

FOE, DE J. M. COETZEE: A CONFIGURAÇÃO DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Bruna Marcelo Freitas (Doutoranda em Estudos literários pela UNEMAT)
Vera Lúcia da Rocha Maquêa (Professora Adjunta na UNEMAT)

RESUMO

O presente artigo pretende apresentar uma releitura do romance *Foe*, de autoria de J. M. Coetzee, à luz das configurações da narrativa pós-moderna. A obra foi publicada em 1986 e traduzida para o português por José Rubens Siqueira, em 2016. Em primeira instância, recorremos a Lukács e Watt para refletirmos sobre a constituição do gênero romance; por conseguinte, encaminhamos uma análise do romance, ancorada em Adorno, Bakhtin, Worthington e, sobretudo, em Hutcheon. Com efeito, podemos dizer que as personagens adquirem novos posicionamentos no romance coetzeeniano, lugares que não são indicativos de uma dialética, mas reconfiguram as problemáticas embrionárias do passado, convidando o leitor a participar do texto e (re)pensar/sentir o mundo do homem e suas experiências, por meio dos signos, sons e vozes que orquestram o conjunto narrativo. Em síntese, *Foe* expressa o desajustamento da experiência do homem na sociedade, e o faz devido à forma como se constitui uma metaficção historiográfica.

Palavras-chave: romance; *Foe*, de J. M. Coetzee; metaficção historiográfica.

ABSTRACT

The present article intends to present a rereading of the novel *Foe*, by J. M. Coetzee, in the light of the configurations of the postmodern narrative. The work was published in 1986 and translated into Portuguese by José Rubens Siqueira in 2016. In the first instance, we turned to Lukács and Watt to reflect on the constitution of the novel genre; therefore, we have forwarded an analysis of the novel, anchored in Adorno, Bakhtin, Worthington, and especially in Hutcheon. In fact, we can say that the characters acquire new positions in the Coetzee novel, places that are not indicative of a dialectic, but reconfigure the embryonic problems of the past, inviting the reader to participate in the text and rethink/feel the world of men and their experiences, through the signs, sounds and voices that orchestrate the narrative structure. In short, *Foe* expresses the maladjustment of men's experience in society, and does so because of the way in which a historiographical metafiction is constituted.

Keywords: novel; *Foe*, J.M. Coetzee; historiographic metafiction.

INTRODUÇÃO

O presente artigo intenta apresentar uma leitura do romance *Foe*, de autoria de J. M. Coetzee, à luz das configurações da narrativa pós-moderna. A obra foi publicada em 1986 e traduzida para o português por José Rubens Siqueira, em 2016 e mobiliza claramente um diálogo com um clássico da literatura: *Robinson Crusóe*, de Daniel Defoe, considerado um dos primeiros romances modernos pelo crítico literário Ian Watt (2010). Daí o título *Foe* depreendido do nome do autor do clássico romanescos, que é (re)escrito por Coetzee com lentes que não se esquivam de questões fulcrais à escrita do romance pós-moderno.

O interesse pela produção de Coetzee atribui-se sobretudo à forma concisa, irônica e farta de sentidos com que ele articula a linguagem do texto literário, ao mesmo tempo em que a problematiza e representa como instrumento das relações de poder ou como *dispositivo*, para citar Agamben, que definiu o termo a partir de Foucault:

[...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - por que não - a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos [...] (2009, p.40-41).

Em *Foe*, a linguagem como dispositivo de controle das relações de poder está no centro das problemáticas que envolvem as personagens. Vemos a narradora protagonista Susan Barton, uma mulher que vive no século XVIII, em desespero para narrar a sua história de naufraga, bem como as histórias de Robinson Crusóe - alegoria de Robinson Crusóe - e de Sexta-feira, o escravo cuja língua fora mutilada. O empreendimento da narrativa, confiada a Foe - alusão ao autor de *Robinson Crusóe*, Daniel Defoe -, é frustrado por não ser possível conhecer a história de Sexta-feira. Susan discute com Foe a respeito do impasse colocado frente à incomunicabilidade, pois a linguagem é fundamental para o objetivo da escrita do livro que ela tanto anseia.

