a solidão não é discutida em seus efeitos, principalmente no que se refere a capacidade de animalização e desequilíbrio mental apontadas por Ian Watt (1990). No caso de Defoe, o que se realiza é uma espécie de ode à solidão e às vantagens que ela pode proporcionar ao indivíduo, porque daria a estes a oportunidade de, segundo o crítico, desenvolver suas potencialidades.

O discurso do narrador incentiva o modo de vida individualista corrente, com uma visão muito pragmática sobre as vantagens do esforço individual como fonte de virtudes. Ademais, reforça o status de superioridade do colonizador que toma posse das terras e se autodeclara rei e imperador. Para ele, a solidão é benéfica, pois cria as condições necessárias para a realização material dos desejos capitalistas, tirando do caminho empecilhos de ordem instintiva como desejo ou luxúria.

Nesse sentido, a presença de Sexta-feira significa para ele a vantagem de uma força de trabalho e o alívio de ter por perto alguém que poderia lhe ser útil de várias maneiras. Para Robinson, não interessa saber das origens de Sexta-feira, nem de sua história, ao contrário, preocupa-se em rapidamente treiná-lo para servir a ele como um mestre, desconsiderando, assim, toda a bagagem que já trazia consigo o nativo, “Estava de fato muito satisfeito com ele e fiz questão de ensinar-lhe tudo que podia para torná-lo útil, capaz e prestativo” (DEFOE, 2010, p. 219).

O narrador nos apresenta a imagem de um nativo dócil e extremamente submisso, como se visse na figura do europeu um salvador, alguém capaz de tirá-lo das trevas de sua existência primitiva e selvagem. Assim, Defoe delineia um personagem plano e que assume papel secundário na narrativa, caracterizando o que seria chamado de o “bom selvagem”, pelos críticos recentes,

Assim que me viu, veio correndo e prostrou-se novamente ao chão, não poupando gestos ou sinais para demonstrar-me todo seu agradecimento e humilde gratidão. Por fim, apoiou a cabeça contra o solo e tornou a levantar meu pé para colocá-lo sobre sua cabeça, tal como fizera antes; em seguida voltou a repetir todos os sinais imagináveis de submissão e obediência, para dar-me a entender que seria meu escravo para todo o sempre. Compreendi o que tentava me dizer e deixei-o saber que estava muito satisfeito com ele. [...] Antes de qualquer outra coisa, fiz com que soubesse que seu nome seria Sexta-feira, já que nesse dia da semana lhe salvara a vida e assim ele o conservaria na memória. Ensinei-lhe em seguida a me chamar de Amo e a dizer sim ou não [...] (DEFOE, 2010, p. 215).

O narrador faz questão de destacar o quanto Sexta-feira é grato pela sua salvação e a forma de destacar a superioridade do náufrago é enfatizada pelo gesto de colocar sua cabeça sob os pés de Robinson mais de uma vez, em sinal de total submissão. Somado a isso, não sabemos o que se passa na cabeça do nativo, e suas atitudes são sempre filtradas pelo olhar do narrador, que traduz para o leitor os desejos do nativo conforme ele vê. Assim, ao afirmar que compreendeu o que o nativo tentava dizer revela o olhar do narrador e não de Sexta-feira, por isso afirma com convicção que tranquilizou o nativo dizendo que estava satisfeito. Essa visão idealizada é característica das obras do período.

Em seguida, a passagem demonstra o apagamento da cultura e o “treinamento” do nativo, como se fosse um animal a ser adestrado. Quando dá a ele um nome e lhe ensina a dizer a palavra “amo”, ignora completamente a história e a experiência anteriores de Sexta-feira, assim como religião, língua e costumes e impõe-lhe seus próprios. Não vê na ilha ou naquele ser (humano) um reflexo de si e do seu mundo, e por isso rapidamente conclui ser o nativo um miserável à espera de salvação cristã e a ilha um território à espera de alguém que se apossasse dela.

Portanto, Robinson só consegue ver as coisas em sua utilidade prática. Ao pensar na terra onde se encontra, pensa que poderia tomar posse dela, com a madeira em abundância poderia construir uma frota, e assim por diante. Chega então à conclusão de que só é bom o que servem para nosso uso. Do mesmo modo, o nativo é para ele alguém que pode lhe servir para algum fim e por isso sua alegria em tê-lo.

Essa postura diante da alteridade denuncia o senso de exploração do colonizador, que não considera manter a integridade do diferente, ao contrário, o personagem narrador julga-se superior e por isso naturalmente merecedora de tomar posse daquilo que julga estar a sua espera, a ilha e tudo que ela oferece, inclusive Sexta-feira.

1.2 Uma leitura contemporânea renovada e plural

As narrativas contemporâneas pertencentes aos movimentos pós-modernista e pós-colonialista vêm quebrar os paradigmas epistemológicos de seu tempo ao introduzir uma forma inovadora de olhar para o passado, rejeitando conceitos engessados e convidando à reflexão sobre o passado histórico. A partir da década de 1970, o pensamento pós-modernista inaugura um movimento de questionamento das tradições que durante séculos foram reproduzidas como verdades inquestionáveis. Ao realizá-lo, acaba por desvelar as inconsistências presentes dentro do sistema e promove uma reflexão sobre como interferir nessa realidade; sempre considerando que não se pode destituir um discurso totalizante para colocar outro em seu lugar, sob o pretexto de busca de uma situação ideal. Justamente porque o pós-modernismo parte do princípio de que não há um ideal monolítico, a realidade é um conjunto complexo de situações e indivíduos e não é possível encontrar uma narrativa que dê conta da totalidade.

Neste trabalho, assumimos a perspectiva de que “o pós-modernismo não pode ser utilizado como um simples sinônimo para o contemporâneo” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Para a pesquisadora canadense, o pós-moderno envolve o contraditório, o histórico e o político. O grande desafio do pensamento pós-moderno surge dos paradoxos que ele mesmo propõe, pois, de acordo com Linda Hutcheon (1991), ele existe, a despeito das afirmações contrárias, e é paradoxal na medida em que faz conviverem o caráter autorreflexivo e paródico associados ao histórico. A questão se concentra em procurar compreender como os dois primeiros, transgressores por natureza, podem colaborar para discutir o último, uma vez que este serve de entrave para a realização dos outros dois. Assim, as contradições apresentadas pelo pós-modernismo desafiam os conceitos históricos conhecidos e socialmente construídos e por isso atuam no âmago da questão provocando rupturas nos conceitos cristalizados.

A arte e a teoria pós-moderna, nos mostra Hutcheon (1991), diferencia-se das narrativas mestras totalizantes justamente por causa da contradição que se manifesta intrínseca a ela. Enquanto as primeiras tratam de atenuá-la, criando significados que eliminam os casos conflitantes e criam um discurso dominante, atribuindo sentido à nossa experiência, porém, um

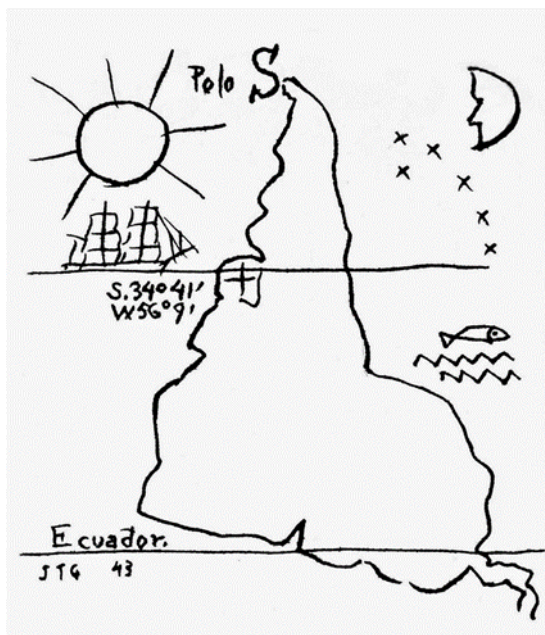
sentido que muitas vezes é fabricado, a arte pós-moderna a escancara à procura de sentidos ocultos ou ocultados pela cultura.

De acordo com Linda Hutcheon (1991), o Pós-modernismo se contrapõe à prática do humanismo liberal, cujas narrativas tendem a ser homogeneizantes e escondem intenções de poder e controle. O mundo ocidental se acostumou a tomar como verdades incontestáveis tais narrativas totalizantes que realizam um apagamento aparente da ideologia, como se se pudesse separar a arte da política e da história. Os valores, para o Pós-modernismo, não são estáveis. Passa-se a questionar o conhecimento a partir de dentro e, assim, perceber o caráter ilusório das narrativas-mestras.

As narrativas totalizantes realizam um apagamento diversidade de pensamento que se forma dentro das diferentes culturas. Assim, a questão chave não é encontrar uma teoria que dê conta da totalidade da realidade, ao contrário, o que se busca é justamente “o questionamento da noção de consenso” (HUTCHEON, 1991, p. 24) que é ilusória, uma vez que a sociedade é formada por discursos plurais, que não podem ser homogeneizados. Assim, a arte pós-moderna mostra que não se pode, sem prejuízo, separar arte e vida e que é ilusório pensar que há como haver uma ordenação da realidade caótica, por meio de uma única narrativa. Ao realizar esse movimento, “O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua autorreflexividade e sua fundamentação histórica” (HUTCHEON, 1991, p. 15).

Desse modo, a arte desempenha o importante papel de questionar as representações do mundo para incidir luz sobre a realidade e as formas de pensar sobre ela. Muitas obras de arte pós-modernas, como o mapa invertido da América do Sul (figura 7) servem ao propósito de desautomatizar nosso olhar e perceber que as representações são construções ideológicas que foram e continuam sendo utilizadas como ferramenta de difusão de determinadas formas de pensamento.

Figura 7 – Mapa invertido da América do Sul, de Joaquín Torres García, 1943.



Fonte: ResearchGate

A referida imagem sugere que se repense a posição da América Latina no contexto mundial e dessa forma, se abandone a dependência em relação aos países do Ocidente, valorizando assim suas características próprias. Somado a isso, a inversão do mapa revela e questiona as formas de dominação por meio da manipulação do imaginário, um grande e longo desafio que deve ser superado paulatinamente. Desse modo, é possível percebermos que os discursos são elaborações artificiais de representação da realidade. Não se pode determinar modelos epistemológicos pois eles acabam por criar sentidos fechados e legitimadores de discursos dominantes, justamente o que se pretende atacar,

Agora, todas as narrativas ou sistemas que já nos permitiram julgar que poderíamos definir, de forma não problemática e universal, a concordância pública foram questionados pela aceitação das diferenças – na teoria e na prática artística. Em sua formulação mais extrema, o resultado é o de que o consenso se transforma na ilusão de consenso, seja ele definido em termos da cultura de minoria (erudita, sensível, elitista) ou da cultura de massa (comercial, popular, tradicional), pois ambas são manifestações da sociedade do capitalismo recente, burguesa, informacional e pós-industrial, uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural) – é isso que o pós-modernismo procura ensinar (HUTCHEON, 1991, p. 24).

Desse modo, o pós-modernismo quebra com os paradigmas ao mostrar que toda representação pode ser provisória e que é necessário realizar um movimento de desmistificação desses processos ensinando que a realidade da qual tomamos conhecimento por meio dos

discursos possa ser reavaliada sob novas perspectivas, promovendo uma modificação da consciência.

A releitura de obras canônicas aparece na pós-modernidade como uma estratégia pós-colonialista de desconstrução das certezas estratificadas pelo discurso de poder. Nesse contexto, o século XX teve inúmeros textos, literários e fílmicos, que se propuseram a tecer relações com *As aventuras de Robinson Crusóé*, de Defoe. Alguns deles foram adaptados para o público infantil e jovem, outros se tornaram histórias em quadrinhos, limitando-se a manter a temática, o tom e o enredo originais. A partir da segunda metade do século XX, vimos o surgimento de releituras críticas do clássico, algumas das quais são aqui analisadas.

O caráter contraditório e paradoxal dos textos pós-modernistas reside no fato de eles incorporarem aquilo que pretendem criticar ou problematizar. Isso se dá por meio da subversão dos gêneros e de seu caráter paródico. O gênero relato de viagem em *Robinson Crusóé* ganha nova roupagem em *Adeus, Robinson*, de Julio Cortázar, que se traveste de roteiro radiofônico na busca por extrapolar os próprios limites da representação. A subversão do gênero está diretamente atrelada à versão paródica que o texto realiza e que aponta para as possibilidades interpretativas de leitura das relações coloniais apresentadas na obra canônica, proporcionando uma ampliação dessa leitura e mostrando o outro lado, em um movimento de desmistificação dos paradigmas coloniais.

O texto de Cortázar revela um Robinson Crusóé equivocado com uma realidade idealizada, em outras palavras, o mundo criado em sua imaginação já não corresponde ao real que ele encontra ao voltar à sua “colônia”. Do mesmo modo, ele encontra resistência tanto na relação com seu criado Sexta-feira, que se mostra questionador e subversivo em seu discurso, quanto com os novos habitantes da ilha.

Nesse sentido, a paródia aparece como uma contestação intertextual das tradições e convenções, provocando uma ruptura na continuidade,

É exatamente isso que se contesta na paródia pós-moderna, na qual muitas vezes é a irônica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, a diferença no âmago da semelhança [...]. em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade, ideia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal. (HUTCHEON, 1991, p. 28).

Nesse sentido, a teoria pós-moderna é contraditória, porque representa o que ela mesma questiona e assim repensa as noções de originalidade, autenticidade e, a própria natureza da

subjetividade. Ela desfaz as oposições binárias que camuflam as hierarquias, e sobretudo, mostra que são construtos sociais. Ao mesmo tempo, existe uma preocupação autoconsciente que consiste em tomar o devido cuidado para que ela própria não se imponha como uma teoria totalizante, ou seja “não transformar o marginal num novo centro” (HUTCHEON, 1991, p. 30), daí sua afirmação como teoria que busca demonstrar o caráter paradoxal inerente às representações.

O pós-modernismo, de acordo com Hutcheon (1991) procura mostrar que há necessidade de questionar a relação entre a história e a realidade e entre a realidade e a linguagem. Não se trata de negar a história e a política, ou recorrer à primeira de forma nostálgica, mas sim, de acessar o passado conscientes de que o fazemos por meio de discursos e talvez a verdade esteja sempre a um passo. Trata-se, portanto, de problematizar a relação entre o referente e o mundo real, entre o discurso e a experiência,

[...] ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e “euforicamente”, que o *passado* existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos* (HUTCHEON, 1991, p. 34, grifos da autora).

O histórico, portanto, perde sua aura de verdade absoluta e inquestionável e passa a ser tratado como uma verdade que irradia a partir de um determinado ponto de vista, mas considerando que existem outras formas de interpretar e representar a experiência humana, afinal, conhecer o passado histórico é uma construção subjetiva. Ao tomar consciência desse fato, chegamos à percepção de que não estamos lidando com uma verdade, no singular, mas sim verdades plurais, híbridas e contraditórias e, por isso, é necessário primeiramente questionar de quem é a verdade que está sendo disseminada e, dessa forma, “[...] problematizar tanto a natureza do referente como a relação dele com o mundo real, histórico, por meio de sua combinação paradoxal da autorreflexibilidade metaficcional com o tema histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 38).

A arte pós-moderna, coloca em questão a própria natureza da representação, e por isso, “parece ser a arte paradoxalmente caracterizada pela história e também por uma investigação internalizada e autorreflexiva sobre a natureza, os limites e as possibilidades do discurso da arte” (HUTCHEON, 1991, p. 42). Nesse plano, a literatura, e conseqüentemente o escritor de literatura, dotada de autoconsciência, encontra um grande desafio que é a busca por atingir uma realidade que está sempre subordinada ao discurso e, em razão disso, se depara com os

percalços postos pelas possibilidades da língua escrita. Como nos ensina Davi Arrigucci Jr. (2003), há uma busca constante por extrapolar os próprios limites da linguagem literária, procurando expressar aquilo que não se pode expressar com palavras, dizer o indizível.

Na tentativa de realização desse plano, a desautomatização da linguagem empreendida por Julio Cortázar se mostra ferramenta notável, pois para se empreender uma busca que se propõe rebelde é preciso também encontrar formas rebeldes de realização. Para Arrigucci Jr. (2003), propor uma nova forma de ver e fazer, que nunca se encontra acabada, significa desestabilizar os sistemas tradicionais. Romper com as formas literárias estratificadas se mostra primordial para chegar-se a uma melhor visão do real, “Desautomatizar a linguagem, desautomatizando a percepção do mundo, é o único meio de se conseguir o *efeito de estranhamento* sobre o leitor.” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 51).

Portanto, a forma literária deve ser encarada como uma fatura de abertura total, em que se busque atingir o elemento alvo, a essência do real, sem se prender a formas literárias pré-estabelecidas. Esse rompimento das fronteiras de gênero promove também um rompimento com a realidade estereotipada e não reflexiva. Em *Adeus, Robinson* é exemplar a opção pelo roteiro radiofônico que, como gênero originário, é escrito para o rádio. No texto, ele cumpre um papel importante na construção do sentido, uma vez que, assim como as personagens, tem um caráter anacrônico, uma vez que o gênero já caiu em desuso, principalmente depois do advento da tecnologia no século XX que, dentre outras coisas, possibilitou à audiência o deleite da imagem.

Para alguns críticos ao pós-modernismo, que se opõe tanto à sua nomenclatura quanto à sua prática estética, o movimento de retorno ao passado em suas formas e conteúdos, é negativo, porque significaria, segundo eles, um retorno nostálgico a esse passado. Linda Hutcheon (1991) rebate as críticas negativas afirmando que esse retorno não é feito de forma acrítica. Além disso, o olhar que se lança para o que já passou é filtrado pelas lentes do presente. Desse modo, por meio da ironia, os dois tempos se iluminam mutuamente, “o passado e o presente são julgados um à luz do outro” (HUTHEON, 1991, p. 63) e é dessa maneira que podemos perceber seu desenvolvimento, por meio da lembrança, mas uma lembrança carregada de criticidade e realizada de maneira híbrida, sempre relacionando presente e passado, para provocar a reflexão sobre ambos de forma paródica e irônica. Por possuir tais características o pós-moderno muitas vezes é julgado como superficial, não sério, mas Hutcheon (1991) afirma que é precisamente a paródia irônica que propicia que se possa acessar o passado de forma crítica.

Tomando o texto *Adeus, Robinson* como exemplo, podemos entender o que Arrigucci Jr. procurava mostrar quando afirmou que Julio Cortázar assume sua literatura como um jogo da invenção. Nele, a ironia paródica aparece como recurso estilístico constante, e por essa razão pode transmitir a falsa impressão de que não se trata de literatura séria. De fato, “[...] o autor se diverte mesmo, mas é assim que ele faz sempre, num jogo libérrimo de invenção” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 52), contudo, é por meio desse recurso que se torna possível problematizar seu conteúdo. Essa diversão, aparentemente leviana, configura-se como uma “*diversão reveladora*” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 52). A ironia e a ludicidade realizam um “desvio” necessário, o qual age no texto como elemento essencial da desconstrução.

É por meio do riso, da aparente ingenuidade que conduz ao tom irônico, que o personagem Sexta-feira realiza a transgressão e promove a reflexividade, bem ao gosto da pós-modernidade. No excerto a seguir, vemos o momento em que Crusoé retorna à ilha Juan Fernández, juntamente com seu criado Sexta-feira,

ROBINSON – Os edifícios são extraordinários, e as ruas estão cheias de gente, Sexta-feira, de gente. / SEXTA-FEIRA – Nada disso me parece tão extraordinário. Quem o ouvir dizendo isso vai pensar que o amo saiu de Londres há uns bons vinte anos. [...] (CORTÁZAR, 2015, p. 217).

A ironia presente na fala de Sexta-feira inverte a posição hierárquica, e sugere que Robinson estivesse saindo novamente de uma ilha, a caminho da “civilização”. O riso, portanto, tem um papel fundamental na construção da crítica e aparece como elemento estrutural da própria linguagem literária abrindo espaço para a possibilidade, apontando para uma das questões centrais do texto, o deslizamento das identidades. O elemento lúdico em Cortázar figura como ponto de desequilíbrio da existência das personagens, “[...] o jogo aparece na obra de Cortázar como uma experiência imantada de potencialidade reveladora, uma ‘diversão’ que desvia da normalidade repetitiva, apontando para uma nova dimensão da realidade, ou seja, como um jogo transcendente [...]” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 54). Dessa forma, alcança-se um âmbito que extrapola os limites do texto para a elaboração de algo maior, que se esconde por detrás do riso.

Quando, seja por meio da paródia ou outros recursos, o pós-modernismo questiona os conceitos do humanismo liberal ele não está os negando, não está negando sua existência ou validade. Na verdade, Linda Hutcheon (1991) nos mostra que o que ele promove é uma ampla reflexão sobre a validade e a coerência dos conceitos e que não pretende, portanto, destruí-los, mas sim propor uma análise de suas condições de produção, a quem servem, de que ponto de

vista partem e a quais objetivos atendem. Desse modo, o pensamento pós-moderno configura-se como paradoxal, pois ao mesmo tempo contesta e utiliza-se das ideias para gerar um terceiro modo de pensamento, que ilumine as diferenças, os hibridismos, a pluralidade humana. Ele não pretende destruir os conceitos de autoridade, certeza, origem e assim por diante, mas sim pensá-los como construções que partem de uma posição social, política, econômica e até geográfica e assim, pensar porque são como são, quais são suas consequências e como seria se os sujeitos enunciadorees desses discursos se encontrassem em outras posições.

Nessa perspectiva, em *Man Friday* (1975), o narrador deixa de ser o inglês Robinson Crusoe, do hipotexto, e quem ganha voz é o nativo Sexta-feira, que conta a sua tribo sobre as curiosas e autoritárias atitudes de seu companheiro de isolamento, o qual está à espera de um julgamento da tribo, por sua postura dominadora e hostil. O narrador, então, conta suas aventuras e as situações inusitadas que vive com Crusoe na ilha e de como age com perspicácia para escapar de sua ira, ao passo que tenta provocar uma conscientização naquele que se julga seu amo. Assim, temos uma subversão paródica, bem ao gosto da pós-modernidade, que dá voz ao outro lado da história, desmistificando a caracterização do colonizador como herói e salvador de um povo tido como selvagem. Ademais, durante todo o desenrolar do roteiro podemos perceber a problematização dos conceitos de civilização e barbárie, nunca de forma causar uma inversão simplista, ao contrário, tais conceitos são problematizados de forma a questionar de que ponto de vista são enunciados, ou seja, muitos dos atos do homem branco dito civilizado, soam bárbaros aos olhos dos nativos.

Esse movimento gera uma contestação da autoridade que leva a uma concepção descentralizadora, em que a visão totalizante do discurso humanista liberal é relativizada pela percepção da existência de múltiplas visões de mundo, pela existência de vários mundos. Assim, o centro vai perdendo seu status de universal e eterno, “a pluralidade histórica substitui a essência atemporal eterna” (HUTCHEON, 1991, p. 85). Passamos de uma visão unilateral para a percepção de que, além do mundo branco, ocidental, masculino, imperialista, existe uma pluralidade de culturas com suas visões múltiplas e multifacetadas. Não se nega, portanto, a existência de nenhuma delas, mas passa-se a questionar a imposição da verdade europeia como única e verdadeiramente universal, valorizar as margens e seus discursos e, conseqüentemente, priorizar o hibridismo, espaço do contraditório,

A contradição é típica da teoria pós-modernista. A descentralização de nossas categorias de pensamento sempre depende dos centros que contesta, por sua própria definição (e, muitas vezes, por sua forma verbal). Os adjetivos podem variar: híbrido, heterogêneo, descontínuo, antitotalizante, incerto. E também

as metáforas: a imagem do labirinto, que não tem centro nem periferia, pode substituir a noção convencionalmente organizada que costumamos ter com relação a uma biblioteca (*O nome da rosa*, de Eco), ou o rizoma aberto pode ser um conceito menos repressivamente estruturador do que a árvore hierárquica (Deleuze e Guattari 1980). Mas a força dessas novas expressões sempre provém paradoxalmente daquilo que contestam (HUTCHEON, 1991, p. 87).

Além de subverter convenções cristalizadas de organização e sistematização do conhecimento sobre o mundo, essa abordagem permite percebermos o caráter transitório e contingente das elaborações discursivas humanas que pretendem explicar ou representar a realidade. Nesse sentido, Linda Hutcheon (1991) nos ensina que o pós-moderno explora e expõe a transitoriedade das noções totalizantes tradicionais, no sentido de voltar o pensamento para seu caráter circunstancial e, dessa maneira, deixar entrever as intencionalidades configuradoras de tais discursos e as condições subjetivas que os impulsionaram.

A diferença, portanto, torna-se central no processo de dissolução das dicotomias, nunca no sentido de inverter posições, ou seja, o pós-modernismo não pretende transformar a margem em centro e preocupa-se sempre em ter o cuidado de não fazê-lo, pois entende que a realidade é formada por uma rede de relações plurais. Por isso, para Hutcheon (1991) a paródia se configura como melhor forma de realização da transgressão, pois é uma forma intertextual que contempla a diferença no âmago da semelhança, “O pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele *utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior” (HUTCHEON, 1991, p. 98, grifo da autora).

Nas releituras de Robinson Crusoe está presente esse artifício, uma vez que elas não realizam a destruição da condição branca, heterossexual, eurocêntrica do personagem, mas desafia a centralidade de suas noções culturais, de forma paródica, transgredindo o status quo do colonizador, e, desse modo, desestabilizando seu caráter universal. Nessas obras, são incluídas visões múltiplas e periféricas que subvertem cada uma a seu modo a ordem estabelecida. Os filmes *Crusoe*, de Caleb Deschanel e *Man Friday*, de Jack Gold, e as obras literárias *Adeus, Robinson*, de Cortázar, *Sexta-feira ou os Limbos do Pacífico*, de Michel Tournier e *Foe*, de John Maxwell Coetzee, reverberam problematizações de raça, sexo, sexualidade, classe e religião, inserindo em suas narrativas a natureza plural e contraditória do ser humano.