O próprio ato de escrever torna-se um dispositivo demarcador das relações de poder, no romance, ao passo que Susan quer contar a sua experiência na condição de naufraga e Foe, contrariando-a, insiste em dar à obra outro foco, com a ideia de narrar a história de Susan à procura da filha desaparecida, em que o naufrágio apenas figuraria como um capítulo do conjunto narrativo.

Trata-se, pois, de uma metaficção que não apenas coloca em conflito projetos narrativos, mas também concatena características do romance pós-moderno em sua configuração estética, de forma que as problematizações discursivas possibilitam o questionamento das estruturas e relações opressoras. Nesse sentido, faz-se oportuno refletir sobre alguns aspectos do gênero romance para encaminharmos a análise.

PENSANDO A FORMA ROMANESCA

O ainda jovem Lukács, ao redigir a obra *A teoria do romance* entre 1914 e 1915 e publicá-la em 1916, em plena Guerra Mundial, apresenta aspectos que ampliam os horizontes para pensarmos o gênero romanesco, numa perspectiva histórico-filosófica dos gêneros literários. Para ele, *Dom Quixote* (1605), de Miguel Cervantes, constitui-se o marco histórico no processo de configuração do romance, que possui justificativa metafísica:

Assim, esse primeiro grande romance da literatura mundial [*Dom Quixote*] situa-se no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma; em que o mundo, liberto de suas amarras paradoxais no além presente, é abandonado a sua falta de sentido imanente (LUKÁCS, 2000, p.106).

Esse romance abre um enfrentamento da tradição, em que os paradigmas da narrativa são questionados e o novo é ressignificado. Por meio da metalinguagem em sua construção, *Dom Quixote* edifica-se como paródia dos romances de cavalaria da Idade Média. Nesse movimento, consideramos os princípios de relatividade, perspectiva e fragmentação como contribuições de Lukács, na busca de instituir uma genealogia romanesca. A mentira assume outro *status* que não o de inverdade, mas de invenção, criação, tal qual o mundo próprio de Dom Quixote quando tomado por suas leituras dos romances de cavalaria. Ou seja, tudo é verdade, tudo é mentira, depende da perspectiva (relatividade).

Essa perspectiva refere-se à forma como a experiência será colocada, de modo que, no romance moderno, tem-se o protagonismo pelo estatuto de narrar, o protagonista não tem mais a intenção de representar o todo. Numa consciência da incongruência entre alma e mundo - o protagonista Dom Quixote parece não entender a complexidade do mundo e ainda busca ser o herói, o cavaleiro andante que representa a coletividade. Daí a ideia de fragmentação ao narrar uma

dada experiência singular, individual e não mais a exigência ou a missão de representar uma coletividade. Assim, é a partir da perspectivação que se tem a individualização da experiência humana. Nesse sentido, esses princípios lukacsianos relacionam-se e expandem a forma literária em suas concepções modernas quanto ao gênero romanesco.

Por caminho distinto, Ian Watt (2010), em *A ascensão do romance*, também se depara com a individualização da experiência humana no centro das questões elencadas. Ele pontua que os historiadores do romance consideram o “realismo” o principal traço distintivo entre os romances do início do século XVIII e a produção ficcional anterior. O autor passa a discutir, portanto, o termo realismo, pautando-se em autores da filosofia. Foi Descartes, com seu método fundado na dúvida para se aproximar de uma verdade, que muito colaborou com “[...]a concepção moderna da busca da verdade como uma questão inteiramente individual [...]” (p.13). E é o romance aquele que reflete essa reorientação individualista e inovadora de forma mais plena, rompendo com o tradicionalismo das formas anteriores. O critério de fidelidade à experiência individual passa a ser adotado e o romancista assume a função primordial de dar impressão de fidelidade a essa experiência.

Defoe, Richardson e Fielding são considerados por Watt (2010) aqueles que continuaram, cada qual a sua maneira, o uso de enredos inteiramente inventados ou parcialmente inspirados em um incidente contemporâneo, ou seja, os enredos não-tradicionais. Teria sido Defoe que, ao subordinar o enredo à memória autobiográfica, inaugurara uma nova tendência na ficção revelando a primazia da experiência individual. Assim, na nova perspectiva literária, ao invés de tipos humanos genéricos e cenários definidos conforme a convenção literária, o enredo concatenaria tanto pessoas quanto circunstâncias específicas. Essa atenção à particularidade e, também, à originalidade fez com que Defoe e Richardson estabelecessem o direcionamento da forma romanesca.

A particularidade realista implicaria aspectos específicos da técnica narrativa, dentre os quais a apresentação, caracterização do ambiente e individualização das personagens. Essas passariam a ser nomeadas, receberiam nome e sobrenome tais como os indivíduos na vida real: “os primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo” (WATT, 2010, p.20).

Ian Watt chegará à compreensão aproximada em relação à perspectiva civilizacional: a civilização ocidental passou por ampla transformação da Idade Média ao Renascimento, na qual substituiu a unificada visão de mundo por outra visão distinta, “que nos apresenta essencialmente um conjunto em evolução, mas sem planejamento, de indivíduos particulares vivendo experiências

particulares em épocas e lugares particulares” (2010, p.33). Mas Watt está preocupado com as ligações mais específicas do realismo filosófico que auxiliam a definir o estilo narrativo do romance. Por isso ele aceitará a premissa de Defoe e Richardson para definir o realismo formal:

[...] o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem mais referencial do que é comum em outras formas literárias (p.34).

Dessa forma, Watt (2010) salienta que o modo pelo qual Defoe e Richardson deram vida ao realismo formal pode ser considerado o ponto comum do gênero romanesco. O autor destaca o individualismo em *Robinson Crusóé*, de Defoe, indicando-o como o primeiro romance que teria feito das ações diárias de um homem a matéria de sua narrativa e situa esse individualismo no perfil econômico exigido pelo capitalismo industrial que emergia no século XVIII: homem trabalhador, que não cessava de exercer, de forma disciplinada, as suas tarefas diárias. Em suma, o “individualismo econômico explica grande parte do caráter de Crusóé; a especialização econômica e sua ideologia ajudam a esclarecer o fascínio de suas aventuras; mas o que domina o seu ser espiritual é o individualismo puritano” (WATT, 2010, p.78). Esse puritanismo está associado ao protestantismo, que colaborou - em conjunto com o capitalismo industrial - para o surgimento da sociedade moderna individualista.

A extrema consequência do individualismo absoluto será um eco de solidão humana. Ancorado na prerrogativa puritana de manter a alma intacta, afastada do contágio do mundo pecaminoso e, conseqüentemente, da sociedade, o homem revela-se solitário. Apenas após Defoe representar essa solidão é que foi possível ao romance iniciar os estudos das relações pessoais: “os termos do problema do romance e do pensamento moderno foram definidos quando a velha ordem das relações sociais e morais naufragou, com Robinson Crusóé, na maré alta do individualismo” (WATT, 2010, p.99)

Se o realismo formal recebeu tal contorno com Defoe, expressando o individualismo absoluto da experiência do homem na sociedade moderna (por meio da memória autobiográfica), como será que os escritores que o sucederam lidaram com a escrita literária? Não ambicionamos responder a essa questão, até porque essa resposta não encontraria alcance apropriado. Entretanto, buscamos compreender como Coetzee procedeu no romance *Foe*.

O (RE)DIRECIONAMENTO DAS PERSONAGENS E DO LEITOR NA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA *FOE*, DE COETZEE

Tornou-se pertinente, nesse estudo, destacar alguns aspectos distintivos do gênero romance, sobretudo, pelo fato de Watt analisar esses traços na obra de Daniel Defoe e considerá-la o marco divisor da ascensão do romance. Coetzee, por sua vez, faz uma releitura de *Robinson Crusóe*, de Defoe e entendemos essa retomada de um texto literário clássico entendemos como uma postura característica do contemporâneo, em sua dinâmica de relação com o tempo, nas palavras de Agamben (2009, p.72):

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, a este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.