Afirmamos que as produções pós-modernas questionam e, por conseguinte, provocam reflexão a respeito dos discursos cristalizados pelo pensamento eurocêntrico e por isso acabam

criando mecanismos que revelam e iluminam as questões caras aos grupos que foram relegados à periferia, em outras palavras, que foram colocados em uma posição de inferioridade em relação aos padrões estipulados pelo centro. Dessa forma, o pós-modernismo toca nas questões que são caras às culturas subjugadas historicamente pelos mecanismos de poder. Ao subverter esses valores, o pós-modernismo se conecta ao pós-colonialismo apresentando possibilidades de inserir o contradiscurso no campo artístico e teórico.

A discussão proposta por diversos estudiosos do pós-colonialismo é justamente compreender que tanto as identidades coloniais quanto metropolitanas foram se construindo, em grande medida, por meio de recursos artificiais, ao longo do tempo. A realidade como está dada hoje é fruto dessa construção que durante muitos séculos privilegiou o lado do poder e que agora é ressignificada, como nos ensina Linda Hutcheon (1991), pela literatura contemporânea, que dá voz ao “outro lado”, ou seja, dá visibilidade à perspectiva dos povos marginalizados. Este gesto de incluir o discurso periférico na literatura pós-moderna tem o efeito de “[...] transformar o diferente, o *off*-centro, no veículo para o despertar da consciência estética e até mesmo política” (HUTCHEON, 1991, p.103).

Figura 8 – Fotografia da série “Dulce sudor amargo”, de Miguel Río Branco, 1985.



Fonte: CASTANHEIRA (2016)

Figura 9 – Fotografia de Claudia Andujar, 1974.



Fonte: Galeria Vermelho.

As figuras 8 e 9 trazem representantes dos grupos marginalizados em posição de protagonismo, uma vez que os fotógrafos tiveram a preocupação de captar suas essências, dentro da realidade de cada um. Não obstante, se a figura 8 mostra uma imagem mais realista, problematizando a condição de vida de muitas mulheres negras da América Latina, por outro lado, a figura 9 parece reproduzir ainda uma leitura romântica da subjetividade indígena. O que tornaria então essas imagens uma reprodução crítica em relação ao passado histórico e ao presente desses sujeitos? Precisamente o olhar contemporâneo que lançamos sobre eles.

Entendemos que pós-modernismo e pós-colonialismo devem ser compreendidos como duas correntes distintas que, todavia, mantêm traços de identificação entre si, em outras palavras, possuem características lhes são comuns. Podemos afirmar que, ao buscar evidenciar as diferenças, inserindo os discursos periféricos, ambas possibilitam o surgimento de um contradiscurso em relação ao discurso homogeneizador e colonizador do centro.

Para Miguel Nenevé e Sonia Maira Gomes Sampaio (2016), há muitas divergências entre os estudiosos sobre o termo “pós” do pós-colonialismo, e salientam que, apesar dessas discussões, o que devemos ter em mente é que o termo deve remeter ao “anti” e ao “contra” todo tipo de opressão. Quando toca nessas questões, “A literatura pós-colonial revela este desejo de recuperar a voz subalterna que oferece um contradiscurso, ou uma contranarrativa ao discurso europeu, ao eurocentrismo e etnocentrismo” (NENEVÉ; SAMPAIO, 2016, p. 17). Com efeito, ao questionar os pressupostos colonialistas, o pós-colonialismo toca nas questões culturais e políticas de todos os grupos que de alguma forma são marginalizados e oferece então uma maneira de dar voz àqueles que foram silenciados.

Como exemplo, temos a já mencionada narração em primeira pessoa que passa das mãos de Robinson Crusoe para Sexta-feira, no filme *Man Friday*, cuja mudança de perspectiva insere o ponto de vista dos nativos em relação ao colonizador e por isso ressignifica, entre outras questões, as noções de cultura *versus* barbárie. Outro exemplo pode ser encontrado em *Adeus, Robinson*, que, por meio da transgressão do gênero literário, - o qual deixa de ser uma narrativa de viagem típica para se tornar uma peça teatral – naturalmente, insere no texto a voz do personagem do nativo colonizado, novamente promovendo a desestabilização das supostas verdades imperiais.

As abordagens pós-coloniais, de acordo com Homi Bhabha (2013) surgem do testemunho dos povos colonizados e do discurso das margens em resposta à normalização dos discursos hegemônicos do centro, que tendem a apagar as diferenças históricas e sociais forjando uma aparência de universalidade. Essas perspectivas pós-coloniais “[...] formulam suas revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das ‘racionalizações’ da modernidade”. (BHABHA, 2013, p. 275). Para o pesquisador indiano, o contradiscurso da narrativa da diferença cultural reverbera de forma mais eficiente no espaço conflituoso do indeterminismo, local mais produtivo para a ressignificação dos signos e símbolos do discurso social.

Os discursos das margens, ou seja, daqueles que foram silenciados, subjugados, dominados ou sofreram deslocamentos geográficos, como é o caso da diáspora, são terrenos férteis de ressignificação da cultura. Para Bhabha (2013) é preciso entender as culturas como espaços irregulares de produção de sentido, que impelem para significações fora do contexto da arte canônica e, dessa forma, passam a ser tratadas como “culturas de sobrevivência” (BHABHA, 2013, p. 277). Essas formas culturais rompem com a continuidade no seio das tradições ditas nacionais, que pendem para posições totalizantes.

Sob as perspectivas pós-coloniais, podemos entender a cultura como um espaço complexo, em que as produções de sentido se distanciam muito da unificação pretendida pelos discursos da tradição. Bhabha (2013) nos ensina que a cultura é transnacional e tradutória em razão do deslocamento cultural historicamente sofrido pelos povos marginalizados. Essa condição acaba por se mostrar indispensável para o desenvolvimento de novas formas de pensamento, afinal, “A grande, embora desestabilizadora, vantagem dessa posição é que ela nos torna progressivamente conscientes da construção da cultura e da invenção da tradição” (BHABHA, 2013, p. 277). Dessa maneira, esses processos descerram a artificialidade da

narrativa da tradição, que desconsidera a formação irregular do pensamento cultural, bem como os valores específicos dos contextos sociais em que se inserem.

De acordo com o pesquisador indiano, o pós-colonial busca romper com a visão da cultura como uma “estrutura binária de oposição” (BHABHA, 2013, p. 278), pois considera a complexidade existente entre as fronteiras culturais. Assim, o pós-colonial busca distanciar-se de explicações totalizantes ou universalizantes, por entender a cultura como um espaço híbrido de negociação e convivência de valores múltiplos. Valores esses que provém das contingências históricas e culturais, fortemente enfatizadas por Bhabha, no intuito de mostrar o lugar do indeterminado, do ambivalente, que está intimamente ligado ao intervalo do transnacional e do tradutório.

São culturas que há muito não podem mais ser analisadas pela abordagem da busca da origem ou de uma identidade monolítica, uma vez que se formam no intervalo temporal e espacial das culturas, o espaço híbrido do encontro cultural, de negociação de significados, e é “a partir desse lugar híbrido do valor cultural – o transnacional como o tradutório - que o intelectual pós-colonial tenta elaborar um projeto histórico e literário” (BHABHA, 2013, p. 278). Nesse aspecto, pós-modernismo e pós-colonialismo buscam desafiar os conceitos totalizadores que apagam a diferença dos valores culturais, bem como o processo irregular de formação das culturas. Por meio do retorno que ressignifica e emerge na diferença, ambos os movimentos epistemológicos realizam um processo de questionamento da narrativa hegemônica, descerrando as ambivalências, indeterminações, pluralidades presentes, porém apagadas ou silenciadas, no seio dos processos socioculturais.

A perspectivas pós-colonial e pós-moderna agem no intuito de procurar realizar deslocamentos que conduzem à reinterpretação e à reinscrição das identidades culturais, cujo modo de interpretação imprescindível, como destaca Homi Bhabha (2013), é a realização de uma “leitura a contrapelo” (BHABHA, 2013, p. 280), cujo resultado revela os paradoxos e ambivalências presentes nos discursos que formam a identidade periférica. Assim, essas abordagens nos mostram que não se pode desconsiderar a alteridade para a realização de sua leitura, uma vez que é por meio do contado das culturas diferenciais que se formam as identidades tanto das margens quanto do centro.

A teoria desconstrucionista derridiana, em correspondência com concepções pós-estruturalistas que se desenvolveram a partir da década de 1960, consiste, grosso modo, em criticar a existência de um “centro”, de modo a eliminar os binarismos vigentes no campo epistemológico até então. A literatura, a partir daí, passa a ser vista como o espaço do contraditório, desmitificam-se as classificações engessadas que, descobre-se, não dão conta da

realidade complexa.

A concepção derridiana entende que o sistema de significação é, por si, formado pela diferença e é por causa dela que a linguagem e a escrita possuem um caráter dinâmico na produção do sentido. Desse modo, não se pode admitir a existência de uma origem que determine uma força causadora de tudo, pois o sentido se forma na relação entre as partes do sistema, conforme suas condições momentâneas.

No ensaio “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, presente na coletânea *A escritura e a diferença*, Jacques Derrida (2017) nos mostra que a estrutura, dentro do pensamento clássico, era pensada como um sistema comandado por um centro o qual está, ao mesmo tempo, dentro e fora desse sistema. Essa é uma concepção tranquilizadora, nas palavras do estudioso, na medida em que, enquanto conceito definidor, traz uma certeza sobre o funcionamento desse sistema. Ocorre que o centro em si não pode ser concebido como um lugar fixo, mas sim em constante movimento de substituições. Desse modo, não se pode pensar em uma origem, e, diante disso “tudo se torna discurso [...] isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças” (DERRIDA, 2017, p. 409). Dessa forma é que se constrói o jogo da significação, uma arena de constantes transformações, que são predominantemente discursivas.

Passamos, portanto, de um momento de certezas e verdades para um outro, de jogo de significações, em que cada combinação de peças produz uma nova condição que é, por sua vez, de existência transitória. Desenvolve-se assim um caráter destruidor que, entretanto, não destrói definitivamente, uma vez que “não podemos enunciar nenhuma proposição destruidora que não se tenha já visto obrigada a escorregar para a forma, para a lógica e para as postulações implícitas daquilo mesmo que gostaria de contestar” (DERRIDA, 2017, p. 410).

Em outras palavras, não é possível admitir a existência de uma origem que seja determinante de todo o desenvolvimento dos fenômenos que a sucedem e, ao mesmo tempo, anule o que existia antes dela. Sendo assim, as formulações que pretendem criticar o pensamento clássico, muitas vezes se servem de suas particularidades como instrumento para uma nova significação.

O autor cita como exemplo a etnologia que teve condições de nascer no momento em que houve um descentramento da cultura europeia, a qual “foi *deslocada*, expulsa do seu lugar, deixando então de ser considerada como a cultura de referência. Este momento não é apenas e principalmente um momento do discurso filosófico ou científico, é também um momento político, econômico, técnico etc.” (DERRIDA, 2017, p. 412). A partir disso, os velhos conceitos, tidos como evidentes, passaram a não mais servir ao exercício de pensar a realidade.

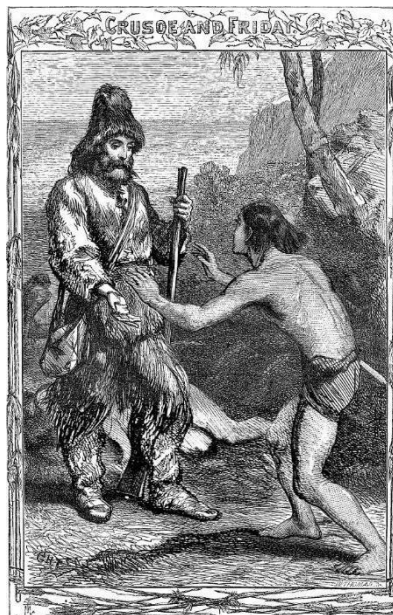
2 A IMAGEM EM MOSAICO: o eu formado por fragmentos de outros

Para além da consciência dos processos de hibridação, o que a arte nos mostra é que mais do que de provar a existência da pluralidade identitária, ou as misturas culturais, étnicas, entre outros, importa refletir sobre o modo como o mundo olha para elas, de como reage a elas, ou ainda, pensar quanto sofrimento houve e ainda há por conta da negação da legitimidade e do valor das formas culturais surgidas dessas misturas.

Enquanto o Sexta-feira de Defoe é um personagem sem voz, plano, do qual não conhecemos a origem, nem os pensamentos ou sentimentos, pois tudo que podemos imaginar sobre ele é construído pelo discurso de Robinson, as releituras contemporâneas nos proporcionam perspectivas diferentes sobre a mesma relação. Cada uma a seu modo a reelabora oferecendo possibilidades diferentes de reflexão sobre esse encontro cultural entre Velho e Novo Mundo.

Geralmente o que se vê a respeito desse encontro de culturas são representações romantizadas, as quais circularam principalmente nos séculos XVIII e XIX, como se pode ver no exemplo a seguir (figura 10),

Figura 10: Crusoe and Friday



Fonte: The Victorian Web

A gravura que ilustra a edição da editora Cassel, de George Housman Thomas (1863-64) é um exemplo, entre tantas outras pinturas, gravuras e ilustrações de *As aventuras de Robinson Crusoe*, da percepção explicitamente distorcida sobre a submissão e docilidade do povo conquistado, no caso, o indígena das Américas. Persiste a imagem do autóctone retratado como inferior, pacífico e dócil, com ares de ingenuidade, bem como a aparência de relação harmoniosa entre dominador e dominado. A expressão facial e os gestos de Robinson Crusoe colaboram para consolidar a descrição que se encontra no texto de Defoe, uma imagem de benevolência que se aproxima de uma figura paternal ou divina, ao passo que Sexta-feira nesta e em muitas outras ilustrações da obra, aparece curvado e entregue à vontade de seu “salvador”, o retrato perfeito do chamado “bom selvagem”.

O gravurista ainda nos deixa mais um sinal de seu esforço em suavizar e enaltecê-la a figura de Robinson, pois, não podemos esquecer, minutos antes havia atirado contra dois outros nativos. Se observarmos com um pouco mais de atenção poderemos perceber que atrás de Robinson encontram-se essas duas figuras, um deles mais ao fundo, à esquerda, tentando levantar-se, e o outro aos pés de Robinson, já morto. Porém, mal conseguimos notar ali sua presença. Essa imagem é icônica pois nos revela as suas facetas e como se manipula a construção da cena para materializar um quadro romântico e ilusório do encontro entre autóctone e náufrago.

Tanto a representação literária de Daniel Defoe quanto a gravura que a ilustra reforçam os binarismos comuns ao período colonial, quais sejam, senhor e escravo, civilizado e selvagem, e assim reforçam a construção do imaginário da época sobre o status do homem branco em relação aqueles que, segundo eles, possuíam uma existência miserável,

Sorri para ele e olhei-o amistosamente, acenando-lhe para que se adiantasse ainda mais até que afinal chegou a minha frente, onde caiu de joelhos, beijou o chão e, tomando meu pé, colocou-o sobre sua cabeça como sinal de que estava disposto a tornar-se meu escravo para sempre (DEFOE, 2010, p. 213).

A mesma cena - o ritual de canibalismo, Robinson escondido observando de longe, a fuga do índio - nas obras contemporâneas é apresentada ao leitor vista de outros ângulos, os quais desconstruem a figura do hipotexto. Neste ele se coloca como mestre e salvador. Mestre porque não esconde que sua intenção era ter um criado e viu na situação a oportunidade de, finalmente, obtê-lo. Salvador, porque lança um olhar piedoso sobre o nativo, enfatizando sua missão quase divina de salvar uma alma perdida, um miserável desafortunado. Ambas as descrições corroboram a visão ocidental do público, o qual não poderia pensar o autóctone em

outros termos. Ao mesmo tempo, garantem a continuidade dessa visão no imaginário dos leitores da época reforçando o preconceito com que viam os habitantes do Novo Mundo travestido em compaixão.

A subversão dessas imagens dicotômicas desestabilizam as certezas da narrativa hegemônica e convidam a um retorno crítico a esse passado, agora filtrado pelas concepções contemporâneas, que não pretendem negar sua existência, mas cogitar outras interpretações e possibilidades de leitura, visando ao reconhecimento da presença de subjetividades que escapam a modelos, da existência de processos complexos cujas características não cabem em uma classificação dicotômica. Assim, a arte desempenha a dupla função intrínseca a ela, transformar o passado por meio do olhar presente e ser transformada no presente pela reflexão sobre os resquícios do passado.

Nota-se que na atualidade as manifestações artístico-culturais se manifestam de forma bastante contundente no sentido de desmistificar a forma como o subalterno é visto, principalmente no que diz respeito à subserviência. Desse modo, essas manifestações agem no meio social trabalhando para lapidar uma nova visão sobre o colonizado, recuperando sua dignidade face a anos de sujeição involuntária ao controle do poder imperialista. Como já mencionamos, trata-se de um processo que demanda constância e não raras vezes, enfrentamento conflituoso, visto que precisa quebrar a barreira imposta pelo poder, como podemos ver na fotografia a seguir (figura 11),

Figura 11 – Huey Percy Newton, fundador do partido dos Panteras Negras.



FONTE: Site dos Arquivos Nacionais dos E.U.A.

A fotografia, tirada por Blair Stapp, simboliza a resistência de afro-americanos diante da opressão sofrida por esse povo no contexto estadunidense e a luta por igualdade. Huey Newton é co-fundador do partido dos Panteras Negras, que surgiu para combater a violência policial contra os negros no contexto da luta pelos direitos civis, na década de 1960. Sua ideologia defendia a luta armada como forma de enfrentar a violência do Estado. A fotografia referida acima reúne elementos que remetem à ancestralidade da cultura africana, como os objetos tribais e o tapete feito de pele de animal; Huey segura em sua mão esquerda uma lança e na mão direita um rifle, símbolos de resistência que comunicam ao leitor a luta de antes e de agora, a permanência da resistência desse povo.

As manifestações culturais e a arte contemporâneas procuram ressignificar a imagem dos povos subalternos, trazendo elementos ausentes nas obras colonialistas e que recuperam a identidade desses grupos, atribuindo valor à diferença, ou seja, colocando-os em posição de distinção em relação à cultura ocidental. A cena recorrente nas representações de viés imperialista é reestruturada de maneiras diferentes em cada uma das obras que fazem parte do *corpus* que estamos analisando neste trabalho, mas em todas podemos perceber que o heroísmo de Robinson é enfraquecido – questão que será aprofundada mais adiante - ao passo que conseguimos verificar um fortalecimento, mesmo que sutil, da identidade nativa de Sexta-feira.

Em *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, Robinson perde seu *status* de salvador. Ele, de fato, livra Sexta-feira da morte, mas por acaso. Quando percebe que os canibais se dirigem para seu esconderijo, de forma racional e ponderada, mesmo que em um ínfimo espaço de tempo, decide ficar do lado dos mais fortes, ou seja, dos perseguidores de Sexta-feira, esperando, com isso, que lhe reconheçam a ação e lhe poupem a vida. Uma estratégia de sobrevivência,

Abatendo um dos perseguidores, arriscava-se à revolta de toda a tribo contra ele. Se, pelo contrário, matasse o fugitivo, restabeleceria a ordem do sacrifício ritual e talvez sua intervenção fosse interpretada como ato sobrenatural de uma divindade ultrajada. Tendo de escolher entre a vítima e os carrascos – um e outros eram-lhe indiferentes – o bom-senso ordenava-lhe que se juntasse aos mais fortes (TOURNIER, 1991, p. 126).

Ele erra o tiro e acaba matando um dos perseguidores, livrando Sexta-feira da morte, o qual se prostra a seus pés em agradecimento. A narrativa ainda mantém a relação de poder da história setecentista, porém há uma ligeira intervenção na forma como nos apresenta Crusoe, quando o destitui de atitudes nobres e honradas.

Notamos uma significativa desconstrução da mesma cena no filme *Man Friday*, quando descobrimos que não há nenhum prisioneiro a ser libertado, afinal todos aqueles que participam do ritual à beira da praia são companheiros canibais reunidos pacificamente em cerimônia, “*Man Friday* sugere que a alegação do fato de que Crusoé salvou sua vida é uma mistificação; na verdade, ele simplesmente não matou Sexta-feira com matou os outros. O único perigo do qual Crusoé salvou Sexta-Feira foi aquele que o próprio Crusoé representava” (STAM, 2008, p. 126). Ele assassina os nativos num assomo de violência que não condiz com nenhuma ameaça real.

Para muitas tribos dos nativos da América, o ritual antropofágico tinha importância transcendental pois significava assimilar as qualidades do guerreiro morto. Portanto, não ser submetido a esse ritual significava desonra. Alheio a esse costume, Robinson antecipa-se à iminência de qualquer ameaça, precipita-se e atira nos canibais. Três deles tentam fugir e são mortos, enquanto o último permanece em seu lugar e amarra videiras nos pulsos, na tentativa de demonstrar que não tem intenção de machucá-lo. Ao ver a amarração, Robinson presume ser um prisioneiro e imediatamente se coloca na posição de seu salvador, como podemos conferir nas imagens 8, 9 e 10, a seguir,

Figura 12 – Os nativos homenageiam o companheiro morto em ritual antropofágico.



Fonte: *Man Friday*, 1975.

Figura 13 – Sexta-feira amarra seus braços para mostrar-se inofensivo.



Fonte: *Man Friday*, 1975.

Figura 14 – O primeiro contato entre Robinson e Sexta-feira.



Fonte: *Man Friday*, 1975.

Nesse último quadro (figura 14) podemos perceber uma correspondência com a gravura de Thomas (figura 10), pois ao fundo, quase imperceptível, há um dos nativos mortos por Crusoé, de quem só conseguimos ver as pernas. Ao contrário da representação heroica e romantizada, agora temos um quadro que redefine os papéis de ambas as personagens, provocando o espectador a cotejar outras maneiras de olhar para a situação. Neste caso, temos então uma outra perspectiva de quem é Sexta-feira, que opta por forjar uma condição que lhe preserve a vida, mesmo que para isso precise simular submissão e fragilidade. Em contraposição à atitude nobreza e compaixão do colonizador articulada com a lealdade cega e submissão incondicional do colonizado na obra de Defoe, agora temos a violência do opressor em contraste com o medo do oprimido.

Em *Foe*, o acesso ao registro do primeiro contato entre náufrago e autóctone nos é transmitido indiretamente, por meio da narradora que resgata a memória de *Cruso* – neste livro, ele se chama *Cruso*, sem o *e* final. Susan Barton, uma mulher inglesa que acaba sendo deixada à deriva pelo capitão do navio em que viajava e vai parar na ilha de *Cruso*, ouve o náufrago inglês narrar suas aventuras e cogita reproduzir o que ouviu para um escritor fantasma, que transformaria o relato em livro. Contudo, Barton encontra grande dificuldade nessa tarefa, pois “as histórias que ele contava eram tão numerosas e tão difíceis de juntar uma com a outra que aos poucos fui levada a concluir que a idade e o isolamento haviam cobrado um preço a sua memória e que *ele não sabia mais com certeza o que era verdade, o que era fantasia*” (COETZEE, 2016, p. 13, grifo nosso).

Às vezes dizia que vivia naquela ilha fazia quinze anos, ele e Sexta-feira, ninguém havia sido poupado quando o navio afundou. ‘Sexta-feira ainda era criança quando o navio afundou?’, perguntei. ‘Era, uma criança, uma simples criança, um pequeno escravo’, *Cruso* replicou. Porém, outras vezes, por exemplo quando estava tomado de febre (e não devemos acreditar que na febre, assim como na embriaguez, a verdade aflora por bem ou por mal?), ele contava histórias de canibais, e que Sexta-feira era um canibal que ele havia salvado de ser assado e devorado por seus companheiros canibais. [...] Então no fim eu não sabia o que era verdade, o que era mentira e o que era mera incoerência (COETZEE, 2016, p. 13-14).

Desse modo, a narradora de Coetzee questiona a versão do colonizador, expondo suas inconsistências e assim colocando em dúvida a possibilidade de acessar o passado em sua integridade, o que corrobora a afirmação de Linda Hutcheon (1991) de que tudo que podemos conhecer sobre o passado provém de narrativas. Esse caráter metaficcional do livro *Foe* será assunto do qual nos ocuparemos no terceiro capítulo.

Tendo em vista ainda a subversão das representações pós-coloniais de *As aventuras de Robinson Crusoe*, queremos aprofundar um pouco mais a análise da representação desses sujeitos coloniais nas obras fílmicas e cinematográficas de modo a demonstrar que o arcabouço cultural com que a pós-modernidade olha para o passado lhe impulsiona a enxergar – ou fazer enxergar – uma outra versão desses personagens, que já foram estereotipados e, agora, sob a luz da pós-modernidade podem, enfim, serem vistos (e ouvidos) de maneira diferente e simbólica, revelando a complexa humanidade que existe entre uma extremidade e outra de qualquer visão dicotômica simplificadora.

O resgate da visão setecentista serve ao propósito de repensar os papéis, as classificações e interpretações sobre quem é o colonizador e quem é o colonizado em meio ao emaranhado de relações tecidas no tempo e no espaço. Seria estranho acreditar que, de séculos de contato entre

colônia e metrópole, se conservassem as características “originais” de cada continente, sem nenhuma intersecção de culturas, mudança de pensamento, apropriação de costumes. E juntamente com essas trocas, o mundo viu surgir novos modos de pensar, que não são nem uma coisa nem outra, estão no entrelugar. Somam-se algumas características e subtraem-se outras e vemos surgir culturas híbridas que hoje ocupam lugar importante no debate sobre o colonialismo e sobre o sentido da interculturalidade.