Esse olhar para o passado não pressupõe uma perspectiva saudosista, as esperanças que se podem nutrir não são outras senão as de repensar o presente (SCRAMIM; HONESCO, 2009, apud AGAMBEN, 2009, p.22). Coetzee, em *Foe*, faz esse movimento de retorno, de olhar o passado com as lentes do escuro do presente. O romance dá voz a Susan Barton, uma inglesa naufraga, que busca contar a sua história, a de Sexta-feira e a de Cruso, por meio da escrita do escritor Foe. Esses são personagens e autor do romance *Robinson Crusóe*, com exceção da narradora Susan. Nesse sentido, há uma reescrita da narrativa clássica, bem como da forma de narrar, colocando em evidência as questões de gênero à medida que Susan passará por conflitos, inicialmente com Cruso – que tenta lhe impor ordens na ilha -, depois, com Foe, que busca narrar a história de Susan como bem entende, imputando-lhe, inclusive, uma filha que não a sua legítima.

Vemos que essa reelaboração do passado se realiza de forma irônica, característica que aponta para a configuração de uma narrativa pós-moderna. Linda Hutcheon (1991) dedicou-se a analisar o pós-modernismo, com vistas a pensar em uma poética que o expressasse. Vejamos como a autora define-o:

[...] aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da ‘presença do passado’. [...] é sempre uma reelaboração crítica, nunca um retorno ‘nostálgico’. É aí que está o papel predominante da ironia no pós-modernismo. (p.20-21).

O passado é evocado, questionado e reelaborado. Para Hutcheon (1991), na ficção, o que caracterizaria o pós-modernismo seria a metaficção historiográfica: “Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam dos acontecimentos e personagens históricos [...]” (HUTCHEON, 1991, p.21). Há como princípio, nesse contexto, ao que autora chamou de paródia, ou seja, “uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. Na metaficção historiográfica, [...] essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural” (p.47). Vamos explicar como isso se dá em *Foe*.

Deparamo-nos, inicialmente, com Susan Barton narrando a sua história, distintamente do que se opera na narrativa canônica de Defoe cujo narrador é Robinson Crusoe. Embora ambos protagonistas narrem em primeira pessoa, esse deslocamento do sujeito que narra possui teor significativo no romance de Coetzee.

Hutcheon explica que a pluralização discursiva traz como um de seus efeitos a dispersão do centro da narrativa histórica e fictícia. O “ex-cêntrico”¹ passa a possuir um novo valor, a receber atenção, em contraposição à ideia de homogeneidade cultural. Assim, em *Foe*, não é mais um homem branco, heterossexual e de classe média que narra (como ocorre em *Robinson*), mas uma mulher: Susan Barton. No entanto, como dissemos, ela passa por uma série de enfrentamentos (com Crusoe e com Foe) até que consiga contar a sua história. Além de que, na última parte do romance, ela está morta e outro narrador não identificado assume a enunciação - em primeira pessoa. Embora uma voz feminina seja colocada na centralidade narrativa, aspectos da perspectiva cultural dominante são destacados e promovem questionamento quanto à posição ocupada pelo ex-cêntrico no conjunto do romance. Trata-se de um dos paradoxos do próprio pós-modernismo: “O pós-modernismo indica sua dependência com seu uso do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico abuso desse mesmo cânone” (p.170). É nesse sentido que se tem a mudança e a continuidade cultural.

¹ Aquele “que está fora do centro” (p.65). Descentralizados seja quanto à classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia. São os “marginalizados por uma ideologia dominante” (p.58).

As marcas enunciativas e a estrutura da narrativa são muito sintomáticas das dificuldades que Susan encontra para narrar. Dividido em quatro partes, *Foe* expressa em sua estrutura a plasticidade própria do gênero romance, como bem salienta Bakhtin: “o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. [...] A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas” (2010, p.397).

A primeira parte é substancialmente densa, Susan narra de sua chegada e estadia à ilha até sua partida com Cruso e Sexta-feira. Há o emprego de aspas em todos os parágrafos, porém, essas aspas não encerram os parágrafos (com exceção do último), como se os acontecimentos ficassem em aberto. Logo descobrimos para quem Susan narra: “Para leitores versados em narrativas de viagens [...]” (COETZEE, 2016, p.9). Tem-se aí uma variação da distância estética de que nos fala Adorno: “No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado de lado, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa das máquinas” (2003, p.61). Se a diminuição da distância estética nos revela que Susan narra para o leitor, mais adiante descobrimos que também narra para o escritor Foe, visto que nutre esperanças que este conte a sua história.