Os fenômenos de intercâmbios culturais não são exclusividade da contemporaneidade e é de sua natureza modificarem a configuração das relações socioculturais envolvidas no processo. O pesquisador argentino Nestor García Canclini (2013), em introdução à edição de 2001 do livro *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, intitulada "Culturas híbridas em tempos de globalização", explica que desde Roma há registros de populações migrantes, outrossim, desde o princípio da modernidade houve coexistência de linguagens cultas e populares, entre outros exemplos.

O termo hibridismo, ou hibridação, oriundo da biologia, - mas que pode ser aplicado à inúmeras áreas da atuação humana - ao ser transportado para as análises socioculturais, ganhou várias conotações e comumente recebeu outros nomes, dependendo da área de aplicação e do contexto. De acordo com Canclini (2013), o termo sincretismo está manifestadamente presente nas explicações sobre a convivência harmoniosa de religiões distintas; em história e antropologia fala-se muito em mestiçagem; e na música prefere-se o uso do termo fusão. Não obstante, os termos não são sinônimos perfeitos e podem ser lidos de maneiras diferentes, dependendo da análise que está sendo realizada. Portanto, os termos são utilizados para falar de fenômenos diversos de entrecruzamentos culturais, como a convivência das figuras indígenas com os santos católicos na umbanda brasileira ou a fusão de melodias étnicas ou ritmos de diferentes origens, como é o caso do *jazz*, que tem suas raízes nas canções de escravos recém-libertos, unindo características do *ragtime* e do *blues*.

Durante muito tempo atribuiu-se à hibridação uma carga negativa de significado pois, no processo de criação das imagens subalternas, interessava aos grupos dominantes estender aos outros campos sociais o significado biológico do termo. Isto quer dizer que, durante muito tempo, a biologia conferiu à hibridação uma carga de sentido negativo, pois as pesquisas afirmavam que a prática gerava esterilidade, o que, mais tarde, foi refutado por novos estudos científicos. Hoje sabemos que, na verdade, os cruzamentos genéticos produzem o enriquecimento das espécies e melhoram sua sobrevivência diante da mudança de ambientes. Tal constatação atribuiu carga positiva de significado ao termo, que reverberou para os demais campos de estudo que se utilizam da analogia para discutir seus objetos. Diante desse

esclarecimento feito por Canclini (2013), entendemos que transpor o termo hibridismo para o campo das análises socioculturais é adequado e bem-vindo, uma vez que as concepções a respeito do termo servem ao propósito de explicar o fenômeno da hibridação entre culturas e assim contribuem para melhor compreensão desses fenômenos,

A construção linguística (Bakhtin; Bhabha) e a social (Friedman; Hall; Papastergiadis) do conceito de hibridação serviu para sair dos discursos biológicos e essencialistas da identidade, da autenticidade e da pureza cultural. [...] Os poucos fragmentos escritos de uma história das hibridações puseram em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais (CANCLINI, 2013, p. XXII).

O exposto no excerto supracitado nos conduz a dois pontos importantes relativos aos processos de hibridação que são expostos pelo pesquisador argentino. O primeiro deles é facilmente percebido durante a leitura, trata-se da vantagem que a hibridação proporciona ao próprio grupo hegemônico. Isso ocorre, explica Canclini (2013), porque ela acontece por um processo chamado reconversão, que significa utilizar de criatividade e engenho, tanto no campo da arte quanto no campo sociocultural, para reinserir um patrimônio cultural em um contexto diferente, dando a ele novos usos e significações. Outrossim, criam-se formas inovadoras e produtivas de cultura as quais servem, inclusive, para movimentar a produção e o mercado capitalistas.

O outro ponto que discute Canclini (2013) trata da interferência da hibridação no que se refere à identidade, pois as concepções sacralizadas sobre esta, ou seja, crenças sobre pureza e superioridade, são questionadas e deslocadas pois percebe-se que é incoerente tais noções diante da multiplicidade de experiências, histórias, trocas, em tempos e espaços diferentes, que constituem a identidade. Portanto, insistir na retórica da pureza somente tem sentido quando é utilizada para a manutenção da narrativa hegemônica,

Os estudos sobre narrativas identitárias com enfoques teóricos que levam em conta os processos de hibridação (Hannerz; Hall) mostram que não é possível falar das identidades como se se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos, nem afirmá-las como a essência de uma etnia ou de uma nação. A história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência (CANCLINI, 2013, p. XXIII).

A afirmação da existência de uma identidade fixa é uma construção necessária à manutenção do discurso do poder, ou melhor, fazer parecer que os grupos sociais são

homogêneos e só pertence a eles quem possui determinadas características, promove uma espécie de “seleção natural” que garante que o poder não seja transferido das mãos dos dominantes para as mãos dos dominados. Como visto no capítulo 1, no século XVIII, muitas foram as estratégias do grupo hegemônico para conservar a dinâmica que dividia o mundo entre colonizadores e colonizados, povos superiores e povos inferiores, e assim por diante.

Apesar da aparente harmonia no encontro das culturas, o pensador argentino nos adverte que "hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições" (CANCLINI, 2013, p. XVIII). Considerar suas especificidades "pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade" (CANCLINI, 2013, p. XVIII), principalmente no tocante ao pensamento político recente. Partindo dessa advertência, chega a uma primeira definição, "*entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*" (CANCLINI, 2013, p. XIX, grifo do autor).

A literatura e o cinema pós-coloniais **põem** em evidência a complexidade do encontro com o outro convidando o leitor contemporâneo a refletir sobre o afã romântico do herói em seu paraíso selvagem, sobre a harmonia idílica da relação entre nativo e europeu, e mesmo sobre a “inquestionável” superioridade do último.

Daniel Defoe revela-se um reflexo de seu tempo, coerente com o espaço que ocupava na vida social, ou seja, homem, branco, inglês e protestante e sua narrativa é a materialização do pensamento ocidental, do homem econômico e do individualismo burguês daquele século. A narração em primeira pessoa não deixa dúvida da visão de mundo que era disseminada, fixando a posição de superioridade moral e cultural do narrador em detrimento da condição de subalternidade do outro, do habitante do Novo Mundo. A relação entre Robinson Crusó e Sexta-feira no enredo reflete as crenças e os padrões do grupo dominante.

Podemos entender Sexta-feira como personagem que simboliza não um, mas vários povos e etnias, negros africanos, indígenas e outros povos marginalizados. O conhecemos pelo olhar e julgamento de Robinson e em nenhum momento temos acesso aos pensamentos do nativo, de forma que prevalece a visão do conquistador. Isso ilustra anos de apagamento, violência física e psicológica, estratégias de dominação, silenciamentos. O narrador de Defoe descreve uma relação de paz e harmonia entre as duas personagens ao passo que as narrativas do final do século XX que investigamos neste trabalho subvertem a de partida em muitos aspectos que vão desde a construção das personagens até os temas e desenvolvimento do enredo. Cada autor a seu modo desmistifica a visão monolítica e pretensiosamente assumida como universal disseminada pela narrativa de partida e revela um processo de trocas mútuas,

aprendizados e abandono de certos hábitos e características de ambos os lados, para dar lugar a algo totalmente novo. A metrópole e a colônia nunca mais seriam as mesmas após seu encontro,

A hibridação, como processo de intersecção e transações, é o que torna possível que a *multiculturalidade* evite o que tem de segregação e se converta em *interculturalidade*. As políticas de hibridação serviriam para trabalhar democraticamente com as divergências, para que a história não se reduza a guerras entre culturas [...]. Podemos escolher viver em estado de guerra ou estado de hibridação (CANCLINI, 2013, p. XXVI, grifos do autor).

A partir da caracterização do hibridismo revela-se a riqueza cultural que o define. Sendo assim, faz-se necessário compreender como a arte olha para a interculturalidade conforme os séculos se sucedem e identificar o que mudou no olhar do artista quando mira esse fenômeno. Em outras palavras, o que o artista contemporâneo vê quando olha para o passado e para a alteridade? No século XX, houve muitas conquistas para os grupos subalternos e isso propiciou que a percepção sobre o outro mudasse muito. Não obstante, é importante frisar que ainda há muito o que conquistar, principalmente no que se refere a desmistificar certas crenças que anos de distanciamento temporal ainda não conseguiram fazê-lo, as quais ainda reproduzem a estrutura hierárquica cujo sentimento de inferioridade o próprio colonizado conserva.

Importa-nos, agora, analisar como a arte vem, ao longo dos anos, refletindo a realidade na qual está inserida e contribuindo para que seja destruído qualquer paradigma, qualquer sinal de padronização que acaba por excluir todos aqueles que não se encaixam, por um motivo ou por outro. Assim, as produções literárias e fílmicas ajudam a disseminar uma forma renovada de pensar a alteridade, que atualmente ganha cada vez mais espaço e se populariza graças aos esforços de muitos daqueles que se dispuseram a pensar a realidade e a história contemporâneas e agir nelas para sua transformação.

A convivência entre o autóctone e o europeu ganha complexidade, abandonando os estereótipos do náufrago herói inabalável e do “bom selvagem”, o nativo submisso e inculto. Mostram o conflito natural que se forma do choque cultural, as resistências e as trocas, tirando ambas as personagens do lugar unidimensional onde foram colocadas. Desse modo, os textos contemporâneos põem à mostra a complexidade das relações entre os diferentes, sejam elas raciais, culturais ou de gênero, como mostraremos adiante.

Vemos materializar-se na escrita o verdadeiro sentido de hibridação, em oposição à aculturação, que supõe a assimilação por uma das partes da cultura do outro e o apagamento de sua própria, pois há o "que não se deixa hibridar" (CANCLINI, 2013, p. XXV). Devemos levar em consideração as relações de sentido geradas pelo processo, que envolvem a fusão de alguns

elementos e a permanência de outros, seja naturalmente, seja por resistência. Desse modo, uma "teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer, ou não pode ser hibridado" (CANCLINI, 2013, p. XXVII). A existência desses limites garante que não seja ultrapassada a tênue linha que separa o híbrido do aculturado.

A hibridação nos mostra que a facilidade com que ocorrem os intercâmbios culturais atualmente gera uma grande variabilidade de identidades e isso, de acordo com Canclini (2013), desarticula qualquer tentativa de estabelecer oposições simplificadas, ou seja, o pensamento binário não tem mais lugar nesse emaranhado complexo que rege o sentimento de pertencimento dos sujeitos. O pesquisador afirma que não há identidades puras, nem simplismos, mas não se trata de apagar todo e qualquer traço característico que marca a diferença. Para ele, "é necessário registrar aquilo que, nos entrecruzamentos, permanece diferente" (CANCLINI, 2013, p. XXXIII), ou seja, o que é compatível se funde e o que não é possível apagar, os traços fundamentais que marcam a diferença, permanecem.

A figura 15, de autoria do desenhista gráfico chileno Rodrigo Alejandro Urzúa Faúndez, que publica sob o pseudônimo de *El cometa ludo*, traz consigo toda a complexidade da identidade híbrida dos povos colonizados. Na obra do artista podemos perceber a convivência da ancestralidade com a vida moderna em um mesmo sujeito, em outras palavras, a força da mulher que é uma e é várias ao mesmo tempo. Do lado esquerdo, a mística da ligação com as forças da natureza, atrelado a elementos tribais que podem representar tanto a cultura africana quanto dos ameríndios. Do outro lado, a complementaridade de elementos contemporâneos como a gravata, o lápis e os edifícios, simbolizando a batalha das novas gerações que trazem consigo toda essa carga cultural e histórica resultado de anos e anos de transculturação.

Figura 15 - "La lucha no continúa, es continua" de Rodrigo Alejandro Urzúa Faúndez



Fonte: Página de divulgação do autor na internet.

Assim, a arte contemporânea pretende eliminar os binarismos e simplificações da tradição e olhar para a pluralidade presente nos sujeitos coloniais. Mostra que o encontro cultural não promoveu o domínio de uma cultura sobre a outra, ao contrário, provocou uma profusão de características que transformaram tanto o Novo quanto o Velho Mundo e seus sujeitos. De várias maneiras os livros e filmes que aqui analisamos mostram os processos de formação das diversas identidades, testemunham a queda da aura de superioridade do homem branco ocidental, problematizam os papéis e os lugares de cada um dos atores coloniais no processo de construção de uma coisa totalmente nova.

O processo que é percorrido pela cultura para chegar a esse estágio, Fernando Ortiz (1983), intelectual cubano, chamou de transculturação. Para ele, “El concepto de la *transculturación* es cardinal (fundamental) y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba y, por análogas razones, la de toda América em general” (ORTIZ, 1983, p. 90, grifos do autor). Como o próprio estudioso afirma, o termo não explica somente a formação cultural de Cuba mas, por analogia, encaixa-se muito bem no contexto da maioria das formações oriundas do caldeirão cultural que é a América Latina. Ortiz (1983) ainda destaca a violência com que a cultura autóctone foi destruída para dar lugar a uma nova cultura, pois em poucos séculos, ou seja, a uma velocidade absurda, a América sofreu grandes e profundas

transformações, ao passo que as transformações da civilização do velho mundo levaram milênios para ocorrer.

O termo transculturação se encaixa ao contexto latino-americano por sua característica de processo, ou seja, não se trata apenas de adquirir uma cultura diferente, mas sim, diz respeito a um constante trânsito de culturas. Conforme afirma Bronislaw Malinowski, na introdução ao texto de Ortiz (1983), na transculturação sempre se dá algo em troca do que se recebe, sendo assim, ambas as partes sofrem o processo de mudança e, por isso, o produto final desse choque entre culturas diferentes é uma realidade totalmente nova, original e complexa. Sendo assim, não podemos encarar a transculturação como algo mecânico, uma vez que sua imprevisibilidade é fruto das contingências socio-históricas.

Conforme já adiantamos no primeiro capítulo, a narração em primeira pessoa que encontramos no texto de Daniel Defoe, nos apresenta um olhar parcial, filtrado pelas crenças, ideologias e expectativas do homem europeu do século XVIII, cujo espírito imperialista ainda persistente somava-se ao seu recém estabelecido individualismo e juntos construíam uma barreira de pré-conceitos arraigados de tal maneira que seria praticamente impossível pensar ou ver o colonizado em outros termos. Mesmo depois de séculos de contato com o Novo Mundo, o homem branco ainda não havia conseguido eliminar os binarismos que separavam o eu do eles.

Os textos contemporâneos buscam dissolver essas dicotomias etnocêntricas e racistas, apresentando ao público as trocas culturais que resultam desse encontro conflituoso entre o Velho e o Novo Mundo. Diferentemente da narrativa de Defoe, expõem a interface entre mundos. Apesar da grande mudança de perspectiva, o que se percebe nas narrativas é que ainda é dada pouca abertura para a manifestação da subjetividade autóctone.

Apesar disso, destaca-se nas releituras o caráter subversivo que reinterpreta o choque cultural na representação dos atores coloniais. Percebemos que, cada um a sua maneira, materializa o reconhecimento da alteridade, escamoteado nos clássicos e imprescindível para a reflexão contemporânea sobre o passado. Partindo dessa premissa, o que vemos é uma reelaboração da relação entre colonizado e colonizador, que prevê trocas e não apenas imposições unilaterais, ou um relacionamento hierarquizado entre dominador e dominado. Sendo assim, é comum a ocorrência nos livros e nos filmes de situações em que se destaca o conflito e a resistência no convívio com a diferença, gerados pelas tentativas do colonizador de impor seus costumes, concepções de vida e crenças e pelas respostas dadas pelo “novo nativo” que esse tipo de obra permite representar.

Sabemos que uma das primeiras providências tomadas pelo viajante ao conquistar terras estranhas além-mar é forçar o aprendizado e uso de sua língua em detrimento da língua nativa. Uma forma de poder e controle, que descaracteriza aos poucos a identidade primitiva e assim enfraquece o próprio sujeito. Sexta-feira, em *Crusoe* (1989), de Deschanel, não se cala diante da imposição. Em uma das cenas de grande densidade semântica e simbólica, o guerreiro está se alimentando e Robinson, ao ver o pedaço de carne nas mãos do nativo, aponta e pronuncia *meat*, esperando que ele repita e aprenda. Assim, ele vai apontando para várias coisas a seu redor e pronunciando seus nomes em inglês, esperando que o guerreiro passe a pronunciar-las também. Mas o que acontece é que quando ele pronuncia *meat* o guerreiro replica *jala*. Permanecem insistindo um com o outro até que Robinson, faminto, cede e pronuncia a palavra na língua do nativo. Nesse instante o guerreiro lhe concede um pedaço da carne da qual se alimenta.

É um momento de aproximação e compartilhamento em que Robinson é alimentado pelo nativo e ainda assimila sua língua, uma transgressão ao imaginário disseminado pelo texto setecentista. Após isso, o guerreiro pronuncia *meat* demonstrando empatia e capacidade de aprendizado, num gesto de boa vontade. A partir daí, aos poucos, ambas as personagens vão se aproximando, e vemos se materializar na tela, diante de nossos olhos, todo um processo de transculturação que culmina em uma transformação significativa das personagens ao final da trama. Os conflitos continuam ocorrendo, mas se desenrolam de maneira que há grande troca entre os dois.

De forma semelhante, em *Sexta-feira ou os limbos do pacífico*, também o leitor presencia o conflito entre culturas que se manifestam na inadequação de Sexta-feira ao sistema que Robinson tenta forçosamente imprimir à vida na ilha. Por outro lado, diferentemente do filme, a grande transformação que ocorre é de Robinson que, apesar da resistência, acaba pouco a pouco cedendo a uma existência totalmente transformada. Aos poucos ele vai abandonando sua condição, e convicção orgulhosa, de civilizado, e vai se conectando com a natureza e com os hábitos que tanto criticou em seu companheiro de ilha. Em seu Log-book, que corresponde a um diário de suas observações sobre sua vida na ilha, ele comenta, após a leitura de um trecho da bíblia, “Gostei de ler que nada é novo sob o Sol, que o trabalho do justo não é mais bem recompensado que a ociosidade do louco, que é inútil construir, plantar, irrigar, domar os animais, pois tudo isto o vento leva” (TOURNIER, 1991, p. 148). Em seguida, a narração em terceira pessoa nos informa que, apesar da mudança, a convivência e as trocas ainda eram conflituosas e avançavam aos poucos, “E os meses passavam na alternância de desentendimentos tempestuosos e de reconciliações tácitas” (TOURNIER, 1991, p. 149), de

modo que nós, leitores, conseguimos perceber e sentir a humanidade presente em cada uma das personagens, que deixam de ser unidimensionais, para se tornarem complexas e mais próximas do real.

De forma análoga ao filme de Deschanel, vemos o colonizador se render a um novo estado de consciência e assimilar a cultura autóctone – característica que será aprofundada mais adiante. Aos poucos, vai se libertando da camada artificial construída por anos e anos de civilização, e vê surgir um novo Robinson, que liberta suas emoções mais profundas. Se permite deixar extravasar suas paixões e até as perversões. Manifesta a ira que jamais se permitiu sentir quando agita seu chicote em direção a animais voadores que estão ao seu redor,

A franja do chicote fendeu o ar na direção da silhueta longínqua de um busardo que planava no céu. A ave de rapina continuou, por certo, a sua caça preguiçosa a uma altitude infinita, mas Robinson, numa névoa de alucinação, vira-a cair a seus pés, palpitante e retalhada, *e rira como um selvagem* (TOURNIER, 1991, p. 155, grifo nosso).

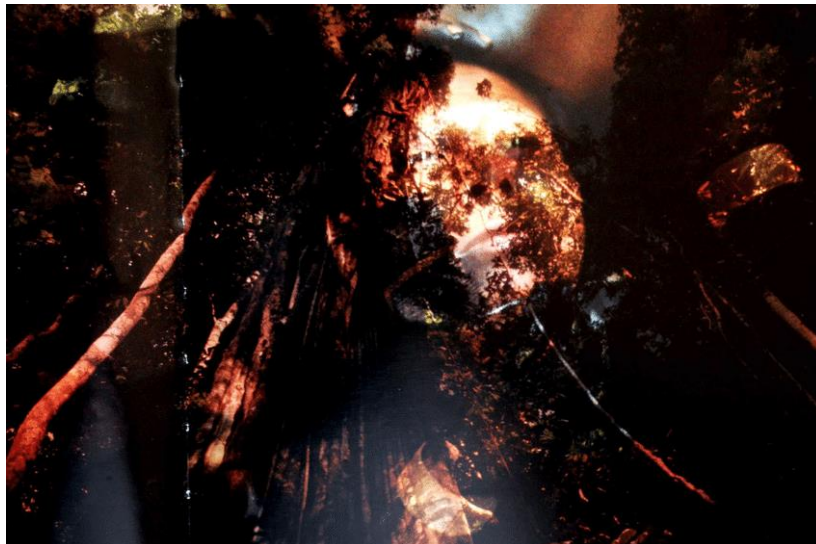
Ao fim e ao cabo, ser “selvagem” assume novo significado e ele experimenta a plenitude da liberdade que a palavra carrega consigo. Uma liberdade da qual o araucano não consegue se separar e que é manifesta pelo seu comportamento anômalo, que costumava desapontar e preocupar Robinson, como na ocasião que ele desapareceu por dois dias e foi encontrado em uma situação especialmente inusitada para o europeu que o procurava, acompanhado de seu cão *Tenn*,

Estava ele de regresso quando *Tenn* estacou, alerta, diante de um maciço de magnólias invadido pela hera; avançou depois lentamente, o pescoço tenso, colocando as patas com precaução. Por fim, imobilizou-se, com o focinho sobre um dos troncos. Então o tronco agitou-se e o riso de Sexta-feira estalou. O araucano dissimulara a cabeça sob um capacete de flores. Em todo o corpo nu desenhara com suco de jenipapo folhas de hera cujos ramos lhe subiam pelas coxas e lhe envolviam o tronco. Assim metamorfoseado em homem-planta, sacudido por um riso demente, rodeou Robinson com uma coreografia louca. Depois dirigiu-se para o rio a fim de se lavar nas vagas, e Robinson, pensativo e silencioso, viu-o mergulhar, sempre a dançar, na sombra verde dos paletúvios (TOURNIER, 1991, p. 145).

Sexta-feira mantinha uma vida independente dentro da ordem estabelecida por Robinson, em que preservava uma espécie de local particular, “um universo secreto, do qual Robinson não tinha a chave” (TOURNIER, 1991, p. 144), e por isso o atormentava tanto. O comportamento de Sexta-feira mostra sua conexão ancestral com a natureza que se apresenta de forma que um parece a extensão do outro. Essa mesma fusão aparece na obra de Claudia

Andujar, fotógrafa brasileira engajada na causa Yanomami, que se dedica a captar a realidade indígena de forma não mimética, transformando a linguagem fotográfica para criar forte carga simbólica e assim preservar a cultura destes povos (CASTANHEIRA, 2016). Para isso, utilizou técnicas de sobreposição de fotografias que “[...] demandam a interpretação dos mais variados e ambíguos sentidos nela contidos” (CASTANHEIRA, 2016, p. 135). A figura 16, abaixo, traz uma sobreposição da imagem do rosto de um indígena com a da floresta, sugerindo a fusão do indígena com a natureza, ao mesmo tempo em que a cor avermelhada pode sugerir fogo e devastação.

Figura 16 - Série Sonhos Yanomami, de Claudia Andujar.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

A figura 17 parte de uma lenda indígena que parte de um mito ancestral do fim do mundo, em que um rio simbólico para eles faria com que todos submergissem, inclusive o home branco, chamando a atenção para as consequências inescapáveis oriundas da forma como o homem vem tratando a natureza.

Figura 17 - Desabamento do Céu, Série Sonhos Yanomami, de Claudia Andujar.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Em outro momento marcante e carregado de simbologia no filme *Crusoe* (1989), é a música que se encarrega de construir a metáfora da diferença. Por meio da música as personagens travam disputa e resistem a sucumbir um à cultura do outro ou, no mínimo, à sua vontade, demonstrando força e autenticidade. Em uma tomada do filme, o guerreiro sem nome e seu mestre Robinson unem suas forças na construção de um barco para tentar ir embora da ilha. Eles estão sentados em lados opostos, de frente um para o outro. Podemos notar que essa disposição, por si só, já os coloca em posição de confronto, bem como no mesmo nível, haja vista que ambos estão sentados no chão como podemos conferir na imagem 11.

Figura 18 – O guerreiro e Crusóe trabalhando na construção do barco.



Fonte: *CRUSOE*, 1989.

O momento é pacífico e de união entre os dois, mas cada um deles procura impor sua subjetividade. As músicas que cantam ao mesmo tempo, durante o trabalho, são diferentes uma

da outra, cada qual pertence à cultura de origem de quem está cantando e por isso destoam, criando um grande ruído que nos impede de apreciar tanto uma quanto a outra (CRUSOE, 1989). Simbolicamente, a música manifesta o descompasso que encontram esses dois sujeitos entre para conviverem juntos com tantas diferenças culturais. Mas é interessante notar que Robinson em nenhum momento tenta calar o nativo e eles seguem cantando juntos cada qual a sua melodia.

Mais interessante ainda é descobrir mais tarde no enredo que esse símbolo retorna mais adiante de forma surpreendente para nos mostrar que, quanto mais conhecem um sobre o outro, mais desenvolvem empatia e afetividade. Um dia, o guerreiro pinta-se e se ornamenta à maneira de sua tribo à beira de uma enseada enquanto Robinson o observa de longe, sem trocarem uma palavra sequer. Mas há entre eles uma ligação tácita, que muitas vezes dispensa palavras. Quando Robinson decide se afastar, ele ouve seu companheiro cantando sua canção em inglês (figura 19), sem tê-lo ensinado, e se surpreende positivamente. Ele vira e continua seu caminho, quando está um pouco mais longe também começa a entoar a melodia da canção tribal que ouviu de seu amigo (figura 20) (CRUSOE, 1989).

Figura 19 – O guerreiro canta a canção de Robinson.



Fonte: CRUSOE (1989).

Figura 20 – Robinson retribui entoando a melodia tribal do nativo.



Fonte: *CRUSOE* (1989).

A lição que Sexta-feira das obras contemporâneas nos ensina é justamente transformar a experiência do confronto entre as diferenças em uma forma de aprender a elaborar os conflitos, as tensões e reconhecer o valor da alteridade e o seu próprio. A literatura lança, portanto, um olhar diferenciado para o outro lado, ou seja, põe em evidência a alteridade, enfatizando a complexidade das relações interculturais e dando visibilidade à constituição cultural do lado dos dominados, e busca equalizar as disparidades provocadas por séculos de dominação material e intelectual.

A reelaboração da relação entre Crusoé e Sexta-feira nas obras pós-coloniais nos provoca a pensar que o contato com a alteridade, mesmo quando haja resistência em considerá-la como tal, pode desencadear um processo de transformação da consciência, sem, necessariamente, eliminar ou negar as tensões e conflitos existentes. E é isso que o clássico tratou de apagar em nome de uma imagem de heroísmo e superioridade do colonizador. Ao subverter a dinâmica do encontro colonial e desestabilizar as imagens cristalizadas, as novas narrativas, ou narrativas renovadas, incentivam-nos a refletir sobre a condição de subalternidade imposta pelo poder do colonizador e reafirmada por séculos de discursos legitimadores.

A seguir, mostraremos as idiossincrasias e transformações de cada uma das personagens e de que maneiras os artistas do final do século XX compunham a imagem de ambas. Mostraremos que as releituras do clássico nos colocam diante de um “novo Sexta-feira” e de um “novo Robinson Crusoé”, cujas subjetividades reveladas nos fazem olhar para o passado com outros olhos e considerar a complexidade que os trânsitos culturais promoveram na formação das subjetividades coloniais.

2.1 Em busca de Sexta-feira

Nas representações literárias e fílmicas que seguimos estudando, Sexta-feira não é representado como autóctone submisso, tampouco resignado à condição imposta. As obras reconstróem a representação do dominado de forma que o personagem que encontramos ganha, em proporções variáveis, um rosto e uma personalidade. Nessa condição, ele não pode mais ser ignorado em sua complexidade e vemos uma possibilidade de imaginar qual seria a identidade possível, ou provável, ou ideal, desse ser humano relegado à posição de invisibilidade.

Para que isso se materialize no texto ou na película, notamos a presença de estratégias estilísticas características da linguagem pós-moderna que contribuem de forma significativa para alterar a imagem que se tem a respeito dos dominados. A base de ambas é o riso se apresenta ora no caráter irônico, ora no caráter paródico da narrativa. Esses dois recursos estilísticos serão explorados de forma mais aprofundada no terceiro capítulo, por outro lado, quando mergulhamos na análise das obras, percebemos que não se pode separar a ironia e a paródia dos propósitos aos quais elas estão a serviço, quais sejam, apresentar o processo de transculturação, que nos leva a conhecer “*um outro Sexta-feira*” (TOURNIER, 1991, p. 161), bem diferente daquele que nos contara Daniel Defoe. Por isso, faremos uma tentativa de priorizar neste capítulo a transculturação, apesar do fato de que inevitavelmente traremos a paródia para a arena de discussão.

Dito isso, voltemos à análise. O resultado do processo transcultural é um ser híbrido que se impõe no contexto de sua hibridez. Além disso, também descobriremos um outro Robinson, igualmente híbrido e transformado pelo contato com a alteridade. O riso funciona como um marcador crítico a respeito do discurso do colonizador em *Adeus, Robinson*. Todas as vezes que ele aparece, sob a forma de um “tique nervoso” na fala de Sexta-feira, contribui para construir a ironia do discurso e desmascarar a hipocrisia colonial. Robinson questiona seu criado e a resposta de Sexta-feira, carregada de humor, revela as facetas do pensamento do araucano, bem como sua identidade plural,

A verdade, meu amo, não tem nada de engraçado. (*Risinho*.) Eu também não compreendo muito bem, mas pode crer que a coisa acontece inteiramente contra a minha vontade. Já me consultei com dois psicanalistas, um freudiano e outro junguiano; fui aos dois para dobrar as probabilidades, o senhor sabe, como a gente faz quando vai às corridas de cavalos. E, para aumentar a segurança, também fui consultar uma celebridade da antipsiquiatria. Aliás, este foi o único a não ter a menor dúvida de que eu era mesmo o Sexta-feira do seu livro. (CORTÁZAR, 2015, p. 207)

O lúdico se articula com a problemática que se pretende discutir, e assume a função de mostrar as possibilidades da discussão do tema de uma forma inovadora, que impulsiona o olhar a uma percepção diferenciada. Ao mencionar a antipsiquiatria, acreditamos estar se referindo às bases epistemológicas existencialistas de Jean-Paul Sartre, - que repercutiram na pesquisa de Gilles Deleuze - cuja filosofia se sustenta na ideia de liberdade da condição humana. Nesse sentido, trata-se de expressar livremente uma identidade formada por vários entrecruzamentos culturais que, aos olhos do europeu, soa como uma inadequação ou uma afronta.

De fato, o caráter anômalo de seu comportamento é a característica essencial que permite a formação de sua hibridez, fruto do contato de sua cultura originária mesclada com a cultura eurocêntrica, o que resulta em sua percepção aguçada sobre sua condição passada e presente. A ironia e a paródia reelaboram o clássico e, a partir delas, o leitor acessa uma nova percepção sobre o colonizado, que revela as camadas socioculturais e subjetivas que o constituem ontologicamente e, dessa forma, explicita o caráter híbrido desse sujeito colonial, que agora já se encontra no entrelugar das culturas, e demonstra ser formado por uma reelaboração, bem ao gosto da antropofagia, das culturas que o formam. O resultado é algo novo, que não é nem bem metropolitano nem totalmente autóctone.

Chama atenção o trecho citado no sentido de que há a presença de uma submissão não submissa, por assim dizer, pois ela existe de forma consciente em Sexta-feira. Ele é um híbrido que assimilou porção significativa da cultura do colonizador, mas que ainda tem em si uma base cultural de origem fortemente arraigada e que se manifesta muitas vezes espontaneamente. Em outras palavras, a tentativa de aculturação não tem força para apagar por completo a cultura de origem e, por isso, ela se manifesta, muitas vezes desestruturando a ordem colonial estabelecida. Há uma força intrínseca que faz de Sexta-feira um homem que jamais será um perfeito cavalheiro inglês, porque antes disso ele é um nativo das américas, com uma história, uma cultura, uma tradição, uma língua e uma religião que não foram e nem podem ser totalmente apagadas.

Assim, basta um estímulo para que essa identidade se manifeste e, no roteiro radiofônico de Cortázar, ela surge pulsante quando aterrissam na ilha Juan Fernández. Imediatamente, Sexta-feira se mistura à comunidade local, rapidamente, ele e o chofer Bananeira se reconhecem e tornam-se amigos. Sente-se ambientado, conversam em sua língua nativa, saem para festas, das quais Robinson não pode participar, porque aquele mundo apresenta-se hostil a ele.

Se em *Adeus, Robinson*, Sexta-feira surge como aquele que ganhou voz e aos poucos vai galgando espaço e visibilidade na peça teatral, em *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, Tournier, apesar de todo o trabalho de ressignificação da tradição, ainda não lhe dá voz, pelo menos não da maneira convencional, pois ainda temos Crusoe como narrador. Apesar disso, conhecemos as atitudes do araucano (como é chamado no livro) que nos dão certa dimensão de sua identidade.

Diferentemente do Sexta-feira de Cortázar, este parece ser o prisma que difrata a luz branca que irradia da metrópole. Há obediência e respeito, mas o comportamento volúvel do araucano mostra que se trata de uma situação artificial e efêmera. Não sabemos se o que o leva a obedecer a Robinson é o fato de sentir-se em dívida pela salvação de sua vida, ou ainda porque

teme a violência e por isso prefere submeter-se. Seja como for, a submissão ocorre em seus próprios termos, e manifesta sua incapacidade de ceder por completo à demanda do seu amo,

Sexta-feira é de uma docilidade completa. [...] Tudo o que o patrão lhe ordena está bem, tudo o que lhe proíbe é mau. [...] Mas se a boa vontade de Sexta-feira é total, Sexta-feira é ainda muito novo, e a sua juventude atraí-lo por vezes, embora contra a vontade. *Então ri, com uma gargalhada temível, um riso que desmascara e confunde* a séria mentira com que se enfeitam o governador e a sua ilha administrada. Robinson odeia essas explosões juvenis que destroem a sua ordem e minam a sua autoridade (TOURNIER, 1991, 131-2, grifo nosso).

O riso denuncia a ineficácia do sistema imposto e, assim, desestrutura as certezas de Robinson, desestabiliza a ordem artificial – e inútil, como o próprio Robinson admite mais adiante – imposta pelo naufrago. Um pouco mais adiante, o texto faz alusão às histórias bíblicas que não escapam de serem questionadas por meio da ironia e do “riso selvagem” – o riso despido de máscaras - e assim contribui para que nós, leitores, possamos refletir sobre a história que sempre nos foi repetida, e sempre ouvimos sem questionamentos,

Sexta-feira julga compreender que um homem engolido por uma baleia saiu dela incólume, ou que um país foi um dia invadido por rãs tão numerosas que se encontravam nas camas e até no pão, ou ainda, que dois mil porcos se lançaram ao mar porque os demônios lhes tinham entrado nos corpos. Então sente infalivelmente umas cócegas atormentarem-lhe o epigástrico, enquanto um sopro de hilariedade lhe enche os pulmões. Tenta voltar os pensamentos para assuntos fúnebres, pois não ousa sequer imaginar o que aconteceria se desatasse a rir durante o serviço dominical (TOURNIER, 1991, p. 133).

O riso de Sexta-feira, portanto, é o portal que nos conduz para uma nova forma de olhar para ele e para Robinson, ou seja, para os sujeitos coloniais. A paródia reinsere a imagem do colonizado no imaginário do século XX de forma totalmente renovada e convida-nos ao deleite de rir juntamente com o araucano. E assim também questionar junto com ele por que dar prioridade para uma única narrativa que se pretende universal, quando sabemos que o mundo é um emaranhado de narrativas; por que sacralizar o costume de um único povo quando há tantos povos e tantos costumes diferentes.

De forma similar ao Sexta-feira de Cortázar, a força do personagem de Michel Tournier consiste em sua dupla consciência, do equilíbrio entre, como bem explicou Canclini (2013) a justaposição entre o que permanece e o que é assimilado. Há um jogo de forças tácito entre o europeu e o autóctone, sendo que o primeiro busca a todo instante fazer prevalecer sua própria ordem, porém, encontra dificuldades em fazer com que o segundo cumpra rigorosamente suas

leis. Basta que algo pare de funcionar dentro do sistema criado pelo amo, para que o araucano se sinta livre para exercer sua individualidade,

Para Sexta-feira, a parada da clepsidra e a ausência de Robinson apenas tinham significado um – e um só – acontecimento: *a suspensão de uma determinada ordem*. Para Robinson, o desaparecimento de Sexta-feira, os cactos ornamentados e a seca do arrozal traduziam unanimemente a fragilidade e talvez o fracasso da domesticação do araucano. [...] Robinson tinha de reconhecer que Sexta-feira, sob uma docilidade solícita, possuía uma personalidade e que tudo o que dela emanava o chocava profundamente e constituía uma ameaça para a integridade da ilha administrada (TOURNIER, 1991, p. 144, grifo nosso).

Sexta-feira resiste a seu modo, desestruturando a suposta ordem que Robinson tentava a todo custo manter e desse modo o texto expõe a fragilidade do sistema do europeu. A docilidade solícita mencionada pelo narrador não significa submissão incondicional. O araucano de *Sexta-feira ou os limbos do pacífico* só segue as orientações de Robinson enquanto ele está presente e controlando suas ações. Diante do menor descuido, Sexta-feira volta a agir de acordo com sua própria natureza. As tentativas de Robinson de incutir novos costumes na mente dele resultam em efeitos inesperados. Pela voz do narrador onisciente, vemos que o nativo não se ajusta ao sistema,

Sexta-feira preocupava-o cada vez mais. O araucano não só não se integrava harmoniosamente no sistema, mas ainda – corpo estranho – ameaçava destruí-lo. [...] sob uma aparente boa vontade, mostrava-se completamente refratário às noções da ordem, economia, cálculo, organização (TOURNIER, 1991, p. 145).

Como um espírito livre, Sexta-feira não só não se molda à vontade de Robinson como ainda brinca, num jogo lúdico, com os elementos da cultura dita civilizada, como no simbólico momento em que veste os cactos com as roupas que foram salvas no naufrágio. Pois, para Sexta-feira, a “[...] carne verde exorbitante, dilatada, provocante, parecia mais indicada que qualquer corpo humano para realçar a beleza dos tecidos” (TOURNIER, 1991, p. 140), serviam melhor ao propósito de ornamentar do que aquele que Robinson lhe atribuía, servir como instrumento de tortura - quando obrigava Sexta-feira a vesti-los para alguma cerimônia,

[...] andou à volta dos cactos, avaliando-lhes a silhueta e, com o dedo, apreciando a consistência. Era uma estranha sociedade de manequins vegetais [...]. Foi depois buscar uma capa negra *moirée* com que, de um só movimento, vestiu os ombros fortes do *Cereus pruinusus*. Então cobriu de folhas garridas as nádegas intumescidas da *Crassula falcata*. Uma renda leve serviu-lhe para

engrinaldar o falo dentado da *Stapelia variegata*, enquanto vestia de mitenes de cambraia os pequenos dedos felpudos da *Crassula lycopodiodes*. [...] Trabalhou assim muito tempo, completamente absorvido pelas suas experiências, vestindo, ajustando, recuando para melhor apreciar o efeito, despindo de repente um dos cactos para vestir um outro. [...] Mas não se demorou na contemplação do cortejo alucinante de prelados, grandes damas e monstros opulentos que acabava de fazer surgir em plena areia. Nada mais tinha a fazer ali, e afastou-se com *Tenn* no seu encalço (TOURNIER, 1991, p. 141, grifos do autor).

A atitude subversiva do araucano constrói a crítica que ajuda a desestruturar a tradição quando, de maneira implícita, questiona o sentido de cobrir o corpo, principalmente numa ilha de clima tropical. Põe a nu o fato de que tudo que é imposto como norma não passa de um construto social pertencente a certa ordem forjada artificialmente pelo poder hegemônico e não reflete uma verdade única e universal; por isso é questionável.

O encontro cultural torna-se então uma celebração alegre de algo que não é nem primitivo nem civilizado senão um fruto da intersecção entre os dois. Com seu comportamento anômalo, *Sexta-feira* subverte as leis civilizatórias de Robinson e também transforma sua própria natureza, fazendo, como nos ensina Ortiz (ano) surgir algo novo que não é nem uma coisa, nem outra. A narrativa traz todo o simbolismo de um encontro que resulta em um perfeito momento de transculturação, que questiona a imagem cultivada pelo imperialismo ao longo dos séculos de dominação. O que vemos é a cultura primitiva reelaborando a cultura civilizada.

A hibridez do araucano em ambos os textos se manifesta no fato de este reunir em si características dos dois mundos, de forma que o semelhante e o diferente convivem, em uma produção de cultura que se alimenta das duas fontes e acaba produzindo algo novo, resultado da sua interpretação da cultura dominante, o que aponta Stuart Hall (2006), ao fazer referência à Mary Louise Pratt, como uma lógica colonial transcultural, em que os grupos subordinados se apropriam dos elementos da cultura dominante e os transformam a partir de sua compreensão.

Isso ocorre de forma mais ou menos involuntária, pois, mesmo quando há intenção de reproduzir a cultura da metrópole, o resultado da performance acaba apresentando desvios que rompem com a continuidade da tradição. Para Homi Bhabha (2013), o espaço do arremedo representa ao mesmo tempo uma semelhança e uma ameaça, porque promove uma ruptura de um discurso que nunca será um equivalente perfeito. A isso ele convencionou chamar “metonímia da presença” (BHABHA, 2013, p. 152), que se refere ao caráter ambivalente da presença colonial. Tal discurso, portanto, não rompe com a regra estabelecida, tampouco se coloca como uma arma eficaz e definitiva contra o poder da condição imperial, porém, mina

suas certezas, traz a instabilidade para o campo de domínio imperialista, “[...] um discurso na encruzilhada entre o que é conhecido e permitido e o que, embora conhecido, deve ser mantido oculto, um discurso proferido nas entrelinhas e, como tal, tanto contra as regras quanto dentro delas” (BHABHA, 2013, p. 152).

Em *Adeus, Robinson* o discurso de Sexta-feira demonstra sua consciência cultural ambivalente e isso ressignifica a troca cultural ocorrida. Suas palavras e ações materializam a fusão das culturas, configurando um ser híbrido e ambíguo, cuja resistência só pode ser lida nas entrelinhas. Desse modo, a literatura nos proporciona uma visão menos simplificadora sobre quem é o sujeito colonizado.

Apesar do tempo decorrido, da convivência com Sexta-feira, Robinson insiste em se colocar como salvador do nativo, “ROBINSON – Estás vendo a enseada? Olha, lá embaixo, lá embaixo! Estou reconhecendo-a! Foi ali que os canibais desembarcaram, foi ali que salvei tua vida! Olha, Sexta-feira! (CORTÁZAR, 2015, p. 206). A resposta polivalente do criado dissolve sua unidimensionalidade e vemos vir à tona um ser multifacetado, cuja complexidade o torna único e não produto de uma simples aculturação, “De fato, meu amo (*risinho*), daqui dá para ver muito bem a praia onde quase fui devorado por aqueles canibais de maus bofes, que queriam me comer só porque um pouco antes minha tribo havia tentado comê-los. Mas assim é a vida, como diz o tango.” (CORTÁZAR, 2015, p. 206). O trecho nos apresenta o sujeito atravessado pela transculturação, que o torna uma imitação anômala da cultura do colonizador. Somado a isso, ao citar o tango, ritmo de origem plural, aponta para a incorporação da cultura do outro.

Nesse sentido, o texto de Cortázar avança para a criação de uma equalização na constituição dos sujeitos coloniais. É uma maneira tirar o colonizado de sua condição de subalternidade, para dar a ele voz e ação dentro dessa relação e, aos poucos, consegue por esse meio realizar a tomada da palavra que lhes foi negada durante muito tempo. Ademais, o texto de Cortázar incorpora o “carácter autorreflexivo” (HUTCHEON, 1989, p. 12) das formas culturais pós-modernas que, além de criticar o sistema de dentro, procuram “incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas” (HUTCHEON, 1989, p. 11). Por essa razão, o texto não pode ser lido simplesmente como uma inversão compensadora de um passado de violência, mas sim como um convite ao leitor para mergulhar no horizonte de possibilidades da significação que se origina nas falas de Sexta-feira, as quais dissolvem as dicotomias clássicas e nos apresenta um novo sujeito colonizado, cuja hibridez carrega o peso simbólico de anos de transculturação.

Devemos lembrar que a voz que o escritor argentino dá ao subalterno está sempre sob o controle da vigilância da metrópole, e isso torna sua existência limitada, pois surge de dentro

do discurso oficial. É um discurso que, ao tentar se assemelhar ao discurso autorizado, fracassa em sua empreitada, e por isso se torna uma imitação que desloca a imagem arquetípica do Outro que tenta imitar. E é isto que faz emergir uma identidade camuflada sob o manto regulador, que podemos perceber no diálogo entre Robinson e Sexta-feira quando este revela que está triste e inquieto pela situação desfavorável de seu amo,

ROBINSON - Que poderia eu me queixar neste momento? De que, se estou vendo a realização não apenas dos meus sonhos de progresso e civilização, mas dos sonhos de toda a raça branca, ou, para dizer com inteira segurança, pelo menos os da gente britânica. / SEXTA-FEIRA - Certamente, meu amo (*risinho*), mas o senhor ainda não viu a ilha de perto. Sua alegria pode ser prematura; desculpe meu modo de dizer, mas estou sentindo isso com o nariz. / ROBINSON - Com o nariz? Oh, Sexta-feira, depois de toda a educação que te demos... / SEXTA-FEIRA - Uma educação impecável, sem dúvida, meu amo (*risinho*) [...] (CORTÁZAR, 2015, p. 209).

Sexta-feira é exemplo dessa mimese defeituosa, que se realiza em parte e, por isso, chega-se a um ser que ocupa um lugar de transição entre os dois mundos, no qual “ser anglicizado é *enfaticamente* não ser inglês” (BHABHA, 2013, p. 149). Ele já tem assimilados cultura, opinião, gostos, moral e intelecto de um inglês, mas seu discurso está permeado de elementos que desviam da identidade autêntica inglesa. Assim, o criado de Robinson repete o modelo europeu de uma forma desajustada, deslocada do padrão, que traz consigo a carga ambivalente do discurso subalterno, “Esse desgraçado não perdeu nem uma palavra do que nós dissemos, amo. E eu pensando que ele não sabia inglês... Os ingleses fizeram as coisas bem direitinho. Essa sua língua, meu amo, é falada até pelas focas do Ártico.” (CORTÁZAR, 2015, p. 219)

A ironia, que é presença constante no texto cortazariano, mostra o caráter duplo da mímica, de um discurso que é bipartido, porque é uma representação parcial da postura inglesa. Por isso, a mímica emerge como uma ameaça que desloca a autoridade do colonizador.

Esse olhar que Homi Bhabha chamou de “anômalo” – o olhar que faz com que o observador se transforme no observado - acaba por rearticular a noção de identidade pois causa uma perturbação que reconfigura o desenvolvimento das identidades, seja do colonizador, seja do colonizado. A representação em *Adeus, Robinson* desmistifica a radicalização dos opostos, em que só há dois lados, o do colonizado ou o do colonizador, para estabelecer um caos que se aproxima muito mais do real do que a visão dualista o faz. Há no colonizado um pouco dos dois mundos, e é isto que lhe confere uma identidade capaz de resistir ao estabelecido com relativa liberdade.

A civilidade dissimulada, *sly civility*, de acordo com Homi Bhabha (2013), toca justamente na questão da ambivalência do discurso colonialista, tanto do colonizador quanto do colonizado e que se liga ao já mencionado controle que é feito à distância pelo poder imperial e que por isso carece de precisão. Isso se faz pela escrita ou por intermediários políticos e administrativos, estes gozam de uma suposta liberdade e servem como aparelhos de supervisão e execução das ordens vindas da metrópole, porém, as regras emitidas sempre sofrem o crivo da interpretação e isso causa uma distorção que cria a ambivalência. A vigilância que se pretende está submetida a um processo que distancia a ordem original de sua execução na colônia.

Trata-se, portanto, de um processo complexo, que Bhabha (2013), apoiado nas ideias de J. S. Mill, afirma ser um caminho para o despotismo, uma vez que um país é governado à distância por meio do povo de um outro. Em meio ao despotismo praticado, sobra pouco ou nenhum espaço para a democracia, e desse processo é que surge a perturbação de agir sempre sob vigilância.

Há sempre uma crise que se inscreve na duplicidade da identificação, que oscila entre a autoridade e a submissão, guiada por uma suposição de liberdade. Nos referimos aqui a figura do subalterno que vivencia duas condições ao mesmo tempo, está submetido ao domínio imperial ao passo que trabalha para garantir que ele perdure. O exercício da autoridade colonial demanda do colonizado uma narrativa que esteja em consonância com o ideal colonizador, que esteja embebida das ideologias imperialistas.

No entanto, o colonizado utiliza-se da língua do colonizador para expressar uma submissão nos seus próprios termos, o que representa a “recusa nativa a satisfazer a demanda narrativa do colonizador” (BHABHA, 2013, p. 166). A civilidade dissimulada, então, é uma conduta que pode ser considerada uma forma de resistência do colonizado, porém, que não prevê uma derrota da autoridade, uma vez que não rompe totalmente com a narrativa imperialista, mas esconde em seus interstícios uma ambivalência que age como aparato de resistência.

O colonizado busca driblar o poder colonial sem entrar em confronto direto como o colonizador, mas sim, vale-se de elementos da cultura do Velho Mundo em favor próprio, subvertendo-os. Quando Sexta-feira, no filme *Man Friday*, retorna ao seu lar, ele deixa explícita para a tribo sua estratégia (imagem 14) enquanto permaneceu na ilha com Robinson, “Deixei-o pensar que ele me ensinava e, ao mesmo tempo, tentei ensiná-lo” (MAN Friday, 1975). Há uma aceitação aparente do colonizado que possibilita, sem o conflito direto, permanecer resistindo e manter instável a autoridade colonial.

Figura 21 – Sexta-feira explica sua estratégia



Fonte: *Man Friday*, 1975.

Fica claro para o espectador que Sexta-feira tem total consciência sobre sua condição e, aos poucos, vai subvertendo a ordem hierárquica de modo a tornar a relação cada vez menos desigual. O nativo procura sensibilizar Robinson e dissuadi-lo de agir com violência de várias formas, com sua música, sua dança, suas conversas e assim vai retirando camada por camada os séculos de cultura ocidental sedimentados sobre o náufrago.