A segunda parte inicia como um diário: “15 DE ABRIL” (p.44), fato que nos remete a Bakhtin (2010) a propósito de suas considerações sobre a permeabilidade do gênero: o romance absorve os outros gêneros literários a sua estrutura parodiando-os, dando-lhes outros tons. O tempo da enunciação encontra o tempo do enunciado, diferente do que ocorre na parte inicial. A narradora afirma estar escrevendo cartas a Foe, cartas que deixam de ser respondidas. Torna-se evidente a indiferença de Foe em relação a Susan, ao que ela tem a dizer. A estrutura assemelha-se a um monólogo e continua a demarcação apenas de abertura de aspas em todos os parágrafos, no entanto, agora a cada final de registro (carta ou relato diário) fecham-se os parágrafos com as aspas. Susan seguirá “falando aos ventos”, passando por dificuldades para manter a si e a Sexta-feira, bem como para tentar formas de comunicar-se com este. Ela está convencida de embarcar Sexta-feira a África, porém, seu projeto é frustrado porque conclui que o farão escravo novamente.

Na terceira parte, percebemos a ausência do sinal enunciativo (aspas), mas fica claro que é Susan quem está narrando. Ela consegue descobrir o paradeiro de Foe e dirige-se juntamente com Sexta-feira ao local: “A escada era escura e ameaçadora. Minha batida ecoou como se no vazio, ouvi pés se arrastando e de trás da porta uma voz, a voz dele, baixa e cautelosa. ‘Sou eu, Susan Barton’, anunciei. **‘Estou sozinha, com Sexta-feira’**” (COETZEE, p.102; grifos nossos). Ora, soa como um paradoxo. Essa construção linguística revela o lugar relegado a Sexta-feira pela

protagonista: o de coisa. Inclusive, Sexta-feira não recebe nome e sobrenome, assim como em *Robinson Crusóe*. Embora as outras personagens sejam nomeadas e, portanto, particularizadas como demonstrou Watt (2010), o homem negro que exerce a função de servo é tratado como tipo pela narradora, mas também por Cruso e Foe. Há o silenciamento de sua voz em virtude de sua língua ser mutilada, fato que o impossibilita de contar a sua história. Aliás, a busca por desvelar essa história será o motivo pelo qual Susan e Foe insistem em comunicar-se com Sexta-feira, visto o projeto conflituoso de escrita em curso. Conflituoso, por um lado, porque Susan, como dissemos, possui preocupação em narrar os fatos tais quais ocorrerão e Foe quer narrar fatos fictícios; por outro, por não ser possível conhecer a verdade de Sexta-feira.

A questão fulcral que inquieta Susan desde a parte inicial do romance refere-se à veracidade do narrado. À medida que a narrativa avança fica cada vez mais evidente a angústia da protagonista por narrar a verdade de sua história, em suas palavras ao capitão: “ ‘Não vou querer que digam nenhuma mentira’, falei [...] ‘Eu preferiria ser o autor da minha própria história a ter mentiras contadas a meu respeito’, insisti” (COETZEE, 2016, p.39). De acordo com Hutcheon (1991, p.143), *Foe* aborda justamente “essa relação da escrita da ‘estória’ e da ‘história’ com a ‘verdade’ e a exclusão na prática de Defoe”, de modo a revelar que não somente os contadores de histórias podem excluir, silenciar e eliminar acontecimentos e pessoas do passado, mas também sugere que os historiadores o possam fazer. Nesse sentido, a autora questiona onde estão as mulheres das tradicionais narrativas da história do século XVIII. Comenta que, da ficção de Coetzee, depreende-se que o próprio *Robinson Crusóe* não teria sido escrito a partir de informações dadas a Defoe por Alexander Selkirk, um homem náufrago histórico, mas por Susan Barton, “uma mulher subsequentemente ‘silenciada’” (143), que também fora náufraga na ilha de Cruso.