Já Cortázar, em *Adeus, Robinson*, materializa a imagem da civilidade dissimulada, por meio de uma aparente concordância de Sexta-feira, quando o que ele faz é subverter a relação hierárquica nos termos do próprio senhor, utilizando-se da ironia para construir a ambivalência,

ROBINSON – Saibas, Sexta-feira, que me sinto feliz por voltar à Inglaterra. Me alegro por sair desta ilha. Não é a minha ilha. Acho aliás que nunca foi a minha ilha, até porque, mesmo naquela época, não percebi que... É difícil explicar, Sexta-feira. Digamos que na época eu não entendi o que estava fazendo contigo, por exemplo. / SEXTA-FEIRA – Comigo, amo? (*Risinho*.) Mas o senhor fez maravilhas. Lembra-se de quando costurou umas calças para que eu não continuasse a andar nu? De quando me ensinou as primeiras palavras em inglês, a palavra amo (*risinho*), as palavras sim e não, a palavra Deus, tudo aquilo que foi tão bem contado em seu livro... (CORTÁZAR, 2015, p. 232)

O nativo aprendeu a cultura, a língua, os gestos ingleses, compartilha de seus conhecimentos, porque foi introduzido por Robinson Crusóe ao mundo civilizado, por outro lado, ainda há nele a sua cultura de origem, e isso é o que lhe dá condições de articular seu discurso e modos de agir de forma a driblar a suposta autoridade e superioridade de seu amo. De forma que, sem conflito direto, aos poucos vai subvertendo a ordem hierárquica.

Os textos literários e fílmicos pós-modernos que resgatam o clássico *Robinson Crusóe* trazem para o debate o tema do imperialismo visto de outro ângulo e considerando vozes outrora

ignoradas e assim nos permitem reconfigurar as imagens dos sujeitos coloniais dentro do emaranhado de processos que significam o encontro o eu com o outro. Essas releituras criativas dão novo sentido aos temas convencionais e, desse modo, conseguimos perceber que, assim como Sexta-feira é um “outro” para Robinson, o inverso também é verdadeiro. E se Robinson também é um “outro” no processo colonial, isso pressupõe que haja uma via de mão dupla nas trocas culturais. Em outras palavras, desmistifica a narrativa que legitima o ponto de vista ocidental como sendo único e inquestionável.

Perceber que não é possível nem desejável aceitar apenas uma narrativa totalizante é o primeiro passo para perceber os caminhos da transculturação que produz indivíduos híbridos, dotados da pluralidade oriunda de sua trajetória. Se a história de cada povo é única, não há como fazer encaixar todos em um único molde, o ocidental. Os outros Sextas-feiras que conhecemos nas obras nos proporcionam um primeiro encontro com o outro lado e assim, permitem refletir sobre as lacunas deixadas pelo colonialismo.

2.2 Robinson Crusóé: um herói decadente

São muitas as mudanças aplicadas a Sexta-feira e também a Robinson nas obras pós-coloniais e a partir deste momento, procuraremos apresentar ao leitor um novo, ou melhor, novos Robinsons, concebidos a partir do olhar contemporâneo. Apesar de intencionarmos aprofundar nas questões estilísticas da paródia e da ironia apenas no terceiro capítulo, seria muito difícil traçar o panorama da composição do personagem sem mencioná-la em algum momento, uma vez que a paródia é a força motriz que movimenta toda a reelaboração crítica na composição dos textos.

Isso esclarecido, passaremos a traçar um perfil do personagem Robinson Crusóé nos livros e nos filmes procurando evidenciar que elementos conferem nova perspectiva à composição do personagem. Partiremos da observação de que sua subjetividade tem relevância na estruturação de todas as obras. Ora, é pela transformação da mesma que a relação com as demais personagens da história é modificada. Cada obra a seu modo presenteia o leitor com uma nova percepção sobre a figura do náufrago mais famoso da ficção, que de certa forma surge mais verossímil do que pretensamente Defoe procurou criá-lo, porque em todas as tramas ele tem seus defeitos expostos, bem como suas incertezas e inseguranças, tornando-se assim mais humanizado.

De outro lado, a ficção pós-colonial nos coloca frente a frente com Robinson despidido de algumas de suas máscaras, desmistificando a imagem do herói do século XVIII, que servia de inspiração para muitos jovens navegantes, vendendo a ilusão do individualismo moderno, em que se acreditava que qualquer meta seria atingida e todo sucesso alcançado, bastando apenas que houvesse disposição para grandes esforços individuais. Essa grande confiança em si mesmo reitera a concepção eurocêntrica que parte do pressuposto de que o homem europeu é o escolhido por Deus para prosperar, porque segue seus desígnios e possui características superiores e valorosas para tal, rechaçando, assim, toda e qualquer forma de vida diferente da sua.

O início das narrativas, em geral nos coloca diante desse perfil setecentista, que nos é familiar, traçado por Defoe, o homem britânico, civilizado, empreendedor, engenhoso e virtuoso. Mas, à medida que os enredos se desenvolvem, o processo transculturação evidencia-se e expõe o fato de que também o colonizador é atingido pelos seus efeitos. A convivência com Sexta-feira e a necessidade de lidar com as contingências do dia a dia obrigam Robinson a aprender a conviver com o diferente, mesmo contra sua vontade.

Apesar de não conseguirmos determinar com precisão o tempo da ação na peça de Cortázar (2015), podemos inferir de que se trata de um momento posterior a sua estadia na ilha e tudo indica que situa-se na contemporaneidade, haja vista a presença de símbolos do capitalismo mais avançado, como os arranha-céus e o avião. Apesar dos anos de convivência na Inglaterra, Robinson mantém-se firme na crença sobre a importância de sua interferência para a “salvação” de Sexta-feira. Ele ainda acredita que é civilizado demais para que alguém como Sexta-feira faça algo por ele, além de servi-lo (CORTÁZAR, 2015, p. 230).

Durante a visita à ilha Juan Fernandez, as circunstâncias fazem com que se desestabilize a relação entre ele e Sexta-feira. Aos poucos, Robinson percebe-se deslocado e tem seus ideais abalados pela realidade que encontra, uma ilha totalmente hostil à sua presença, tão evoluída quanto a Inglaterra ou outros países do mundo. Além do mais, vê-se isolado tal qual o isolamento imposto a ele quando náufrago, mas agora em uma ilha povoada.

Sexta-feira, por outro lado, está à vontade em um ambiente onde sente-se acolhido e com cuja pessoa identifica-se. Isso dá a ele segurança para tomar a palavra, condição que lhe foi negada durante muito tempo. Assim o texto do escritor argentino subverte a lógica colonialista e faz ressoar o ponto de vista do outro lado, de modo que Robinson vai sendo confrontado com uma outra verdade sobre si e seu criado. Aos poucos, Sexta-feira assume o papel de mentor e conduz um exercício de reflexão sobre o passado.

O texto sinaliza para o leitor a transformação da relação hierárquica para outra mais equânime quando Sexta-feira deixa de utilizar o vocativo “amo” e passa a chamá-lo apenas Robinson. A partir deste momento, a ficção nos mostra que há uma ruptura entre passado e presente e que não é mais possível olhar para esses sujeitos com a mesma perspectiva. Entramos em contato com Robinson fragilizado e desestabilizado, diante das lições que ouve dos lábios de Sexta-feira, “Meu verdadeiro nome não é Sexta-feira, embora você nunca tenha se preocupado em saber qual é” (CORTÁZAR, 2015, p. 237).

Robinson, na peça, é o tipo de personagem de Cortázar se caracteriza por uma “oposição fundamental com relação ao mundo que lhes é dado viver” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 23), sente-se, então, alheio e deslocado. Ao desembarcar em “sua” ilha e perceber que aquele mundo no qual viveu por mais de vinte anos já não corresponde à imagem que dele formara, faz revelar-se um personagem cuja composição se distancia das dicotomias com que a literatura clássica delineou o colonizador no século XVIII.

Robinson, ao ver que aquela realidade foge ao seu controle, tem suas certezas desestabilizadas e isso faz com ele olhe para o passado de forma reflexiva, “Não ria, mas eu estava pensando em meu criado Sexta-feira, no amigo dele, o Bananeira, nas pessoas que *acreditamos haver educado e dominado*, nossos filhos culturais, por assim dizer” (CORTÁZAR, 2015, p. 227, grifo nosso). Assim, a voz de Robinson no texto nos aponta o fracasso do plano civilizador ocidental.

O discurso de Robinson vai, aos poucos, revelando uma tomada de consciência de suas ações passadas em relação ao nativo, embora não chegue ao ponto de assumir que todas foram erradas. Ele ainda mantém seu posicionamento sobre os benefícios que trouxe à vida de Sexta-feira, mostrando um reconhecimento parcial de que pode ter falhado em suas intenções, ou melhor, esse reconhecimento escapa pelas entrelinhas e o discurso egocêntrico e superior ainda prevalece, “Ora, tudo aquilo tinha de ser feito para te arrancar da condição de selvagem, e quanto a isso não me arrependo de nada” (CORTÁZAR, 2015, p. 232). Essa altivez caracteriza muito mais uma resistência diante das evidências do que um negacionismo puro e simples.

Contudo, a imagem do sujeito impassível, investido de poder e superioridade, é desmistificada e mostra sua instabilidade diante das situações que se colocam a sua frente. Robinson dá-se conta de que não detém mais controle. Novamente temos a presença do procedimento paródico que revela a desilusão do personagem,

ROBINSON - Saibas, Sexta-feira, que me sinto feliz por voltar à Inglaterra.
Me alegre por sair desta ilha. *Não é a minha ilha. Acho aliás que nunca foi a*

minha ilha, até porque, mesmo naquela época não percebi que... É difícil explicar, Sexta-feira. Digamos que na época eu não entendi o que estava fazendo contigo, por exemplo (CORTÁZAR, 2015, p. 232, grifo nosso).

O texto preenche muitas lacunas deixadas pelo discurso colonialista e com isso consegue ressignificar as relações desiguais do passado que por muito tempo aparentavam naturalidade. Da mesma forma, mostram que as dicotomias coloniais nunca expressaram a verdades sobre colonizadores e colonizados. De qualquer forma, a tomada da palavra por Sexta-feira mostra que os tempos são outros, e que não há mais lugar na história para o pensamento colonialista,

SEXTA-FEIRA - Temo que agora seja tarde demais para você. Em Juan Fernández não há lugar para você nem para os seus... pobre Robinson Crusóé, pobre Alexander Selkirk, pobre Daniel Defoe... não há lugar para os naufragos da história, para os senhores da poeira e da fumaça, para os herdeiros do nada (CORTÁZAR, 2015, p. 237).

Não se pode dizer que estamos diante propriamente de uma transformação, ao menos não espontânea. De qualquer forma, Sexta-Feira cumpre o papel de mostrar que o ciclo foi interrompido. O herói do império não existe mais. A despedida que vemos no título da peça alude ao fato de que não há espaço para ele no mundo contemporâneo. Adeus, Robinson.

De forma análoga, em *Foe*, Coetzee também interrompe o ciclo quando insere em sua narrativa a morte de Cruso a bordo do navio que o levaria de volta à Inglaterra. Nesse momento, de forma simbólica, quem é silenciado é o europeu, por causa da doença que o consome. A partir deste ponto conseguimos apenas a supor suas emoções, por suas lágrimas que escorrem pelo rosto enquanto é carregado contra sua vontade para o navio do capitão Smith. Ademais, tomamos conhecimento de suas reações pela voz de Susan Barton, a naufraga que vivera com ele pouco mais de um ano na ilha. Quando percebe o que está acontecendo, Robinson já está dentro do navio e, sem conseguir falar, apenas chora e se debate, sugerindo que seu desejo é permanecer na ilha onde esteve isolado por décadas. Assim como Sexta-feira, que “fora arrancado de sua terra e transportado em cativo ao Novo Mundo” (COETZEE, 2016, p. 40) é como se agora fosse ele quem estivesse sendo transportado em cativo. De qualquer forma ele não tem forças para resistir e vem a falecer três dias antes de chegar ao porto, na Inglaterra.

Assim como em *Foe* a narradora desmistifica a aura de heroísmo de Robinson Crusóé e ao mesmo tempo questiona a difusão de tal imagem pela literatura do século XVIII - característica que será aprofundada no terceiro capítulo -, os filmes também realizam um processo de desconstrução da imagem do colonizador e ainda reelaboram versões que o

transformam em um novo homem, mais consciente de seu papel em relação à alteridade. Para se ter uma ideia do tipo de transformação ao qual nos referimos, Robinson Crusoe, no filme *Crusoe*, de Caleb Deschanel, passa da condição de mercador de escravos - ele está indo à Guiné comprar escravos quando naufraga - a alguém que impede que Sexta-feira seja escravizado pelo cientista inglês, que pretende expô-lo em feiras.

Durante boa parte da narrativa fílmica, em ambos os filmes, Robinson oscila entre as atitudes violentas e austeras e os primeiros sinais de sensibilidade humanizadora. Em *Crusoe*, são escancaradas as características que, no clássico, eram maquiadas com descrições romantizadas a respeito da existência superior de Robinson e sua piedade com, segundo ele, uma criatura desprezível como Sexta-feira. Aquele aponta a arma para obrigar este a agir conforme sua vontade, mas isso só funciona com Sortudo, o primeiro nativo que convive com Robinson. O segundo nativo - denominado O Guerreiro - impõe-se desde o primeiro momento e não apresenta comportamento submisso ou medo. Há resistência constante, além disso, conduz Robinson a aprender a agir de forma diferente.

A desconstrução da imagem de impassibilidade do colonizador em ambos os filmes utiliza-se, entre outros recursos, do humor. O filme em si não é uma comédia, mas percebemos que o personagem de Robinson é caracterizada de forma a subverter a imagem heroica e impassível que vemos no clássico. Essa nuance ajuda-nos como espectadores a nos desarmarmos e olharmos para ele com certa afeição e gradativamente, assim como ele se transforma diegeticamente, nós também aprendemos a vê-lo como um ser humano, ou seja, alguém que falha, mas tem a capacidade de se redimir.

A atuação adquire tom farsesco, expondo-o como figura risível ou caricaturesca durante todo o desenvolvimento narrativo em *Man Friday* e em alguns poucos *takes* em *Crusoe*. A isso se soma uma performance teatral em muitos momentos. Jack Gold aposta na leveza para transfigurar a relação com a alteridade. Essa caracterização, e a atuação de Peter O'Toole, desconstroem a imagem do *self made man*, o indivíduo moderno, que durante muito tempo perdurou no imaginário do europeu e também daqueles que foram colonizados como um modelo de homem a ser seguido.

Outra característica de grande relevância para a análise crítica da construção da imagem do colonizador nas releituras de *As aventuras de Robinson Crusoe* diz respeito ao modo como é trabalhada a questão da solidão, que está presente em todas as obras, sem exceção. O modo como Robinson vivencia seus anos de estadia na ilha, empreendendo e perseguindo a prosperidade, apesar das adversidades e das condições precárias em que vive, refletem uma visão de mundo que aposta no individualismo como única forma de viver e atingir objetivos.

Trata-se de uma forma de pensar que está presente até hoje na filosofia de vida de uma grande parcela da sociedade capitalista; que crê na ascensão econômica como resultado exclusivo do esforço individual, e na acumulação como único meio de vida,

[...] ali eu estava afastado de toda a corrupção do mundo. Não possuía “a luxúria da carne, a lascívia do olhar ou a vaidade da vida”. Não tinha coisa alguma para cobiçar, pois possuía tudo que era então capaz de usufruir. Era senhor de toda a terra e, se assim desejasse, poderia chamar a mim mesmo de rei ou imperador de toda a região a qual tomara posse. Não havia rivais nem concorrentes, ninguém para disputar a soberania ou o comando comigo (DEFOE, 2010, p. 138, grifos do autor)

Perde-se, desse modo, o sentido de coletividade, reforçando o egocentrismo da máquina capitalista. Segundo Robinson Crusoe, a condição para a prosperidade depende exclusivamente do esforço individual, afinal ele foi escolhido por Deus, não somente para viver uma vida excepcionalmente emocionante e próspera, como para levar a luz ao miserável selvagem que foi desgraçado a levar uma vida alheia à “verdade”.

Ao passo que desconstroem a imagem do *self made man*, as obras contemporâneas também põem a nu a questão da solidão do homem econômico, que deixou de pensar a coletividade sem prever quais seriam os ganhos e as perdas desse modo de vida. Daniel Defoe, idealizou um personagem excepcionalmente autossuficiente, capaz de abdicar de qualquer prazer - como por exemplo o sexo ou simplesmente a afetividade de outros seres humanos - em nome de uma vida construída sobre os alicerces do trabalho e da acumulação. Porém, ele “não leva em conta dois fatos importantes: a natureza social de toda economia humana e os verdadeiros efeitos psicológicos da solidão” (WATT, 1990, p. 79). Esses dois fatores serão abordados nas obras pós-coloniais.

Assim como encontramos um outro Sexta-feira, também vemos surgir paulatinamente diante de nossos olhos um Robinson renovado, cuja representação desconstrói para depois reconstruir um imaginário totalmente renovado sobre a condição do homem branco. Suas fragilidades são expostas em diversos níveis, e de diferentes maneiras, mas podemos perceber que as obras insistem em destacar a miséria oculta no aparente sucesso do imperialismo, as perdas, muito mais do que os ganhos, de seus procedimentos. Em outras palavras, fazer emergir as consequências negativas geradas pelas suas próprias ações, além de enfatizar o quanto foi perdido com a negação da alteridade.

Um dos momentos de maior intensidade catártica no filme *Man Friday*, de acordo com nosso ponto de vista, é quando Robinson finalmente assume o sentimento de solidão que está

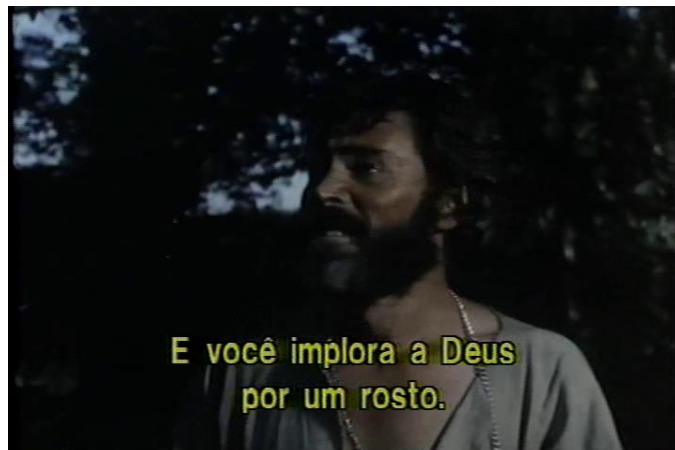
por trás de sua austeridade. Depois de atravessar anos só, na ilha, a experiência da companhia do nativo o desperta para a importância da convivência com o outro. Não obstante, essa constatação não é suficiente para anular seu comportamento dominador e violento. Ele esconde de si mesmo sua dependência em relação à presença Sexta-feira, sob a máscara de poder e arrogância.

Quando, mais uma vez, Robinson impunha um de seus violentos castigos a Sexta-feira - que ousou questionar a divisão desigual do trabalho na ilha, uma reflexão contemporânea sobre as injustiças do capitalismo -, não mais o encontra na caverna e desespera-se por imaginar que tenha sido abandonado. Neste momento, várias camadas são eliminadas e o espectador vê diante de seus olhos um homem frágil e dependente da companhia de outro ser humano,

Ninguém sobrevive sozinho nesta ilha. [...] Não pode viver sozinho. Ninguém pode. A solidão o desintegra, despedaça seu coração... destrói seu cérebro. *Solidão*. Estive lá, é um lugar de terror. E você se encolhe lá e sente sua mente apodrecer. E você implora a Deus por um rosto. Um rosto para olhar. E sou humano. *Não me abandone. Sou apenas um homem.* (MAN Friday, 1975, grifos nossos)

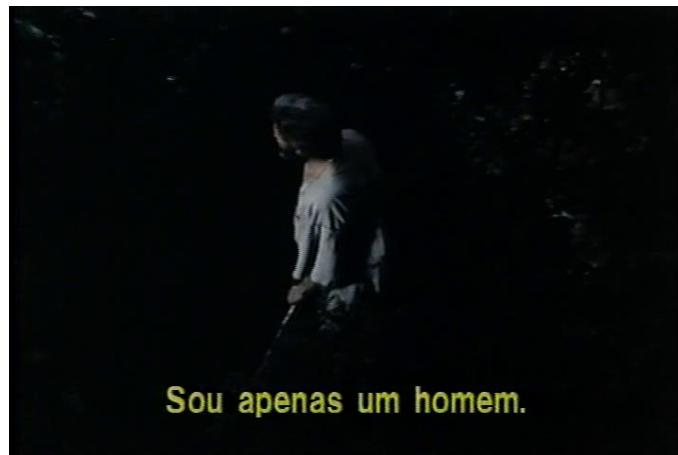
Finalmente, Robinson reconhece suas limitações e a importância do outro em sua vida (figura 22). O enquadramento da câmera em *plongée* contribui para nos mostrar um homem pequeno, só, perdido na escuridão, implorando por companhia (figura 23). A arte subverte a lógica imperialista a partir do olhar da margem para o centro - Sexta-feira o está observando escondido e chora com piedade ao ver a miséria daquele homem.

Figura 22 - Robinson Crusoe busca Sexta-feira.



Fonte: *Man Friday*, 1975.

Figura 23 - Robinson assume sua fragilidade.



Fonte: *Man Friday*, 1975.

Se em *Man Friday* Robinson a solidão emerge depois de 55' na narrativa fílmica, em *Crusoe*, Deschanel faz sentir seus efeitos logo nos primeiros momentos na ilha, mais precisamente aos 19'. *Scamp*, o cão que fora maltratado por ele durante a viagem de navio, agora é a única companhia que ele poderia ter. Então, esforça-se para salvá-lo e os dois tornam-se companheiros inseparáveis. Antes de entrar em contato com Sortudo e o guerreiro, é a morte de seu cão que Robinson chora. O cão também tem importância simbólica em *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, em cujo enredo ele leva o nome de *Tenn*, e figura igualmente durante muito tempo como fiel companheiro.

O que se destaca nas obras é que o olhar que se lança para Robinson materializa a visão do outro lado, ou seja, da margem e funciona como uma resposta com certa dose de ironia,

SEXTA-FEIRA - Isso talvez explique o que agora está acontecendo a você, meu pobre Robinson Crusoe. Você tinha de voltar aqui comigo para descobrir que, entre milhões de homens e mulheres, estava tão solitário quanto no dia em que naufragou ao largo da ilha. E agora talvez suspeito de qual é o motivo dessa solidão (CORTÁZAR, 2015, p. 235).

A piedade com que as vozes narrativas se dirigem a ele parecem dizer “você estava iludido ao pensar que poderia ter o controle de tudo”. Assim como nos filmes, Cortázar trabalha a atualização da condição de existência de Robinson, e para isso se utiliza das palavras de Sexta-feira, ou seja, a voz outrora silenciada agora opera como um reflexo que devolve a Robinson as consequências de suas atitudes e o faz perceber a relação de troca entre os dois, “[...] de uma semana para cá, passei a admirar em Sexta-feira principalmente o que nele ainda resta de canibal... Bom, não se assuste; digamos, de canibal mental, de selvagem interior”

(CORTÁZAR, 1986, p. 228). Temos nesse caso um exemplo do processo transcultural vivenciado por ambas as personagens.

Esse reconhecimento da alteridade se faz muito presente no texto de Michel Tournier, no qual Robinson realiza uma jornada que não é mais através dos oceanos senão dentro de si mesmo. Logo no início da sua jornada ele se dá conta de que nossa existência está condicionada à do outro,

Sei agora que todos os homens trazem em si - e, dir-se-ia, acima de si - uma frágil e complexa montagem de hábitos, respostas, reflexos, mecanismos, preocupações, sonhos e implicações, que se formou, e vai-se transformando, no permanente contato com os seus semelhantes. Privada de seiva, esta delicada florescência definha e desfaz-se. O próximo, coluna vertebral do meu universo... Todos os dias meço quanto lhe devia, ao verificar novas fendas no meu edifício pessoal. [...] Quando um pintor ou um gravador introduz personagens numa paisagem ou na proximidade de um monumento, não é por gosto do acessório. As personagens *dão a medida* e, o que é ainda mais importante, constituem *pontos de vista possíveis* que, ao ponto de vista real do observador, acrescentam indispensáveis virtualidades (TOURNIER, 1991, p. 47, grifos do autor)

Nesse fragmento, o discurso de Robinson reverbera o fato de que o ser humano está em constante processo transcultural, se considerarmos que a constituição dos seres humanos ocorre sempre em relação de um com o outro, como nos lembra Derrida (2014). A partir disso, o correr do tempo na ilha o fazem sentir mais e mais a necessidade de outrem e refletir sobre sua existência cujos efeitos da solidão se tornam cada vez mais severos,

[...] o cumprimento das penas que a si próprio infligia, o respeito de um emprego rigoroso do tempo que não lhe deixava o mínimo intervalo, o cerimonial que rodeava os atos maiores da sua vida, todo este espartilho de convenções e prescrições que a si impunha para não cair, não o impediam de sentir com angústia a presença selvagem e indomável da natureza tropical e, no interior, o trabalho erosivo da solidão sobre a sua alma de homem civilizado. Era inútil proibir-se determinados sentimentos, determinadas conclusões instintivas: sempre caía em superstições ou perplexidades que abalavam o edifício dentro do qual se esforçava por se fechar (TOURNIER, 1991, p 73).

Aos poucos, como ele mesmo comenta em seu *Log-book*, Robinson vai abandonando sua “humanidade” e conectando-se com forças naturais como o sexo, por exemplo. Após a convivência com Sexta-feira, cada vez lhe resta menos elementos do antigo homem branco civilizado e ele se percebe “desfigurado” (TOURNIER, 1991, p. 79). Essa transformação ocorre tanto no plano espiritual quanto físico: já não anda com o corpo coberto e por essa razão, sua

pele vai assumindo novas formas; a barba já não é mais cortada e deixa os cabelos ruivos cacheados repousarem sobre a testa. Ele já não se reconhece.

Ele percebe que há uma outra ilha, que é “mais fresca, mais quente, mais fraternal” (TOURNIER, 1991, p. 79), uma ilha que antes ele não conseguia enxergar. Da mesma forma - assim como ele descobre nele um outro eu - ele dá-se conta de que há um outro Sexta-feira e que assim como o araucano é para ele o outro, ele próprio é um outro para o araucano. Após tantas reflexões, a “[...] solidão de Robinson era vencida de estranha maneira, não *lateralmente*, por proximidade ou encosto, como quando nos encontramos numa multidão ou com um amigo, mas de forma *central*, dir-se-ia nuclear” (TOURNIER, 1991, p. 92, grifos do autor). Assim, Robinson Crusóé aprende que a solidão é o pior castigo que um homem pode enfrentar e o sentido de evitá-la.

3 CARTOGRAFIA DA PLURALIDADE

Os aspectos estilísticos presentes em cada obra e seus efeitos semânticos têm muita importância para a construção das narrativas pós-modernas. Os recursos paródicos dos textos em questão desempenham papel central no processo de deslocamento das imagens coloniais, nos permitindo construir um panorama de significações geradas pelos processos textuais. Somando-se à riqueza do arcabouço formal dos artistas pós-modernos, as subversões do gênero literário e a metaficção, inserem no texto questionamentos importantes que servem tanto ao propósito mais direto de reflexão a respeito do fazer literário em si quanto se estendem por campos mais vastos, pois acabam por desdobrar o conteúdo histórico-ideológico, sobrepondo assim camadas de significação. Nesse sentido, Linda Hutcheon (1989) explica que a narrativa tem uma natureza dupla porque, apesar de se conectar com o tempo histórico e o espaço geográfico, possui uma realidade interna que nos atinge, a nós leitores, como artifício.

A paródia é um gênero que foi encarado como sintoma e como ferramenta crítica da episteme modernista; é “uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico” (HUTCHEON, 1989, p. 13). Por meio dela, se torna possível transgredir as convenções e assim renovar as formas de pensamento, pois o material do qual se nutre é reelaborado à luz de novas concepções. Ao realizar essa transgressão o texto paródico revela-se em sua autorreflexividade, pois trata-se de uma reelaboração autoconsciente, característica recorrente no romance Pós-Moderno, do qual *Foe, Sexta-feira ou os limbos do Pacífico* e *Adeus, Robinson* servem de exemplo.

Como discurso interartístico, o procedimento paródico de todas as obras contemporâneas estudadas neste trabalho atua como uma forma de retornar a questões caras ao Pós-Colonialismo e que precisam ser recuperadas à luz de novos paradigmas. É preciso considerar que a retomada paródica não serve para deslegitimar o romance de Defoe, afinal, apenas o fato de ele estar sendo retomado séculos depois já é um indício de sua representatividade no contexto colonialista e como registro literário do pensamento de sua época. Nesse sentido, Hutcheon (1989) esclarece que a paródia oferece muito mais possibilidades do que a simples ridicularização da obra parodiada. Quando Michel Tournier, por exemplo, transcontextualiza a jornada do herói, fazendo com que Robinson Crusóé volte-se para dentro de si mesmo, de modo a privilegiar sua transformação enquanto ser humano, fazendo-o desapegar-se de tudo que o conecta ao seu ocidentalismo, não significa que o personagem de Defoe está sendo ridicularizado. Há uma atualização que passa tanto pela

renovação do pensamento no século XX quanto pela ressignificação da figura literária do herói que também foi se modificando ao longo do tempo.

A paródia, portanto, é um gênero de vários desdobramentos e “o que é notável na paródia moderna é o seu âmbito intencional do irônico e jocoso ao desdenhoso ridicularizador” (HUTCHEON, 1989, p. 17) - por outro lado, não precisa sempre provocar o riso. Nas releituras aqui analisadas o leitor encontrará várias variáveis às quais nos referimos anteriormente.

Em *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, Michel Tournier imprime à representação paródica uma abordagem filosófica - e por vezes mística - da jornada, em um primeiro momento, solitário de Robinson e, depois, com a presença de Sexta-feira, que é imprescindível para sua transformação. As descrições pragmáticas e materialistas do Robinson setecentista são substituídas por autorreflexões do personagem, que empreende uma longa busca pelo interior de sua alma, o que o faz perceber-se a si mesmo ao outro de formas nunca antes cogitadas por ele.

Essa jornada existencial modifica seu julgamento e propicia que ele enxergue Sexta-feira de uma maneira totalmente renovada. Inicialmente, para Robinson, o nativo não passava de “um corpo sem alma” (TOURNIER, 1991, p. 131), para ao final, assumir a posição de alguém que apresenta a Robinson uma outra forma de existir no mundo, de perceber e sentir a natureza e o outro, e se torna um mentor para ele em sua jornada de autoconhecimento, “[...] já tinha ultrapassado, nas suas relações com Sexta-feira, a fase dessas mesquinhas alternativas. Observava-o, apaixonadamente atento aos feitos e gestos do companheiro e à sua repercussão nele, em quem suscitavam uma metamorfose perturbadora” (TOURNIER, 1991, p. 169).

Aos poucos, a narrativa vai operando uma inversão paródica da figura do colonizador inglês e sua mudança interior, fruto das lições que aprende na ilha, na convivência com o diferente, reflete até mesmo em sua aparência física,

O seu aspecto exterior foi o primeiro a ser atingido. Renunciou a rapar a cabeça, e os cabelos caíam-lhe em caracóis ruivos, dia a dia mais exuberantes. Ao mesmo tempo, perdera o aspecto solene e patriarcal, esse aspecto “Deus Nosso Senhor” que tão bem corroborava a sua antiga autoridade. Rejuvenescido assim de uma geração, e um olhar ao espelho revelou-lhe que agora até existia, por um fenômeno de mimetismo bem explicável, uma semelhança evidente entre o seu rosto e o do companheiro. Havia sido durante anos patrão e pai de Sexta-feira. Em alguns dias tornara-se seu irmão, e não era certo que fosse o irmão mais velho (TOURNIER, 1991, p. 169).

Assim, Robinson Crusóe despe-se dos artifícios que sustentavam sua posição de superioridade e rende-se a outra forma de existência. Ele se desvincula da sua concepção

materialista. Aos poucos, ele abandona a necessidade de dominar a natureza e passa a desenvolver um processo de reconexão com a mesma, o que dá uma nova significação à sua vida até então vazia e solitária. Assim, o procedimento paródico, se materializa como uma “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p. 17), em outras palavras, apesar da sua necessidade de manter-se dentro de certos limites de semelhança, destaca e reverbera uma possibilidade de existência alternativa, que ressignifica o estar no mundo do personagem e assim expõe as fissuras do paradigma colonial.

Já nos filmes *Man Friday*, *Crusoe* e na peça teatral *Adeus, Robinson*, de forma análoga ao texto de Tournier, ocorre a inversão paródica da imagem do colonizador e do colonizado, contudo a marcação da diferença inclina-se ligeiramente para o riso. Em *Man Friday*, a postura altiva e egocêntrica de Robinson é desconstruída pela constituição jocosa dos personagens e pela construção hiperbólica do perfil de Robinson, que exagera as características tradicionalmente atribuídas ao estereótipo do colonizador.

Jack Gold [...] realizou sua obra na década de 1970, após a refutação formal do colonialismo na maior parte do mundo. Neste sentido, *Man Friday* pode ser compreendido como um filme “pós-colonial”. Ao mesmo tempo, Gold trabalha na esteira do movimento “contracultural” internacional; a verdadeira tribo de Sexta-feira é a “nação *Woodstock*”. Dentro do *éthos* contracultural, Crusoé perde sua dimensão de herói, uma vez que o romance fábula-cum-colonial puritano transforma-se numa alegoria anticolonialista contracultural (STAM, 2008, p. 124, grifos do autor).

Na cena de abertura, uma música solene, seguida da narração em *voice-over* da leitura de um trecho do livro bíblico do Gênesis, anuncia a figura do homem enviado por Deus para reinar sobre a terra. A câmera desloca-se, em *tilt*, de um plano aberto do céu para a terra, até encontrar Robinson sobre a areia da praia. O movimento é simultâneo à leitura de um trecho do livro do Gênesis, a criação do mundo e a atribuição de poderes de Deus ao homem e por isso acrescenta sentido paródico ao texto bíblico, sugerindo que o homem que deve reinar sobre todas as coisas na terra seja Robinson, o escolhido divino.

Na sequência, ainda em sincronia com a leitura do texto bíblico, o enquadramento em *contra-plongée* (figura 23) colabora para construir a imagem de um Robinson poderoso, altivo, que repete em voz alta um trecho que acabou de ler: “Tende-a sujeita a vós. E dominai sobre os peixes do mar e sobre as aves do céu e sobre todos os animais que se movem sobre a terra” (GOLD, 1975). A união dos movimentos de câmera com o enquadramento e a fala do personagem criam a postura de superioridade do personagem que parece sentir-se autorizada ou determinada por Deus a assumir o papel de dominadora,

Figura 23 – O ângulo da câmera sugere a superioridade de Robinson



Fonte: *Man Friday*, 1975.

Toda essa atmosfera sugestiva da grandiosidade da suposta missão do personagem é desmontada segundos depois quando, ao som de uma música leve e jocosa, a figura investida de poder do conquistador dá lugar à imagem de um homem desajustado e de atitude esquisita: ele usa um traje de pele apesar do sol forte, característico do clima tropical, que incide sobre o personagem e a paisagem. Soma-se a isso uma trilha sonora de fundo que ajuda a construir a ironia da cena,

A ideia sarcástica de Crusoe abraçando o formidável projeto de “dominar todas as coisas vivas” ressoa não apenas o tema ecológico do filme, mas também o que o filme vê como a natureza megalomânica do personagem. E, ao colocar as palavras sagradas da Escritura na boca de um esquisitão palrador, o filme ressalta não somente o absurdo, mas também as desastrosas consequências ecológicas da ideia de domínio sobre “todas as coisas vivas” (STAM, 2008, p. 125, grifos do autor).

É a partir desse momento que a narrativa paródica do filme inicia a crítica à figura do colonizador e para isso utiliza, nesta cena e ao longo do filme, o recurso da caricatura. Assim é que se constrói a sátira ao perfil autocrático colonial que é naturalizado sob a máscara da missão civilizatória cristã, a qual parte sempre do presunçoso pressuposto de que o europeu é o escolhido divino para exercer o poder sobre todos aqueles aos quais não foi concedido o esclarecimento sobre o que é “verdade”,

Considerando os quase três séculos que separam *Robinson Crusoe* de suas adaptações fílmicas, não é de se surpreender que algumas versões mais recentes submetem o romance à intensa crítica ideológica. Na verdade, as premissas colonialistas e misóginas do romance-fonte transformam a “infidelidade” numa espécie de obrigação política (STAM, 2008, p. 111, grifos do autor).

O exagero nas ações e reações de Robinson chamam atenção para sua inadequação. Seus discursos são inflamados, seu autoritarismo é aplicado a situações em que não se faz necessário. Mas esse autoritarismo se materializa de forma a parecer ridículo aos olhos do espectador, pelos trejeitos e o exagero com que é performado. Suas ações são deslocadas e estéreis como o fato de hastear a bandeira da Inglaterra diariamente ou prestar reverência todas as vezes que passa por ela. Além disso, o filme está satirizando o ufanismo fanático dos ingleses. O filme trabalha muito bem com as referências à realeza e à grandiosidade dos conquistadores ultramarinos, aquela imagem que se vendia nos livros de histórias.

Figura 24 - Robinson empunha seu guarda-sol como se fosse uma espada.



Fonte: *Man Friday*, 1975.

Outrossim, essas atitudes também colaboram para mostrar as facetas do colonizador xenófobo e violento que se esconde por detrás da imagem de bondade como podemos perceber na cena que se segue à mostrada na figura 24. Todas as vezes em que Robinson se põe em contradição ou que percebe que não tem controle sobre as ações e reações de Sexta-feira, reage a gritos, empunhando sua arma e impondo sua vontade com violência desproporcional,

Man Friday, assim, reverte uma série de hierarquias colonialistas: Crusoe alega ser racional, mas em última análise ele revela ser irracional, até histórico, enquanto Sexta-Feira mantém-se calmamente razoável o tempo todo. Embora Crusoe trate Sexta-Feira como uma criança, na verdade Crusoe é que é pueril (STAM, 2008, p. 129 grifo do autor).

Com seus gritos e sua arma sempre em punho ele tenta impor sua superioridade à força, uma estratégia do cineasta para nos mostrar que os séculos de domínio não se deram devido suposta subserviência do “bom selvagem” latinoamericano. A narrativa filmica de Jack Gold,

portanto, nos leva a ressignificar as identidades coloniais, de modo a perceber as complexidades escamoteadas pela narrativa oficial. A figura investida de poder do colonizador, imagem de perfeição que foi cultivada por séculos de exploração colonial, desmancha-se diante dos olhos do espectador, que percebe que boa parte de sua constituição é discurso e postura artificiais, replicados socialmente para garantir que tudo permanecesse no lugar que sempre esteve. É a caricatura das crenças que o eurocentrismo sustenta que realizam a autocrítica da narrativa.

É importante destacar que, assim como nas outras obras, com exceção de *Foe*, que traz uma abordagem um pouco diferente e será analisada mais adiante, todas as outras obras investem no processo de transformação de Crusoé por meio da convivência com Sexta-Feira, principalmente. Apesar da crítica ao colonizador e à reorientação de sua imagem, veremos que ainda não é totalmente realizada narrativamente uma recuperação da história e da identidade do colonizado.

O roteiro de *Man Friday*, apesar de ter se apropriado da narrativa de Defoe, parodiando muitos de seus elementos, também insere à narrativa situações inéditas que servem ao propósito da crítica, como quando o mestre resolve ensinar a seu súdito os conceitos de propriedade, de competição e vencedor. Infelizmente, Robert Stam (2008) chama atenção para o fato de que, mesmo que haja uma grande inversão, a narrativa não rompe com todos os estereótipos sobre as minorias, tampouco procura trazer a história de Sexta-feira antes de Robinson; tanto que sequer revela seu nome tribal.

No filme de Deschanel, também acompanhamos a trajetória pós-naufrágio do aventureiro Crusoé, e mais uma vez nos deparamos com uma reelaboração crítica da figura do colonizador. Apesar dos primeiros minutos do filme nos apresentarem um mercador de escravos com pouca ou nenhuma sensibilidade - bem como nenhuma popularidade, ao contrário do que somos levados a crer no texto clássico - cuja única preocupação era pensar estratégias para aumentar o próprio lucro, presenciamos os efeitos que o isolamento causado pela estadia na ilha provoca nele, que passa a valorizar toda e qualquer companhia de um ser vivo ao seu lado, tanto que apegar-se profundamente ao cão *Stamp* e o toma por seu companheiro inseparável até sua morte.

Mas essa mudança não se dá imediatamente, evidentemente. Ao longo dos acontecimentos na ilha, Robinson vai aprendendo a primeiro aceitar e, depois, compreender e respeitar a alteridade, e para isso são necessárias várias pequenas lições. O cineasta apresenta uma visão mais complexa do colonizador, ou seja, apesar de seu perfil de mercador de escravos, o roteiro e a atuação de Aidan Quinn investem o personagem de certa leveza que faz com que o público mantenha um grau mínimo de aceitação e simpatia por ele, de forma que, quando ele

começa a abandonar suas antigas concepções de vida, é mais fácil aceitá-lo como um novo homem.

O filme mostra, na sua primeira metade, como Robinson luta para sobreviver na ilha, remetendo à ao surgimento do mundo civilizado como aparece no texto clássico. Também mostra como o protagonista lida com o isolamento que o leva quase à beira da loucura. Do mesmo modo, constrói nele, paulatinamente, um processo de mudança, o qual aos poucos vai perdendo o egoísmo e se humanizando o que pode ser exemplificado em sua relação com o já mencionado cão *Stamp*, seu único companheiro de jornada. No início da viagem, o animal é tratado com desprezo e indiferença por Robinson, que chega ao ponto de chutá-lo quando sua presença o incomoda. Já na ilha, dá indícios de sua mudança quando demonstra seu desespero diante da possibilidade de perder aquele que se tornou seu único companheiro.

É interessante observar que o barco que ele constrói e tenta, sem sucesso, lançar ao mar, chama-se *Deliverance* que significa libertação. Essa denominação pode ter caráter dúbio, num primeiro nível significaria sua libertação de seu aprisionamento na ilha; mas o fracasso de seu empreendimento pode simbolizar uma antecipação da libertação que experimentará, livrando-se das amarras invisíveis do mundo civilizado. Assim, o nome atribuído à embarcação constrói uma ponte simbólica entre o que Robinson é e o que virá a ser como indivíduo, tornando-se uma metáfora perfeita de seu processo transcultural.

A segunda parte do filme lança foco em seu encontro com dois personagens que funcionam narrativamente como espécies de desdobramentos da representação clássica de Sexta-feira. Dessa relação surge o complemento da mudança iniciada na primeira metade. O primeiro dos nativos, denominado Sortudo, interpretado pelo ator Hepburn Graham, ainda se manifesta submisso e não reage de nenhuma maneira à violência de Robinson. Após sua morte, que não demora a acontecer narrativamente, presenciamos o aparecimento do segundo, que é interpretado pelo ator inglês, Ade Spara e foi chamado de *warrior*, o guerreiro, que não se submete e ainda preserva língua e costumes próprios, contrariando a narrativa conhecida que o desenha como um bom selvagem submisso e incapaz. Vemos, portanto, materializar-se uma subversão da narrativa fonte, que nos coloca diante de uma nova imagem de Sexta-feira, ou seja, simbolicamente aquele nativo submisso de outrora está morto e vemos assumir o seu lugar alguém que manifesta sua subjetividade de forma consciente.

O primeiro contato com esses nativos na película se dá quando Robinson presencia uma cerimônia funerária para um ancião falecido da tribo que visita a ilha, ocasião em que três membros serão oferecidos em sacrifício ritualístico. Antes que o terceiro tenha seu sangue derramado, Robinson dispara sua arma, possibilitando que ele escape com vida. Há três motivos

para nomeá-lo Sortudo, segundo Robinson, que demonstram que o protagonista ainda traz não se desvinculou da mentalidade eurocêntrica. Ele explica ao nativo porque recebeu o referido nome: primeiro, porque ele está vivo; depois, porque ele tem alguém como Crusoé como seu mestre; e finalmente, porque o europeu não tem para quem vendê-lo. A essa explicação segue-se uma risada explosiva e sarcástica (figura 25), que demonstra os traços de sadismo ainda presentes no colonizador,

Figura 25 – Crusoé explica porque o nativo tem sorte.



Fonte: *Crusoe*, 1988.

Nessa cena, Crusoé perde a aura de virtude contida na obra de referência. Aqui, a narrativa fílmica põe em evidência a verdadeira face do conquistador escravagista, que visa ao lucro e à prosperidade própria, sem considerar o outro como um desdobramento de si mesmo. Ao mesmo tempo que faz essa revelação, o texto fílmico também trata de desmistificar sua figura imponente, ao passo que vai paulatinamente problematizando sua subjetividade e de certa forma alterando a forma como ele mesmo olha para si e para o nativo. Essa transformação, bem como o desdobramento de Sexta-feira em Sortudo e guerreiro, simboliza a morte da figura do colonizador para dar lugar a outro Robinson, de forma que ao final do filme temos diante de nossos olhos um Robinson Crusoé mais humano e principalmente mais consciente sobre a alteridade e assim ambas as imagens representam rupturas com a tradição do colonialismo.

Ora é característica marcante no texto fonte o fato de Robinson, apesar de passar quase trinta anos em uma ilha deserta, sofrendo privações e enfrentando perigos e dificuldades quase intransponíveis para a maioria dos homens como ele - homem branco “civilizado”-, parecer não se transformar como indivíduo diante da experiência, pois conserva seus posicionamentos e convicções, de modo que, ao retornar à civilização, retoma sua vida e seus negócios como se nunca os tivesse interrompido. Ele vê na ilha e no contato com o nativo não uma oportunidade

de conhecer, mas sente a necessidade de transformar aquela realidade de modo que ela se torne o mais parecida possível com a sua própria antes do naufrágio, eliminando, assim, o que há de primitivo e selvagem - lembremos aqui da figura de Colombo, como representante de todos os conquistadores encarregados de expandir impérios, que não aceita que haja outro modo de vida que não o europeu.

Portanto, o desenvolvimento da narrativa fílmica, somado à atuação de Aidan Quinn, revela as fissuras na estrutura da imagem do homem econômico desenhado por Daniel Defoe e, aos poucos, o arquétipo imperialista vai desmantelando-se aos olhos do espectador. No decorrer das tomadas, podemos perceber várias estratégias de inversão paródica que chamam a atenção ou pela quebra de ordem hierárquica que provocam ou por nos apresentarem Robinson de forma menos idealizada ou arquetípica. É importante notar a presença de certas atitudes de caráter ambivalente, que expressam um misto de tirania e descontrole emocional, que se exteriorizam por meio de um riso nervoso, que se aproxima muito da caricatura.

Quando Robinson escapa da morte na areia movediça, graças à solidariedade do guerreiro, presenciamos uma espécie de constatação ao mesmo tempo alegre e frustrada por perceber que ele só está vivo porque o guerreiro assim permitiu, quando escolheu estender o galho de uma árvore para que Robinson pudesse se apoiar e escapar da morte iminente. Portanto, Robinson, na transcrição de Deschanel, “capaz de zombar de si mesmo e rir do absurdo que é sua situação” (STAM, 2008, p. 133) o que nos sugere a capacidade de autocrítica que a paródia pode proporcionar.

Figura 26 - Robinson ri de sua própria situação.



Fonte: *Crusoe*, 1988.

Os momentos que antecedem a cena podem ser considerados muito simbólicos por representar uma metáfora da relação de disputa entre autóctone e europeu. Os dois se mantêm por várias cenas em conflito desde o momento em que se encontram, brigando e perseguindo um ao outro - semelhante a dois irmãos adolescentes - até o momento em que assimilam a

alteridade, quer dizer, passam a respeitar as diferenças entre eles e aceitar que são iguais enquanto seres humanos.

Como bem observado por Stam (2008) a cena da areia movediça insere simbolicamente na composição da narrativa fílmica a condição de igualdade entre os dois e por isso pode ser considerada um momento chave, que marca a primeira virada na relação dos dois. No momento em que estão lutando, a lama que cobre seus corpos torna a cor de suas peles iguais, (figura 27) o que elimina a diferença entre eles, “Agora eles são apenas dois seres humanos lutando pela vida”. (STAM, 2008, p. 135)

Figura 27 - As personagens tentam escapar da morte na areia movediça.



Fonte: *Crusoe*, 1988.

Ainda, se repararmos o ângulo da câmera, no momento da captura do fotograma, poderemos perceber uma ligeira vantagem na posição do guerreiro, que aparece mais ao alto e já conseguindo livrar-se da situação e por isso passa a ter a situação sob seu controle. Segundos após, Robinson, implora para ser salvo (figura 28), apesar de não pronunciar uma palavra sequer. Nesse momento, ele se vê à mercê da (boa) vontade do nativo, o qual pode decidir entre sua vida e sua morte. Antes de salvá-lo, efetivamente, o guerreiro pondera por alguns segundos se deve fazê-lo, afinal, não será a primeira chance que ele oferece ao inglês de estabelecer uma convivência pacífica.

Figura 28 – Robinson implora por salvação.



Fonte: *Crusoe*, 1988.

A inversão paródica pode representar uma contestação do elitismo setecentista, pois, no século XVIII, o romance de viagens, supostamente autobiográfico, ou baseado em fatos, atendia à demanda de uma classe específica que consumia esse tipo de literatura: a burguesia. Assim, anular a hierarquia na relação dos personagens representa colocar classes (e etnias) distintas em nível de igualdade.

Assim como a transculturação é um fenômeno dinâmico, também o texto literário incorpora esse caráter de processo que significa, na concepção de Julio Cortázar, uma busca que não termina, segundo nos aponta Davi Arrigucci Jr. (2003). Nesse contexto, a arte, na busca por representar essa realidade intercultural, encontra diante de si um desafio de feição complexa, uma vez que é tênue a linha que separa ficção de realidade e a primeira nem sempre atinge a segunda em sua plenitude.

De acordo com o escritor e crítico literário brasileiro, Julio Cortázar compreende que a literatura se configura, em uma constante busca por atingir uma realidade fugidia, visto que é formada por contingências e reconfigurações dinâmicas. Para ele, a realidade só se dá em vislumbres - que ele denomina *takes* - os quais se constituem como partes de um todo e só fazem sentido quando vistos como mosaico, pensamento a que o autor faz alusão em seu texto “Melancolía de las maletas”, do livro *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), em que compara-os com as faixas de um disco sobre o mesmo tema: elas formam o todo, mas, separadamente, não dão conta da totalidade que a linguagem literária tenta incessantemente alcançar.

Em outras palavras, Arrigucci Jr. (2003) nos conduz pelo pensamento de Cortázar, mostrando que a arte - e aqui particularmente a do escritor argentino - possui caráter transcendente e encontra-se sempre próxima de uma revelação, mas se concretiza somente em recortes; sempre há algo que foge, posto que é,

[...] a linguagem da busca, a cada passo, a cada *take*, ao mesmo tempo definitiva e provisória, um progredir que não avança, já que em cada experiência se arrisca a alcançar algo que sempre escapa, exigindo a volta ao princípio, a uma nova experiência e assim indefinidamente. Cada experiência é outra experiência, uma nova experiência, uma nova invenção do mesmo tema. Uma invenção consciente de si mesma, que integra a própria crítica, desnuda os próprios fracassos e sabe que sua grandeza resultará da insistência na perseguição (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 40-1).