Fernando de Lima Paulo (2003) tratou do tema da verdade em *Foe*. Segundo ele, a impraticabilidade do discurso histórico como verdade é evidenciada na obra. Acrescenta que se *Robinson Crusóe* promove distorções e o silenciamento de verdades ao ser analisado por esse viés, Susan chega a um impasse com a sua insistência por um relato factual – no qual a história da mutilação de Sexta-feira seja incluída e expresse, portanto, sua vontade de autoria: “como dizer a verdade para si e sobre si mesma sem cair no auto-engano?” (PAULO, 2003,p.32). Com efeito, o autor explica sobre a problemática da pretensa representação fiel da realidade: “por trás de uma verdade exposta, ocorre sempre um silêncio intangível, irrepresentável, mas sempre presente, subversivo. Em *Foe*, Sexta-feira representa esse mistério [...]” (32). Porém, um mistério que não chegará a ser revelado. O romance não desvenda tal enigma, mas sabemos que Sexta-feira sobrevive, resiste às contingências que lhe foram (im)postas ao longo de sua existência.

Narrada em primeira pessoa, a quarta parte do romance, cuja brevidade (cinco páginas²) destoa das demais partes da obra, não há o sinal enunciativo (aspas) e agora não sabemos quem está narrando, tendo em vista que Susan e Foe estão mortos. Sexta-feira está enfraquecido, mas vivo. Esse narrador não identificado descreve o espaço que observa, percorre a casa de Foe e, depois de ler as iniciais da escrita de Susan, mergulha em outro plano: “Chego a uma sacada e a uma escada. [...] Não é uma casa de banhos de verão. No espaço negro dessa cabine a água é parada e morta, a mesma água de ontem, do ano passado, de trezentos anos atrás” (COETZEE, 2016, p.141).

Susan sempre demonstrou preocupação em descrever os espaços (a ilha, a casa onde morou com Sexta-feira, a casa de Foe e seu alojamento) enquanto tinha a palavra – pois, como vimos, é graças a apresentação e contextualização do ambiente que as personagens podem ser particularizadas (WATT, 2010) e a protagonista demonstra absorver essa prerrogativa realista -, no entanto, o narrador da parte final dá ao elemento espaço-temporal outra significação. Ele faz clara alusão ao passado quando diz que a água é a mesma há trezentos anos, do que se depreende que há acontecimentos que se repetem ao longo dos tempos. Inclusive, as semelhanças dos acontecimentos que são narrados na quarta parte do romance demonstram essa reiteração. Na casa de Foe, o narrador descreve o escritor junto a Susan mortos na cama e Sexta-feira deitado no chão, respirando com dificuldade, com os dentes cerrados. O narrador tenta abrir a sua boca e a resposta é corporal, o som de seu corpo. No outro plano narrativo, ao que parece em um navio naufragado, o narrador expõe como Susan e o capitão estão dispostos, mortos, com suas partes íntimas expostas, e como encontra Sexta-feira, enterrado na areia, de joelhos, acorrentado pelo pescoço, nitidamente debilitado. Novamente, o narrador tenta abrir os dentes de Sexta-feira e a resposta deste outra vez é corpórea, mas difere da primeira:

Sua boca se abre. De dentro dele vem um lento jorro, sem fôlego, sem interrupção. Ele flui através de seu corpo e sobre mim; atravessa a cabine, atravessa o navio naufragado; banhando os rochedos e as praias da ilha, corre para o norte e para o sul até os confins da Terra. Suave e frio, escuro e sem fim, ele bate contra minhas pálpebras (p.142).

Esses movimentos constituem-se a reação de Sexta-feira ao ser forçado a falar. A própria postura de impor-lhe que fale já se configura autoritária. Consequentemente, o narrador não

² Na versão traduzida por José Rubens Siqueira.

descobre a verdade de Sexta-feira, assim como não o fazem Susan e Foe. Ironicamente, todos acabam ficando à mercê de Sexta-feira, de seu enigma. Mas, e o leitor?

Nesse romance o leitor é bastante conscientizado sobre o contexto enunciativo, mas, de maneira tipicamente pós-moderna, pedem-lhe que questione a habitual segurança de sentido. A enunciação é enfatizada e atacada ao mesmo tempo. Assim como Susan Barton acaba ficando à mercê de Foe e Coetzee, também se pode considerar que o receptor de qualquer texto fica à mercê de um *agentprovocateur/manipulateur*, o produtor. Esse é o irônico e problematizante jogo pós-moderno da enunciação e do contexto (HUTCHEON, 1991, p.108; grifos da autora).