A poética localiza-se, desse modo, à beira do abismo. Nesse sentido, a obra literária opera um processo de autodestruição durante sua busca por encontrar um meio de dizer o indizível, colocando-se numa disposição labiríntica que convida o leitor a participar da interpretação. Esse labirinto, aparentemente caótico, traz consigo uma coerência que garante a não destruição do texto, e dessa forma, acessa uma realidade diversa “operando uma mudança e reorganização do mundo, numa espécie de *bricolagem* que altera a fisionomia antiga das coisas, ao atribuir-lhes funções inusitadas, descortinando novos mundos simultâneos” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 41, grifo do autor).

O roteiro radiofônico *Adeus, Robinson*, realiza esse movimento autoconsciente que assume para si a responsabilidade de (re)pensar a narrativa de viagem, com seus temas e personagens, tornando a narrativa do colonizador um grande diálogo que destrói a hierarquia setecentista e provoca o leitor a construir uma nova consciência sobre os papéis sociais desses sujeitos. Assim, Cortázar parodia a subserviência do colonizado e a prepotência do colonizador, transcontextualizando sua trajetória temporal e espacialmente, e assim, forçando uma mudança de paradigmas, que atenda ao contexto atualizado em que os personagens são inseridos.

Ao se aproximar da ilha, Sexta-feira de Cortázar, imediatamente resgata sua identidade subjacente, que demonstra que sua cultura de origem nunca foi apagada totalmente. Ao desembarcar, imediatamente, identifica-se com os habitantes locais e revela ser dotado de autoconsciência de sua condição. Os personagens, portanto, são transportados, como que num lapso temporal, para os dias atuais; e a ilha agora, além de povoada, dispõe de todos os recursos que a modernidade poderia proporcionar, como aviões, aeroportos, arranha-céus eliminando, desse modo, a exclusividade dos países europeus; em outras palavras, o sentimento de superioridade não tem mais lugar no mundo globalizado. Todos têm potencial para competir em pé de igualdade.

Essa “[...] continuidade espaço-temporal que permite insólitas associações de pessoas, objetos e acontecimentos no universo cortzariano, [faz] entrever uma ordem secreta que escapa à percepção rotineira, bem acomodada à banalidade do mundo cotidiano.” (ARRIGUCCI JR.,

2003, p. 41-2, grifo nosso). Ou seja, o mundo ficcional cortzariano desloca o olhar do espectador e o faz reinterpretar a realidade e os papéis sociais. *Adeus, Robinson*, portanto, cumpre um importante papel de desautomatizar a percepção do mundo e assim acaba por desmascará-lo (ARRIGUCCI JR., 2003), pois conduz o olhar do leitor para outras facetas de Robinson e Sexta-feira.

Crusoé, no livro de Defoe, representa simbolicamente o espírito capitalista ou, como argumentou Robert Stam (2008), muitos dos grandes pensadores apresentaram sua concepção sobre o personagem. Para Karl Marx, ele é o modelo do *homo economicus*, “mas de uma forma estranhamente associal e anticomunitária” (STAM, 2008, p. 98), já para James Joyce, prossegue Stam (2008), ele é o símbolo do colonizador, ao passo que Sexta-feira é o símbolo das raças subjugadas.

O engenhoso conquistador usa de suas habilidades para construir uma réplica do mundo civilizado - e coincidentemente acaba encontrando ferramentas muito úteis no barco naufragado, que propiciam que ele realize tal façanha. Não há obstáculo que não possa transpor, [...] a vida e a experiência de Crusoé recapitulam a evolução humana e o ‘progresso’, conforme estes são conceitualizados pela mente ocidental. Crusoé em sua ilha passa de caçador e colhedor a agricultor, e depois a empresário colonial” (STAM, 2008, p. 98). Todas as coisas de que ele não resgata em sua exploração do navio naufragado, cria-os do zero, como uma metáfora do domínio do homem sobre a natureza, característica que atribui valor ao *ethos* capitalista eurocêntrico.

Por esses atributos, o protagonista de Daniel Defoe torna-se, segundo Stam (2008), um herói cultural: o homem que domina a natureza e tira proveito dela. Essa relação com a natureza sofre uma inversão em *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, que apresenta um processo lento e gradual de conexão profunda com a natureza e passa a percebê-la organicamente, como parte de si mesmo. Ele se conecta com sua essência, descobre os prazeres sensoriais e a transcendência da sexualidade, que se torna para ele “[...] *elementar*, e era para Speranza que se voltava” (TOURNIER, 1991, p. 200, grifo do autor). A ilha que ele batizara Speranza o eleva a um amor sublimado que supera os conceitos puramente humanos e torna-se para ele uma esposa.

Contrariando o romance puritano de Defoe, Tournier ressexualiza Crusoé, dotando-o de uma sexualidade multiforme, animista e priápica, semelhante ao colonizador que deflora e engravida a “terra virgem”. Mas, em Tournier, o pan-erotismo da *sexualité solaire* adquire implicações místicas (STAM, 2008, p. 119, grifos do autor).

Em toda essa trajetória filosófico-espiritual, é Sexta-feira quem o conduz e o inicia na jornada de autodescobrimento e abandono de seu “casulo” ocidental. Todas as marcas de costumes construídos socialmente são desfeitas e ele passa a vivenciar a sexualidade de maneira totalmente oposta ao puritanismo que Defoe imprime a seu herói. Ele passa a enxergar Sexta-feira livre de preconceitos ou crenças artificiais e então consegue ver além das aparências, liberto de todo e qualquer julgamento,

Vejo-o libertar-se, rindo, da espuma das ondas que o molham, e uma palavra acode-me ao espírito: a *venustidade*. A venustidade de Sexta-feira. Não sei o que significa exatamente este substantivo tão raro, mas esta carne luzente e firme, estes gestos de dança moderados pelo abraço da água, esta graça natural e alegre, chamam-no irresistivelmente aos meus lábios (TOURNIER, 1991, p. 198, grifo do autor).

Para boa parte da crítica, Defoe concebe Crusóe desprovido de sexualidade, ou assexuado, já para outra porção dela, há alguns elementos que apontam para o desejo colonial - reprimido - em relação aos colonizados; Seria o fetiche ao qual nos referimos no primeiro capítulo. Na visão de Robert Stam (2008) há um “subtexto homoerótico” pois, segundo ele, à mulher de Robinson são dedicadas duas ou três linhas da narrativa e o narrador parece querer livrar-se rapidamente da obrigação de contar essa parte da história, já quando descreve os traços de Sexta-feira, demora-se em descrições elogiosas.

O texto de Tournier sugere uma sexualidade que ultrapassa os limites carnis e eleva-se transcendentalmente, que o próprio Robinson descreve como “coito solar”. Seu desejo volta-se então para a natureza e a ilha torna-se sua amante, “Na verdade, no supremo grau a que nós acedemos, Sexta-feira e eu, a diferença de sexo está ultrapassada [...]” (TOURNIER, 1991, p. 200).

Já no filme dirigido por Jack Gold, a problematização do puritanismo robinsoniano vai em direção oposta, uma vez que esse tema é encarado por ele como tabu, e está tão arraigado em sua concepção cristã que nem mesmo Sexta-feira consegue fazê-lo desvencilhar-se de sua autolimitação. O nativo procura mostrar a ele que não há nada de errado em amar, depois de encontrá-lo em um momento intenso de autoflagelação por ter tido um sonho erótico com uma mulher; ele se sente culpado e merecedor de punição física por ter sentido prazer.

Esse é um momento chave no desenvolvimento do roteiro pois cria-se uma alegoria interessante no momento em que Sexta-feira sugere que eles troquem de papéis para que o possa compreender o sonho e o sentimento do mestre e por que ele está se machucando com uma vara. Então, Robinson faz o papel de Deus e Sexta-feira o de Robinson. Sexta-feira, fingindo

serem de Robinson suas palavras diz, “Sou um pobre Mestre. Estou só há muitos anos. Sinto-me cansado, Deus. [...] Boa noite, Deus.” (GOLD, 1975, 43’21”). Neste momento, Crusoé olha para si em terceira pessoa e revela: “Boa noite, *pobre* Robinson Crusoé...” (GOLD, 1975, 43’31”, grifo nosso). O adjetivo revela que o dominador olha para si em terceira pessoa e começa a reconhecer sua condição, revelando que já não é mais possível sustentar um impassibilidade que na verdade é apenas aparente.

Não obstante sua situação de naufrago longe de qualquer indício de sociedade civilizada, no filme de Deschanel, Crusoé ainda demonstra estar preso aos costumes do sistema do qual é oriundo. São exemplos atitudes como continuar barbeando-se, sem perceber que não há sentido nessa prática, o fato de guardar consigo um saco de moedas, resgatadas do navio, coisa que não servirá para nada em uma ilha que não possui nenhum sistema de trocas mercantis ou algo parecido.

3.1 Vidas tecidas entre palavras e imagens, vozes e silêncios

Apesar de ainda restarem resquícios da representação estereotipada nas obras contemporâneas sobre as quais nos debruçamos, há significativas transgressões na construção das representações que conduzem o leitor/espectador a uma reconsideração sobre os conceitos tradicionais a respeito da relação entre margem e centro. O que é inegável, como veremos adiante, é a humanização que essas reinterpretações oferecem, reelaborando a composição dos personagens, cuja construção é bem mais complexa, de forma a criar uma sobreposição de camadas na composição de suas individualidades, preteridas por Defoe e assim atualizando os efeitos de sentido que alcançam o leitor.

Como já demonstramos durante o percurso analítico, a transformação que se opera na subjetividade de Robinson se deve em grande parte à presença de Sexta-feira, ou seja, é fruto da troca entre os dois. De maneiras diversas, ora intencional e conscientemente, ora pela força de sua cultura e natureza, a presença dele interfere na subjetividade de Robinson, rompendo com a tradição que coloca o autóctone como mero objeto da ação do colonizador, ou seja, fica evidente que o processo transcultural opera em via de mão dupla. Assim, as representações contemporâneas abandonam as concepções clássicas, de sujeito e de relato, para renovar a compreensão desses sujeitos, o que nos permite percebê-los como híbridos, multifacetados.

Já dizia Giorgio Agambem (2009) que ser contemporâneo é deixar de lado as luzes do presente, que cegam e naturalizam o olhar, para procurar enxergar o escuro que se manifesta na ausência destas luzes. Para o estudioso, perceber esse escuro significa, ao contrário do que se

possa imaginar, ampliar a percepção sobre seu tempo, interpretando constantemente o que muitas vezes as luzes não nos deixam ver. Em outras palavras, o escuro é tudo aquilo que demanda explicação e, para ser contemporânea, a arte não precisa refutar tudo que faz parte do passado, ao contrário, ela encontra nesse passado que escoia no presente uma nova forma de olhar para os dois, ressignificá-los.

Segundo Octavio Paz (2013), o tempo histórico sofreu uma aceleração na época moderna porque transcorrem muito mais coisas no mesmo espaço de tempo. Essa aceleração, na visão do poeta e ensaísta mexicano, provoca uma fusão de “todos os tempos e todos os espaços [que] confluem num aqui e agora” (PAZ, 2013, p. 19). Essa proliferação acaba por fluir em um movimento que está sempre retornando ao passado e o carregando para o presente, porém, ele chega de maneira diferente, renovada sob o olhar do futuro que, ao fim e ao cabo, é o próprio presente. Paz afirma que,

A tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo. O ácido que dissolve todas essas oposições é a crítica. [...] uma crítica apaixonada por aquilo mesmo que nega. Apaixonada por si mesma e sempre em guerra consigo mesma, ela não afirma nada permanente nem se baseia em nenhum princípio: a negação de todos os princípios, a mudança perpétua, esse é seu princípio” (PAZ, 2013, p. 18).

Para esse escritor, quando a concepção de tempo mudou, provocou uma mudança na nossa relação com a tradição. O que diferencia o antes do agora é que, para os clássicos importava repetir o ontem, dar continuidade as formas do passado, ao passo que, para os modernos, - e incluiremos aqui os pós-modernos -, a novidade é imanente. Novidade no sentido de renovação. A arte contemporânea apropria-se do passado para devolvê-lo de maneira renovada, “combinações novas e surpreendentes dos mesmos elementos”. (PAZ, 2013, p. 16).

Os títulos aqui estudados rompem com a luz que nos cega e nos fazem perceber novidade de que fala Octavio Paz (2013) a respeito dos sujeitos coloniais, que foram escamoteadas da narrativa clássica, assumida como oficial, as lacunas deixadas pela representação da imagem desses sujeitos. Nesse contexto, as representações contemporâneas de Sexta-feira nos oferecem um panorama, embora ainda defeituoso, do colonizado enquanto sujeito, ao mesmo tempo que nos oferecem uma atualização a qual nos possibilita ressignificar seu lugar no xadrez da história. Essa ressignificação tem destaque nos temas, mas também opera no âmbito da forma, o que representa uma dupla ruptura no processo de representação dos atores coloniais.

A caracterização física de Sexta-feira ganha novos traços em quase todas as versões pós-coloniais pois, com exceção da peça de Cortázar que o mantém como indígena, todos os demais o representam como negro. Tratando-se da verossimilhança interna do relato as motivações variam de obra para obra, no filme de Deschanel, por exemplo, sua caracterização se deve ao fato de a narrativa ter sido transposta da Inglaterra para os Estados Unidos, na Virgínia colonial do século XIX e por isso, a crítica pós-colonial se dirige ao comércio ilegal de escravos. Em termos mais gerais parece-nos que o que há de comum entre todas as obras, no que diz respeito à etnia de Sexta-feira, independentemente dos métodos formais específicos de cada escritor, é que todas pretendem questionar a representação eivada de concepções imperialistas arcaicas, do ponto de vista histórico. À época em que é ambientado o enredo, século XIX, a América colonial há havia presenciado a quase total dizimação dos povos indígenas e, justamente, a escravização dos povos africanos vinha suprir a falta de mão de obra escravizada.

A leitura a contrapelo da imagem de Sexta-feira obriga-nos como leitores a refletir sobre a representação de Defoe e nos coloca em contato com outras visões sobre ele. Desse modo, o leitor/espectador acaba sendo levado a abandonar a imagem objetificada do colonizado para pôr outra coisa em seu lugar. Para além do campo temático, essas transgressões se fazem sentir de forma muito pujante no âmbito da forma, ou seja, podemos constatar grandes transcrições que operam diretamente nas vozes que falam nos textos, alterando pontos de vista e formas de narrar e, principalmente, trazendo para a cena a perspectiva do colonizado, ao passo que acrescenta-se novas nuances ou até maior distanciamento na voz narrativa do colonizador.

Assim podemos perceber que há uma grande mudança nas obras pós-modernas na forma narrativa, ou seja, há o abandono do narrador clássico para dar lugar a uma forma de contar que é polifônica, uma vez que dá lugar a vozes diferentes dentro de um mesmo romance, como veremos em *Foe* e em *Sexta-feira ou os Limbos do Pacífico*. Uma das grandes mudanças, e que é a primeira que nos salta aos olhos, é o fato de que, ao contrário do que acontece no romance de Defoe, não é mais Robinson Crusóé quem tem o controle do relato. Como veremos, cada um dos textos, literários e fílmicos, trabalha com uma dosagem diferente com relação à presença da voz de Crusóé, e somado a isso o fato de que ele, mesmo tendo palavra, nem sempre detém o controle sobre a experiência que chegará ao leitor/espectador.

As obras, portanto, resgatam a representação que foi mascarada por Defoe, quando preferiu reproduzir uma cena típica dos relatos de viagem colonialistas nos quais se inspirou. Seguindo na esteira do gênero relato de viagem, o que se percebe é que há subversão também no gênero literário escolhido para recontar a história de Defoe. Apesar de Michel Tournier

manter alguns elementos da narrativa de partida, ele inclui duas vozes no discurso; uma é do narrador e a outra, do próprio Robinson. Esta, em primeira pessoa, se materializa pela escrita do protagonista em um diário que corresponde ao diário escrito por Crusóe no livro de Defoe, mas que é aqui chamado de *Log-book*,

Parecia-lhe subitamente ter-se semi-arrancado ao abismo da bestialidade em que mergulhara e ter regressado ao mundo do espírito pelo cumprimento de um *ato sagrado: o de escrever*. Desde então, abriu quase todos os dias o seu log-book para anotar, não os acontecimentos pequenos e grandes da sua vida material, a que não dava atenção, mas as meditações, a evolução da sua vida interior, ou ainda as recordações que lhe vinham do passado, juntamente com as reflexões que lhe inspiravam (TOURNIER, 1991, p. 39, grifo nosso).

Mas não é somente a denominação que sofre uma variação, a visão pragmática que refletia o espírito materialista e utilitarista do narrador-personagem em Defoe, transformam-se em digressões filosóficas, que refletem as jornadas que Robinson empreende ao âmago de sua alma para redescobrir-se como ser humano. A narração é descritiva ao passo que o Log-book é reflexivo e assim realiza no plano da ficção a transformação que se especula pudesse ter ocorrido no plano do real. Contudo, por mais que haja essa transgressão, devemos chamar atenção para o fato de que ainda é a voz do colonizador, intercalada com a de um narrador onisciente, e continuamos sem ter acesso à perspectiva de Sexta-feira.

Todas as conclusões a que somos levados a tirar, como leitores, são resultado da análise e observação dos pormenores disponibilizados por essas duas vozes que se alternam durante a narrativa. Os dois exemplos que seguem são do narrador em terceira pessoa e da narração de Robinson no Log-Book, respectivamente, e se referem ao mesmo evento narrativo,

Quando chegou a época de colheita, Robinson descobriu que, de todas as poucas ferramentas que possuía, a menos imprópria para fazer as vezes de foice ou gadanha era aquele velho sabre de abordagem, que enfeitava o camarote do comandante. [...] ao manejar aquela arma heroica, invadiu-o um ardor, de tal forma que abandonou todo o método, e, avançando, agitava-a com urros furiosos. (TOURNIER, 1991, p. 51)

Log-book - Esta jornada de colheita, que deveria celebrar os primeiros frutos de Speranza, mais se assemelhou ao combate louco contra o vazio. Ah! Como estou longe daquela vida perfeita em que cada gesto seria comandado por uma lei de economia e de harmonia! [...] Quando voltarei eu a encontrar os encantos turvos dos nossos pálidos céus, os delicados matizes cinza da bruma rastejando à superfície dos lodos do Ouse? (Ibid., p. 51)

O narrador onisciente narra o que percebe pelo seu olhar e assim direcionando o do leitor que vai se guiando por suas descrições. A narração, portanto, é fragmentária, remetendo ao caráter fragmentado do personagem que se divide entre o mundo civilizado ao qual pertencia e o mundo da ilha, que desencadeia nele um processo conflituoso de transformação. Ele luta com todas as suas forças para não deixar que a vida na ilha o faça esquecer os hábitos e as regras da vida civilizada, contudo sente que algo começa a mudar intimamente.

Conforme a narrativa se desenvolve, acompanhamos o processo de abandono desses costumes artificialmente construídos e a liberação de seus instintos e desejos, sua conexão com a ilha e a vida que ela representa; o que o faz abandonar seus traços de homem ocidental num movimento de retorno a uma existência primitiva. O evento que marca o ponto de virada definitivo é a explosão da habitação que ele havia construído, provocada por Sexta-feira. Mais uma vez percebemos a simbologia que permeia a narrativa. A habitação que Sexta-feira explode representaria o que ainda resta do mundo ocidental. A explosão, portanto, destrói o que ainda resta da cultura de Robinson.

A estrutura textual acompanha a transformação de Robinson, pois, enquanto há nele o conflito, a narração alterna-se entre os narradores heterodiegético e autodiegético. Porém, após a explosão da habitação, passamos a acompanhar apenas os relatos do Log-Book, ou seja, a partir deste ponto, ele se entrega completamente à nova forma de existência, de tal maneira que passa a desejar ser e viver como seu companheiro de ilha, que agora serve como um modelo para ele.

Assim como em *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, também há em *Adeus, Robinson* uma alteração na forma. Mas, se naquela obra a representação do colonizado permanece nas mãos do colonizador, nesta, a transfiguração da narrativa de Defoe em um roteiro radiofônico cria meios para que Sexta-feira fale por si. É um dos raros momentos das chamadas robinsonadas em que temos acesso à voz e, portanto, ao modo de pensar do subalterno. A ausência de um narrador propicia que cada um dos atores coloniais fale por si e ainda, ouça e reflita sobre o outro. O diálogo é simbólico pois conduz inevitavelmente à alteridade e, de forma análoga ao que ocorre em uma sessão psicoterapêutica, não somente faz com que ambos ouçam um ao outro, mas também ouçam a si mesmos em voz alta e, assim, confrontem-se com suas subjetividades, como em um espelho,

ROBINSON (*Lenta e amargamente*) - Por que voltei? Por que eu tinha de voltar à minha ilha, onde havia conhecido uma solidão muito diferente, voltar para me ver ainda mais só, e ouvir o meu próprio criado dizer que a culpa de tudo é minha? SEXTA-FEIRA - Seu criado não conta nessa história,

Robinson. Você, sim, é que se sente culpado. Culpado pessoalmente; e culpado por procuração (CORTÁZAR, 2015, p. 236).

Esse fragmento da peça se refere ao momento em que os dois personagens têm uma longa conversa sobre a situação por que passam quando retornam à ilha para uma visita, quando Robinson já se encontra reflexivo sobre seu passado depois de ter ouvido de Nora, funcionária do governo responsável por recepcioná-lo, que Juan Fernandez não é uma colônia e que talvez seria “[...] o agradecido e fiel Sexta-feira quem deveria salvar Robinson da solidão” (CORTÁZAR, 2015, p. 229). Esses diálogos colocam o britânico face a face com fatos que significam a morte de suas ilusões.

Robinson lamenta ter querido voltar à ilha porque, ao fazê-lo, criou a situação que o colocaria em confronto com suas certezas, ou melhor, com suas verdades. As vozes de um indígena e de uma mulher abalam as bases de seu edifício colonial e ele debate-se em busca explicações para o novo contexto que se descortina diante de seus olhos. Sexta-feira impõe-se na conversa a despeito das tentativas de Robinson de retomar o poder sobre ele, e assim, aos poucos, o nativo vai ensinando ao europeu como interpretar os fatos passados sob outra perspectiva, mas deixando claro que é tarde demais, que ele continua só, como nos dias em que viveu na ilha. A solidão do individualismo.

A transgressão da voz narrativa não somente investe Sexta-feira com o poder da palavra como também promove uma desmistificação que opera em sentido duplo, porque consegue reelaborar os binarismos, tão presentes na obra setecentista. Os personagens ganham novas dimensões que nos fazem percebê-los de forma mais complexa e, principalmente, nos apresentam um Sexta-feira multifacetado, híbrido, fruto de múltiplas influências que se misturam em uma composição de sujeito que é uma fusão do indígena com o europeu. Além disso, desmistifica-se sua imagem de bom selvagem, submisso e plenamente virtuoso, como o delineou Defoe.

A tomada da palavra por Sexta-feira ocorre no filme de Jack Gold, *Man Friday*, outro exemplo de transgressão do ponto de vista narrativo, dentro do *corpus* que nos propusemos a analisar neste trabalho. Nele, quem toma a palavra é o próprio nativo. Isso nos é anunciado de forma solene pela voz do chefe da tribo, “Que lhe cause dor, que lhe cause prazer... quer nos cause dor, quer nos cause prazer... é hora de contar sua história” (MAN Friday, 1975) e então quem assume o comando do relato é Sexta-feira. Assim como tudo no filme pode ser analisado do ponto de vista alegórico, essa passagem nos remete ao movimento de recuperação da voz do subalterno e suas estratégias para tomar a palavra,

Como a maioria das adaptações do romance, *Man Friday*, vê a relação Crusoé/Sexta-feira como o verdadeiro núcleo da ficção. Mas o título acena com uma modificação maior na perspectiva: aqui o colonizado é um *Homem*, não o *menino* do discurso colonialista, e o agente focalizador é Sexta-Feira, ao invés de Crusoé. Agora é Sexta-feira quem “vê” (ponto de vista, ocularização), “sabe” (focalização) e conta (narração). Crusoé passa a ser observado a partir do exterior, enquanto Sexta-feira é visto, ao menos em termos narratológicos, a partir do interior (STAM, 2008, p. 124, grifos do autor).

Desse modo, além da alteração da perspectiva que é transferida de Robinson para Sexta-feira, ainda a transgressão da voz narrativa traz a polifonia para o relato fílmico, pois insere as falas do chefe da tribo, de outros nativos que interagem durante a narração da história, e do próprio Robinson, oferecendo ao espectador uma profusão de vozes que dão sentido à experiência e mostram diferentes formas de interpretá-la, reverberando o caráter híbrido do contato entre os povos, e também desmistificando a visão binária e simplista sobre esse fenômeno no nível da forma,

Em termos narratológicos, o filme revê o ponto de vista do romance, operando uma espécie de transvocalização, uma mudança na voz. A narrativa em grande parte unívoca do romance ramifica-se na narrativa de duas ou mesmo três vozes do filme, em que a voz de Crusoé, a de Sexta-feira e a da própria narração disputam o público (Ibid., p. 132).

De maneira oposta ao relato clássico, no filme, Sexta-feira retorna para a sua tribo, depois de uma temporada na companhia de Robinson, na ilha e reúne-se em torno de uma fogueira para contar à comunidade tribal sua experiência (figura 29), remetendo ao narrador clássico anterior às grandes guerras, conceituado por Walter Benjamin. Não obstante, diferentemente da narrativa clássica, há a presença do caráter irônico, em que o riso dos nativos desconstrói e ao mesmo tempo reelabora os conceitos imperialistas sobre a realidade. A *mise-en-scène* não só provoca o riso como também critica o individualismo do capitalismo ocidental. O conceito de posse é desterritorializado e, assim, serve de provocação para o pensamento reflexivo do espectador, que vê diante de si uma desnaturalização irônica do conceito de propriedade privada.

Na cena, a comunidade está admirada com tamanhas bobagens, segundo o julgamento deles, que o homem branco é capaz de proferir. O chefe da tribo verbaliza uma indagação que é de todos: como pode alguém sair a repetir “Isto é meu. Isto é seu”? (*MAN Friday*, 1975). A tribo ri (figura 30), e esse riso é o responsável pela mudança de perspectiva e, principalmente,

cria um simulacro da possível realidade escoada pelo tempo, que já não mais pode ser acessada senão por meio de narrativas como essa,

Figura 29 – Sexta-feira conta à sua tribo sobre a convivência com Crusóé.

3.1 Vidas tecidas entre palavras e imagens, vozes e silêncios



Fonte: *Man Friday*, 1975.

Figura 30 – O grupo ri dos valores dos brancos.



Fonte: *Man Friday*, 1975.

As referidas obras têm em comum o fato de arrefecerem a força que a centralidade da narrativa proporcionava a Robinson, em outras palavras, a proliferação de vozes enfraquece o poder colonial pois coloca em nível de igualdade as várias subjetividades que fazem parte do processo, cada qual com seu ponto de vista, o que aponta para a destruição da ideia de “verdade” única e definitiva. Do mesmo modo, a presença da multiplicidade de vozes manifesta no nível da forma o caráter híbrido da literatura contemporânea.

Essa transformação do narrador e da forma de narrar surge com mais ênfase no pós-guerras, visto que as pessoas saem do trauma emudecidas, sem ter experiências para contar,

como nos lembra Silviano Santiago (2002). Assim, o escritor e crítico literário brasileiro nos explica que o narrador pós-moderno não é mais aquele que narra sua própria experiência ou transmite um ensinamento, dá um conselho ou emite uma mensagem de sabedoria. Tampouco se assemelha ao narrador do Modernismo de 30, que baseia seu relato em reminiscências,

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (SANTIAGO, 2002, p. 45).

Santiago escreve sua teoria no final dos anos 1980, ou seja, em pleno desenvolvimento desse novo narrador e nos dá bases importantes para compreender essa nova linhagem de narradores, que se utilizam de vozes narrativas múltiplas além de contemplarem segmentos sociais que nunca tiveram espaço antes, como veremos ser o caso de *Foe*, que dá voz à mulher, que como ser duplamente colonizado foi subtraída do protagonismo e mesmo da narração de histórias que também vivenciou.

Segundo Santiago (2002), trata-se de um narrador que vê no agora a substância da experiência que era a matéria para o narrador clássico de Benjamin, em outras palavras, o presente está tão repleto de experiências que já não há mais sentido em insistir na experiência única do passado, o narrador agora ocupa-se em contar o que observa nos outros, e não mais replicar o que vivenciou em sua própria vida. De acordo com Hutcheon (1991), se no século XVIII a preocupação era com a falsidade do relato, no final do século XX essa preocupação volta-se para a multiplicidade das verdades, ou seja, a proliferação de histórias e pontos de vista de que falávamos, que se desenvolvem de forma plural, dependendo do local e da cultura. Susan Barton, quando procura descobrir as histórias de Sexta-feira, ou quando se coloca como ouvinte de Robinson para tentar entender o que de fato aconteceu a ele, está colecionando relatos, de forma semelhante ao trabalho do jornalista, que transforma em palavras a experiência do agora.

O narrador é detentor da palavra em um momento em que ela tem pouca importância (SANTIAGO, 2002) diante de um mundo que está saturado de imagens. Há muito o que narrar, mas poucos que estejam dispostos fazê-lo, ou mesmo sejam detentores das palavras que definam sua experiência, pelo simples fato de que encontram-se ainda nela, a estão vivendo agora. E nesse emaranhado de vivências é que o papel do narrador se faz necessário, pois ele age como um intermediador e, como narrador, dá sentido à experiência do presente para, dessa maneira, “dar palavra ao olhar lançado ao outro [...] para que se possa narrar o que a palavra não diz” (SANTIAGO, 2002, p. 56). O narrador pós-moderno age como um colecionador em

um mundo onde há abundância de experiências, uma proliferação de relatos, que colocam em questão inclusive a autenticidade, haja vista a fragmentação que é a experiência do sujeito em meio a essa rede complexa de que é formada a Pós-Modernidade.

A narração clássica trazia Robinson Crusóe como único detentor da palavra, e assim concentrava em suas mãos o controle do ponto de vista do leitor, atribuindo a si todas as qualidades e características necessárias para criar a autoimagem do *self made man*, o escolhido entre tantos para reinar absoluto. E, de fato, dentro dos limites da diegese, ele era impassível, senhor de sua ilha, o verdadeiro o herói burguês que era esperado com entusiasmo pelos leitores da mesma classe. Além disso, esse narrador (duvidoso) nos apresenta um nativo submisso e dócil, que nunca opõe resistência contra os comandos e ensinamentos de Robinson e é sempre grato e generoso,

[...] nunca alguém teve um servo tão fiel, amável e sincero como Sexta-feira. Sem cólera, má-vontade ou segundas intenções, mostrava-se profundamente adaptado e sempre disposto; seu afeto por mim era como de um filho por um pai, e me atrevo a dizer que teria sacrificado sua vida para salvar a minha se assim fosse necessário. (DEFOE, 2010, p. 218).

Em Coetzee, Susan Barton busca incessantemente compreender a história de Crusóe e de Sexta-feira para poder contá-las porém, ao fazê-lo, acaba por contar sua própria história. Essa narradora tem em suas mãos um grande desafio, uma vez que busca relatar a história daqueles que não têm palavra, ao passo que ela mesma ainda encontra-se em busca de seu espaço narrativo, visto que trata-se do tempo do enredo de Defoe, e por isso precisa superar ainda o desafio de tomar a palavra e ser ouvida, para que se torne possível devolver a palavra àqueles que foram silenciados. Seu discurso, portanto, ao mesmo tempo aproxima-se e se afasta do referido narrador pós-moderno; aproxima-se pois busca dar sentido às experiências vicárias, incapazes de comunicar,

A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. a incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa. (SANTIAGO, 2002, p. 52).

Segundo o referido crítico, o olhar que se lança para o outro é que torna legítima a tentativa de traduzir experiência em palavras, em um mundo em que a experiência está

empobrecida, ou melhor, em um mundo no qual a palavra tem pouca utilidade. Importa mais ouvir os outros do que narrar suas reminiscências. Por outro lado, a narradora de Coetzee não se subtrai do relato, visto que também participou daquela experiência. Nesse contexto, encontramos o ponto de ruptura com a concepção de narrador de Santiago (2002), pois Barton não se limita a observar e contar apenas o que vê. Assim como Sexta-feira, ela ocupa um lugar à margem do discurso e precisa lutar para ter o controle sobre o que será dito sobre ela mesma, ou seja, assumir o controle do relato.

Temos aí uma espécie de atualização, ou problematização, do narrador pós-moderno, pois Barton tem em suas mãos várias histórias que desejaria contar, incluindo a sua própria. A narradora se vê diante da proliferação de narrativas de que falamos, observa o outro e tenta dar voz àqueles que por uma razão ou por outra não podem falar por si e de si. Para ela, importa poder escolher que parte de sua história deseja contar e o que pretende excluir da narração,

Ela começa quando sou lançada lá [na ilha] pelo mar e termina com a morte de Cruso e a minha volta e a de Sexta-feira à Inglaterra, cheia de nova esperança. Dentro dessa história maior estão engastadas as histórias de como vim a naufragar (contada por mim a Cruso), do naufrágio de Cruso e de seus primeiros anos na ilha (contada pelo próprio Cruso), assim como a história de Sexta-feira, que não é propriamente uma história, mas um enigma, ou um furo na narrativa (eu a vejo como uma casa de botão, cuidadosamente arrematada, mas vazia, esperando o botão). (COETZEE, 2016, 109).

Na visão da narradora, *Cruso* não é um narrador confiável, pois estava senil, quando ela o encontrou na ilha. Ela tem a impressão de que os anos de isolamento o fizeram esquecer ou confundir suas experiências reais com a imaginação. De mais a mais, agora ele está morto e o que resta de sua história é o que Susan observou e ouviu dele. Assim, Coetzee simbolicamente declara a morte do narrador setecentista, eurocêntrico, que afirma sua autenticidade pela experiência e nos apresenta um Crusoé muito diferente. O desvio do nome do personagem de Crusoé para *Cruso* aponta para uma variação nos termos da *différance* derridiana,

a modificação é vista em termos gráficos, mas que não pode ser notada foneticamente. Diferente do narrador de Robinson Crusoé, Barton é autoconsciente sobre o gênero literário (ela se refere aos ‘leitores criados com as histórias de viajantes’ [p. 7]), é precisa quanto à flora e à fauna da ilha e cética em relação à existência de canibais [...] e insegura a respeito da natureza da verdade [...] (STAM, 2008, p. 121).

Enfim, ele não é mais o centro do relato, ao contrário, a ele é destinada apenas uma pequena parte da narrativa, além de ser colocada em dúvida por Barton, que identifica várias

incoerências e estranhezas em seu discurso. Fica relegado à periferia do discurso, colocado em um local distante discursivamente e inúmeras vezes sua experiência é questionada pela narradora. Para ela,

[...] olhada de muito longe, a vida começa a perder sua particularidade. Todos os naufrágios se tornam o mesmo naufrágio, todos os náufragos o mesmo náufrago, queimado de sol, solitário, vestido com a pele dos animais que matou. A verdade que torna sua história só sua, que o distingue de outros velhos marinheiros em torno da fogueira contando casos de monstros marinhos e sereias, reside em milhares de toques que hoje podem parecer sem importância [...] (COETZEE, 2016, p.18-9).

A terceira história é de Sexta-feira, de quem foi tirado o privilégio da fala. Ele teve sua língua cortada por um mercador de escravos que o capturou ainda criança, segundo o que nos conta Susan, que por sua vez ouviu o relato dos lábios de *Cruso*,

“Cruso me devolveu um olhar firme. Embora não possa jurar, acredito que estava sorrindo. ‘Talvez os negreiros, que são mouros, tenham a língua na conta de uma iguaria’, disse ele. ‘Ou talvez tenham se cansado de ouvir Sexta-feira choramingar de tristeza dia e noite. Talvez quisessem impedir que ele algum dia contasse sua história: quem ele era, onde ficava sua casa, em que circunstâncias foi pego. Talvez eles cortassem a língua de todo canibal que pegavam, como castigo. Como poderemos saber a verdade?’ (COETZEE, 2016, p. 23, grifos do autor).

3.2 A ficção olha-se no espelho

Como pudemos perceber até aqui, *Foe* trava um grande diálogo metaficcional que questiona a natureza da escrita e da ficção, ou mesmo, sua autenticidade. Esse teor autorreflexivo da ficção se faz notar também em *Adeus, Robinson* e *Sexta-feira ou os limbos do pacífico*. Robert Stam (1981) aponta a autorreflexividade como a estratégia literária por excelência quando se trata da desmistificação dos esquemas de representação obsoletos circunscritos historicamente nas sociedades. Desse modo, romances como *Dom Quixote* e *Ilusões Perdidas*, segundo o pesquisador, atuam como antirromances pois são ficção e, ao mesmo tempo, crítica da ficção.

Para Stam (1981) a arte anti-ilusionista age no sentido de provocar a perda das ilusões quixotescas, tanto na vida quanto na arte. Quando esta se desnuda ao leitor expondo e mesmo criticando os mecanismos intrínsecos a ela, não apenas realiza autocrítica, mas ao mesmo tempo critica os modos pelos quais a ideologia opera nos diversos campos sociais. Como exemplo,

Stam chama nossa atenção para a ilusão que a arte nutre sobre si mesma, trata-se do “mito de que, na meritocracia cultural de nossa sociedade nominalmente livre, o talento e a superioridade passam naturalmente pelo jogo livre das forças do mercado cultural e ascendem ao topo”. (STAM, 1981, p. 124-6), em outras palavras, o artista não está imune às influências da realidade na qual está inserido, como já afirmou Walter Benjamin e outros importantes estudiosos.

Ora, se somos seres atravessados por discursos diversos, a obra artística será resultado de uma combinação de variantes que refletem o tempo histórico em que nascem, mesmo quando se referem ao passado, visto que representam a realidade segundo a cosmovisão de seu produtor, que por sua vez deve ser visto como sujeito histórico, que sofre interferências em maior ou menor grau dos sistemas nos quais se insere, podendo, é claro, assumi-los como legítimos ou refutá-los.

De acordo com Faria (2012), vários autores, nos últimos anos do século XX, dedicaram-se a explorar o fenômeno metaficcional. Essa pesquisadora comenta que muitos deles, como Robert Alter, Mas’Ud Zavarzadeh e Patrícia Waugh, concordam em considerar que o texto metaficcional expõe a artificialidade de seu processo, ou seja, denuncia a ficção como artifício, e assim explora a relação entre ficção e realidade. A esse grupo somam-se os pesquisadores Linda Hutcheon (1991) e Robert Stam (1991). Portanto, de acordo com os críticos que exploram essa vertente de pensamento, para o metaficcionista a única realidade que há é o discurso. Ela ainda nos conta que a reflexividade do romance perdeu força quando o realismo dominava fazer literário no século XIX e o movimento de retorno à reflexividade se deu com o Pós-modernismo, iniciando com autores como Nabokov e Borges e se tornou mais expressivo nesse período, o final do século XX.

A narração em *Foe* reflete sobre a natureza da ficção e revela a artificialidade à qual nos referimos no parágrafo anterior. Susan Barton, de acordo com Robert Stam (2008), passa as três últimas partes do livro tentando fazer com que *Foe*, que em inglês significa inimigo e alude ao nome do escritor Daniel Defoe, escreva a história que ela tem para contar sem corromper o que ela ouviu e presenciou no convívio com Cruso e Sexta-feira na ilha. Foe a adverte sobre a necessidade de acrescentar elementos que tornem a narrativa mais interessante ao leitor, e assim expõe a natureza das influências mercadológicas da literatura, ou seja, expõe o romance como mercadoria,

“A ilha não é uma história em si”, disse Foe delicadamente, pousando a mão em meu joelho. “Só podemos dar vida à ilha se a pusermos dentro de uma história maior. [...] A ilha carece de luz e sombra. É muito a mesma coisa do começo ao fim. É como um pedaço de pão. Nos manteremos vivos, decerto, se

estivermos passando fome de leitura; mas quem a preferirá se existires doces e massas mais saborosos à disposição? (COETZEE, 2016, p. 106, grifo do autor)

Contrariamente, Susan insiste em questionar como seria possível contar a história de forma a ser uma cópia fiel dos acontecimentos e, assim, o personagem narradora empreende uma reflexão metaficcional que assume formas de crítica literária, questionando os métodos de Foe e, ao fazê-lo acaba por criticar não somente a lógica mercadológica do fazer literário, mas também a ideologia pela qual é atravessada, “Nas cartas que o senhor não leu”, eu disse, “falei de minha convicção de que, se a história parece idiota, é apenas porque ela guarda silêncio muito teimosamente. A sombra de que o senhor sente falta está ali: na perda da língua de Sexta-feira.” (Ibidem, p. 106).

Foe revela que os contadores de histórias podem certamente silenciar, excluir e eliminar certos acontecimentos – e pessoas – do passado, mas também sugere que os historiadores fizeram o mesmo: nas tradicionais histórias do século XVIII, onde estão as mulheres? [...] Coetzee apresenta a instigante ficção de que Defoe não escreveu *Robinson Crusoe* a partir de informações que lhe haviam sido prestadas por uma mulher subsequentemente “silenciada”, Susan Barton, que também fora naufraga na ilha de “Cruso” [sic] Foi Cruso quem sugeriu que ela contasse sua história a um escritor, que acrescentaria “uma pitada de cor” a seu relato. (HUTCHEON, 1991, p. 143).

Ao evidenciar no texto o conflito entre a arte e a vida e, assim, colocar em debate o status do par ficção/realidade enquanto verdade, a narradora nos mostra que hoje é sabido que não se pode falar em uma única verdade mas, sim, em verdades, o que corrobora a afirmação de Hutcheon, de que “só existem *verdades* no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias” (HUTCHEON, 1991, p. 146). Esse movimento da narrativa de Foe, contrasta as ilusões da arte com as ilusões da vida e assim desmistifica, para questionar, as histórias adotadas por determinados grupos cujo interesse era legitimar seu poder.

No romance de Coetzee, a narradora questiona a legitimidade de Cruso como narrador daquela história assumida como verdadeira, quando afirma que ele “não tinha um diário, talvez porque não tivesse papel e tinta, porém mais provavelmente, acredito agora, porque não tinha o pendor de mantê-lo [...]” (COETZEE, 2016, p. 17) e também quando diz que vasculhou os aposentos detalhadamente e não encontrou “marcas nem mesmo cortes que indicassem que ele contava os anos de seu banimento ou as fases da lua” (COETZEE, 2016, p. 17). Desse modo, Susan vai paulatinamente revelando os elementos da realidade de Cruso, que desmistificam sua

imagem, suas experiências podem não passar de construtos oriundos de sua imaginação. As ferramentas são poucas e rudimentares, a habitação é simples e defeituosa, a picareta não passa de uma pedra afiada. Assim ela nos mostra que a realidade contada naquele relato que se presume fato real, é bem menos atraente do que ele sugere.

Ao refletir sobre a metaficção historiográfica, Hutcheon (1991) traz um conceito importante sobre a metaficção pós-moderna. Havia uma tendência que os protagonistas do romance realista constituíssem tipos, que remetiam à construção de uma universalidade. A metaficção, por sua vez, coloca como protagonistas “os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (HUTCHEON, 1991, p. 151), ou seja, personagens que estão longe da pretensa universalidade que os tipos representavam e, por conseguinte, da criação de modelos a serem seguidos. Tal afirmação pode ser verificada nas obras de nosso *corpus* ficcional, que traz um protagonismo maior para esses sujeitos, e ainda expõe as fendas do discurso colonial.

CONCLUSÃO

Este trabalho procurou demonstrar o papel das representações na constituição do pensamento social. Desde tempos remotos o ser humano traz intrinsecamente a ele a necessidade de expressar-se e interpretar o mundo a sua volta por meio da linguagem e, bem cedo, descobriu que por meio dela poderia exercer poder sobre os demais seres de sua própria espécie. O imperialismo europeu, impulsionado pelas grandes navegações, utilizou as narrativas para subjugar, iludir, ludibriar e assim, além de monstros e canibais, criou selvagens, canibais, sem fé, nem lei, nem rei. Escravos. E essa escravidão não era somente material, era principalmente mental, e ficou arraigada de tal maneira que ainda nos dias de hoje precisamos lutar contra ela.

Os sistemas simbólicos têm enorme poder de moldar a realidade, isso, para não dizer que eles próprios são a realidade. Somos seres atravessados por linguagem e é por meio dela que criamos as condições de nossa existência e *Robinson Crusóé* é herdeiro de uma tradição que soube muito bem utilizar essa ferramenta a serviço de suas ambições. Como reflexo de seu tempo, essa obra traz em si as marcas da sociedade capitalista, imperialista, puritana, individualista na qual é originada.

Cientes de que somos constituídos por discursos, as obras artísticas pós-modernas vão buscar na tradição os elementos que precisam ser ressignificados à luz da epistemologia renovada que reflete o pensamento contemporâneo. Assim, o presente repensa, discute, questiona e avalia os modos de representação obsoletos que ajudaram a formar uma sociedade que se divide conforme julgamentos de cor, etnia, gênero, classe social. Dessa forma, desnuda os processos de dominação e opressão que por tantos séculos silenciaram os grupos que não se encaixavam nos padrões impostos pelo grupo dominante.

No primeiro capítulo, demonstramos como o poder imperialista fez uso de discursos racializados verbais e não verbais para criar uma imagem de subalterno. Foi por meio da espetacularização promovida pelas Exposições Universais, pela propaganda imperialista, e pelos estudos científicos que a ideia de inferioridade dos povos não europeus ficou de tal maneira arraigada na mente daqueles povos a ponto de mesmo os oprimidos passarem a acreditar que eram inferiores intelectual e moralmente. O poder de manipulação foi tão grande que o oprimido passou a desejar ser como o opressor.

Ainda no primeiro capítulo, mostramos que uma das vias para transformar essa realidade consiste em reelaborar criticamente o pensamento do passado, revelando o silenciamento, a invisibilidade que foi atribuída aos povos colonizados e marginalizados. Por isso as obras do

pós-guerra vêm realizar o importante trabalho de despertar no público um olhar diferenciado para um fato histórico que durante muitos anos foi conhecido por meio de um ponto de vista único.

A partir do segundo capítulo, discutimos de que maneira a literatura e o cinema pós-modernos se apropriam dos personagens de Defoe e reelaboram-nos incorporando elementos ausentes no hipotexto. Assim, coloca-se em discussão a transculturação resultante do contato entre os povos, que gerou sujeitos híbridos, dotando o colonizado de uma consciência dupla, formada pela troca cultural. Quando dizemos troca estamos também afirmando que o próprio sujeito da metrópole foi atingido por esse intercâmbio, e portanto também assimilou características do novo mundo. Em outras palavras, o encontro das culturas fez surgir sujeitos plurais, frutos de todas as experiências de trocas culturais entre os povos.

Por isso, demonstramos que Robinson sofre uma grande transformação no processo de convivência com os outros ao passo que Sexta-feira ganha seu espaço na narrativa pós-colonial, tem vez e voz, apesar de ainda restarem resquícios da ausência de protagonismo à qual ele foi relegado no clássico. Ele vem aos poucos conquistando seu espaço, mostrando seu valor. O que os livros e os filmes que estudamos nos mostram é que Robinson e Sexta-feira vem desenvolvendo uma relação de igualdade que se constrói na diferença. Robinson aprende a liberdade do riso com Sexta-feira, vê a si mesmo com outros olhos depois de conhecer outro jeito de viver.

No terceiro capítulo, realizamos um mapeamento das estratégias literárias e fílmicas utilizadas para realizar a transgressão das regras clássicas e descobrimos que as narrativas pós-modernas subvertem os padrões de diversas formas, por meio da paródia e da ironia, criticam os costumes de uma sociedade que já há muito está obsoleta e mostram um novo jeito de interpretar a realidade. Por meio da subversão do gênero narrativa de viagens, revelam o caráter plural e fragmentário do sujeito pós-moderno, que é um e é vários ao mesmo tempo e também mostra o conflito no processo de transformação de Robinson, entre o que era e o que se tornava.

Constatamos que quando o texto revela-se como artifício, expondo seus mecanismos de construção, ele acaba por despertar nossa consciência para o fato de que não há apenas uma, mas muitas verdades, que dependem de uma gama de fatores que as tornam todas legítimas. A autorreflexividade do texto literário pós-moderno nos mostra portanto, que é possível transformar a realidade por meio da transformação das consciências.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARRIGUCCI JR. Davi. “Dentro do labirinto: busca e rebelião”. In: **O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ASHCROFT, Bill. et al. **Key concepts in post-colonial studies**. London: Routledge, 2007.

ALMEIDA, Milton J. “Investigação visual a respeito do outro.” **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, v. 9, n.1,p.266-328, jul./dez. 2007. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/749>> Acesso em 18 out. 2018.

BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal, LEMAIRE, Sandrine. Os jardins zoológicos humanos. In: **Le Monde Diplomatique Brasil**. Ago. 2000. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/os-jardins-zoologicos-humanos/>> Acesso em: 27 nov. 2018.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CASTANHEIRA, Rafael. Poéticas de Resistência: a representação do outro nas fotografias de Claudia Andujar e Miguel Rio Branco. In: **Revista Mosaico**, v. 9, n. 1, p. 125-144, jan./jun. 2016.

COETZEE, John M. **Foe**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CORTÁZAR, Julio. “Adeus, Robinson”. In: **Adeus, Robinson e outras peças curtas**. Tradução de Mário Pontes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

COSTA LIMA, Luiz. “Defoe: a decifração do chamado” In: **O controle do imaginário & A afirmação do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CRUSOE. Direção: Caleb Deschanel. Produção: Andrew Braunsberg. Roteiro: Walon Green. Estados Unidos/Inglaterra: Island Pictures, 1988. 1 DVD (91 min.) son., color.

DEFOE, Daniel. **As aventuras de Robinson Crusoe**. Tradução de Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 2010.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

EXPOSIÇÃO relembra shows étnicos com humanos 'exóticos' na Europa”. BBC News. Disponível em:

<https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/12/111201_galeria_shows_etnicos_df.shtml> Acesso em 17 nov. 2018.

FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução. **Signótica**, Goiás, GO, v. 24, n. 1, p. 237-251, jan./jun. 2012.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. “O espetáculo do ‘Outro’”. In: **Cultura e Representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Apicuri, 2016.p. 140-223.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Tereza Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

_____. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MAN Friday. Direção: Jack Gold. Produção: David Korda, Jules Buck, Gerald Green. Roteiro: Adrian Mitchell. Estados Unidos/Inglaterra: ITC Films, Keep Films, ABC Entertainment, 1975. 1 DVD (109 min.) son., color.

NITRINI, S. **Literatura Comparada**: História, Teoria e Crítica. São Paulo: Edusp, 2000.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas: Fundacion Biblioteca Ayacucho, 1983.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: _____. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 15-28.

PRATT, Mary L. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

SAID, Edward W. “Orientalism”. In: **The Post-colonial Studies Reader**. Edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. London and New York: Routledge, 2003.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SPIVAK, Gayatri C. “The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives”. **History and Theory**. Vol. 24, n. 3 (Oct., 1985), pp. 247-272 Publicado por Wiley para Wesleyan University. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2505169?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em: 15 nov. 2018

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: Multiculturalismo e representação. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. “Clássicos coloniais e pós-coloniais: de *Robinson Crusoe* a *Survivor*” In: **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do outro. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TOURNIER, Michel. **Sexta-feira ou os limbos do Pacífico**. 2 ed. Tradução de Fernanda Botelho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.