Resta ao leitor participar do jogo discursivo fazendo as suas inferências e correlações. Consideramos esse jogo da enunciação instigante, pois não apenas convoca o receptor a participar ativamente do texto, mas também o conduz a uma busca semântica inquietante, à leitura dos textos clássicos e a pensar o sentido textual a partir das relações intertextuais, a ler o passado à luz do escuro do presente, de acordo com Agamben (2009), e a reescrever esse passado: “A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado de dentro de um novo contexto” (HUTCHEON, 1991, p.157).

Destarte, reconhecemos que a ironia e a paródia intertextual da metaficção historiográfica subvertem a narrativa de Daniel Defoe, desestabilizando tanto a ideia de fidelidade do relato factual, quanto os posicionamentos e caracterizações das personagens. Distintamente do que ocorre com o Sexta-feira de *Robinson Crusóé*, que é salvo, “reeducado” (aprende o básico da língua inglesa, deixa de ser canibal e passa a temer um Deus) e “submisso por gratidão”, o Sexta-feira de *Foe* coloca todas essas “verdades” em cheque. Não sabemos quem cortou a sua língua ou se realmente ela fora cortada e por que serviu a Cruso na ilha e obedeceu a Susan na cidade. Sabemos que traz seus próprios hábitos, expressos na música, na dança, na relação com o rio e com a natureza por meio de seu corpo. Sexta-feira muda de posição, ao sabor da ficção pós-moderna, na qual o ex-cêntrico passa a ter um novo valor no conjunto narrativo. Agora, ele é aquele que carrega o enigma, mas não o pode falar ou pode?

Worthington (2015) analisa essa questão em *Foe*, a partir dos críticos Gubar, Spivak, Parry e Levinas. Apoiando-se na ideia de Spivak de que o subalterno não possa falar, ideia que mais tarde fora reformulada (ele não pode ser ouvido nem lido), Worthington é categórico: “Friday *soa*, mas não *fala*” (p.75; grifos do autor). O autor considera um erro atribuir significados aos sons exalados pela boca de Sexta-feira, a menos que seja uma imposição do leitor: “O que isso significa para ele

[Friday], se é que significa alguma coisa, pode apenas ser adivinhado, imputado, imposto (com violência) sobre o corpo/texto impenetrável. É o ‘próprio signo’ de Friday” (p.75). Como alternativa a essa condição, o autor sugere, amparando-se nos estudos de Levinas, que a saída estaria na falha de um encontro ético do eu com o outro, eis o paradoxo: “uma comunicação /comunhão com o outro, como tentativa de falar/escrever o outro, não pode funcionar. Ou, ainda, para ser ética, ela *precisa falhar*” (p.78, grifos do autor). Levinas indica que a abertura do eu leitor/escritor para a perturbação afetiva do outro possa ser algo para considerar essa “falha” em termos positivos. É nesse sentido que Worthington alerta que o silêncio de Sexta-feira e de seu corpo “não (precisa) significa(r) ou ser significado na interpretação: *ele afeta*” [...] Os “sons” de Friday são um “dizer” que é *sentido*, não “dito” (p.79, grifos do autor). O narrador os sente contra a própria pele de seu rosto.

Considerando que o subalterno não pode falar e, se falar, não pode ser ouvido e lido, como esclareceu Spivak, verificamos que Susan acaba sendo gradativamente silenciada no conjunto da narrativa. Apesar de narrar três partes do romance, na parte final, como comenta Worthington (2015), ela estará “apagada” tanto da “história” relativa ao naufrágio que (De)Foe publicará, quanto de seu papel de narradora. Segundo o crítico, a diminuição de sua autoridade como narradora é enfatizada com a inserção de Foe, que inicia como destinatário das cartas da protagonista na segunda parte. Susan e Foe seguirão disputando a autoria da “história”, ao ponto de ele lhe imputar uma filha não desejada (referência ao romance *Roxana*, de Defoe). Essa briga será concretizada no final da parte três, por meio do ato sexual entre eles. O ronco de Foe incomodará a Susan, do que depreendemos uma imposição nesse processo de disputa autoral.

Worthington alerta para o fato de que as primeiras três seções do romance além de trazerem o debate sobre a escritora mulher e sua possibilidade de autonomia para falar ou escrever, “revelam o desejo de poder que o ato da escrita traz consigo, e as formas como ele faz com que o autor se ajuste às estruturas de poder e de autoridade” (WORTHINGTON, 2015, p.66). Susan, mesmo silenciada pela voz patriarcal, faz o mesmo com Sexta-feira, “assujeitando-o para marcar a *sua* autoria e autoridade” (p.66), como pode se ver nesse trecho do romance: “Não importa o que ele é para si mesmo (ele é alguma coisa para si mesmo? – Como poderá nos dizer?), o que ele é para o mundo é o que eu faço dele. Portanto o silêncio de Sexta-feira é um silêncio desamparado” (COETZEE, 2016, p.22).

Ora, essa violência simbólica praticada por Susan é a mesma que Foe lhe impõe. A sua exclusão/apagamento da parte final mostra também que o autor a silencia. Trata-se dos movimentos da metaficção historiográfica: “ela estabelece a ordem totalizante, só para contestá-la,

com sua provisoriedade, sua intertextualidade e, muitas vezes, sua fragmentação radicais” (HUTCHEON, 1991, p.155). Susan tem a palavra provisoriamente, à medida que progride a narrativa, como por princípio de reversibilidade, há a diminuição de sua autoridade narrativa, até aniquilar-se. Eis que o traço irônico da narrativa pós-moderna.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Além do par texto-leitor, importa também o contexto de produção das obras, como ressalta Hutcheon (1991). *Foe* foi escrito em 1986, em um conturbado período da sociedade sul-africana, o período de segregação racial, conhecido como apartheid ou Separação (1948-1994). Já Defoe escreve sua obra no início do século XVIII - 1917, momento de efervescente perspectiva capitalista, na qual o individualismo configurou-se a nova máxima da sociedade moderna que se levantava na Inglaterra. Se *Robinson Crusóé*, como nos demonstrou Watt (2010), expressa o individualismo da experiência humana na nova sociedade por meio da memória autobiográfica, Coetzee leva até as últimas consequências esse projeto estético, questionando-o por dentro.

Não apenas há inserção de Susan e Foe no interior da narrativa como personagens, como também Sexta-feira recebe novos contornos de Coetzee. E mais: Cruso não é apresentado como um jovem vigoroso, sedento de trabalho e de “progresso” (expansão de construções e plantações na ilha), indiferente a sexo, devoto assíduo do Evangelho e preocupado com registros, como o é Robinson Crusóé na obra homônima. O personagem de *Foe* mostra-se contemplador da natureza, mas não há referências a orações ou rituais religiosos. Ele também não apresenta perfil do “homem econômico”, do qual nos fala Watt (2010), investindo apenas em sua subsistência. Não se preocupa com os registros de suas memórias e não é indiferente a sexo. Coerente com esse quadro, como modificação estética tem-se o deslocamento de sua voz, não é ele o sujeito que narra.

Contudo, como vimos, as personagens adquirem novos posicionamentos/direcionamentos no romance coetzeeniano, lugares que não são indicativos de uma dialética - tal qual prevê o tom da ficção pós-moderna -, mas reconfiguram as problemáticas embrionárias do passado, convidando o leitor a participar do texto e (re)pensar/sentir o mundo do homem e suas experiências, por meio dos signos, sons e vozes que orquestram o conjunto narrativo. Em síntese, *Foe* expressa o desajustamento da experiência do homem na sociedade, e o faz devido à forma como se constitui uma metaficção historiográfica.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 2010.
- COETZEE, J. M. **Foe**. Trad. José Rubens Siqueira. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- LUKÁCS, G. **A Teoria do Romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 1ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- SCRAMIM, S.; HONESCO, V. N. Prefácio. In: AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- WATT, I. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WORTHINGTON, K. L. “Um lugar onde os corpos são os seus próprios signos”: uma releitura de *Foe*, de J. M. Coetzee, via Gubar, Spivak, Parry e Levinas. Trad. Sandra Sirangelo Maggio e Rosalia Garcia. In: ROSENFELD, K. H.; PEREIRA, L. F. **Lendo J. M. Coetzee**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2015. cap. 3, p. 51-85.