**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS
DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

JOSÉ DAVID BORGES JUNIOR

**AS MÁSCARAS DE ROBINSON CRUSOE:
A REPRESENTAÇÃO DO INDIVIDUALISMO MODERNO EM
DANIEL DEFOE E MOZEL SILVEIRA**

**SÃO PAULO
2012**

JOSÉ DAVID BORGES JUNIOR

**AS MÁSCARAS DE ROBINSON CRUSOE:
A REPRESENTAÇÃO DO INDIVIDUALISMO MODERNO EM
DANIEL DEFOE E MOZEL SILVEIRA**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA DA
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP,
PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM LETRAS.

ORIENTADORA:

PROF^a DR^a MARIA ZILDA DA CUNHA

**SÃO PAULO
2012**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

JOSÉ DAVID BORGES JUNIOR

**AS MÁSCARAS DE ROBINSON CRUSOE:
A REPRESENTAÇÃO DO INDIVIDUALISMO MODERNO EM
DANIEL DEFOE E MOZEL SILVEIRA**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA DA
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP,
PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM LETRAS.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Àquele que nos dá forças para
transformar sonhos em
realidade: Deus

A meus pais,
Margarida Magdalena Borges e
José David Borges (*in
memorian*)

Ao meu segundo pai,
Joaquim Rodrigues da Silva (*in
memorian*)

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo milagre da vida, por sua essencial presença, dando-me coragem e determinação.

A Margarida Magdalena Borges, adorada mãe, maior exemplo de caráter, honestidade, perseverança e fé.

À minha irmã, Maria Aparecida Borges Pinto, pelo incentivo e pelos conselhos em momentos de dificuldade.

À minha orientadora e amiga, Dra. Maria Zilda da Cunha, pela confiança, presença, paciência e firmeza com que me conduziu, ensinando-me a ser pesquisador.

Aos amigos tão queridos e especiais, Juliana Pádua Silva Medeiros, Cristiano Camilo Lopes e Maria Laura Pozzobon Spengler, irmãos de outras vidas.

Às professoras Dra. Maria Cristina Xavier e Dra. Aparecida de Fátima Bueno, pelas excelentes contribuições no exame de qualificação.

Ao mestre e amigo, Dr. José Nicolau Gregorin Filho, por ter acreditado.

A todos os docentes, discentes, amigos, colegas e funcionários do programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, especialmente àqueles com os quais convivi diretamente, cursando disciplinas e vivenciando a prática acadêmica.

Infância

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras
Lia a história de Robinson Crusoé,
Comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que
aprendeu a ninar nos longes da senzala – e
nunca se esqueceu
Chamava para o café.
Café preto que nem a preta velha
Café gostoso
Café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo
Olhando pra mim:
- Psiu... Não acorde o menino.
Para o berço onde pousou um mosquito.
E dava um suspiro... que fundo!

Lá longe meu pai campeava
No mato sem fim da fazenda

E eu não sabia que a minha história
Era mais bonita que a de Robinson Crusoé.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

BORGES JR., J. D. **As máscaras de Robinson Crusoe**: a representação do individualismo moderno em Daniel Defoe e Mozael Silveira. 2012. 162 f. Dissertação de mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Esta dissertação visa a estudar as metamorfoses do individualismo moderno em duas produções culturais distintas, concebidas em civilizações e contextos históricos também diversos, a saber: Reino Unido, à época da Revolução Inglesa e Brasil, em tempos de ditadura militar. Para isso, realizou-se uma análise comparativa entre as obras *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe e *As aventuras de Robinson Crusoe*, de Mozael Silveira. Assim, foi possível verificar como a literatura e o cinema, entendidos como campos narrativos, funcionam em processos dialógicos, encenando problemáticas sociais, históricas e ideológicas por meio de suas construções discursivas e linguagens próprias, de modo a simbolizar o mundo e oferecer, ao pesquisador, novas formas ou modelos para compreensão da realidade e, portanto, do próprio entendimento acerca do supracitado conceito.

Palavras-Chave: literatura, cinema, individualismo, sociedade, política.

ABSTRACT

BORGES JR., J. D. **The masks of Robinson Crusoe:** the representation of modern individualism in Daniel Defoe and Mozael Silveira. 2012. 162 f. Dissertação de mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

This dissertation aims to study the metamorphoses of modern individualism into two distinct cultural productions, designed in civilizations and historical contexts also distinct, namely: United Kingdom, at the time of the English Revolution and Brazil, in times of military dictatorship. For both, the comparative analysis works as a method of investigation between *Robinson Crusoe*, by Daniel Defoe and *As aventuras de Robinson Crusoe*, by Mozael Silveira. In this way, was possible to verify as literature and cinema, understood as narrative fields, works in dialogic processes, staging social, historical and ideological problems through their own languages and discursive constructions, to symbolize the world and offer, for the researcher, new forms or models for understanding of reality and, therefore, the understanding of that concept.

Keywords: literature, cinema, individualism, society, politics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Rosa dos ventos, por Jorge de Aguiar.....	20
Figura 2 – <i>Absorbed is Robinson Crusoe</i> , por Robert Collinson.....	40
Figura 3 – Representação de <i>Robinson Crusoe</i>	60
Figura 4 – Apresentação de Robinson Crusoé.....	99
Figura 5 – Apresentação de Sexta-Feira.....	102
Figura 6 – O destronamento de Sexta-Feira.....	102
Figura 7 – A engenhoca para produzir leite.....	104
Figura 8 – A engenhoca para coletar ovos cozidos e temperados.....	105
Figura 9 – O café da manhã e a fruta-pão.....	106
Figura 10 – O calendário de Crusoé.....	107
Figura 11 – A comemoração do vigésimo ano na ilha.....	108
Figura 12 – Ideais libertários.....	110
Figura 13 – Julgamento e condenação de Sexta-Feira pelo novo Czar.....	112
Figura 14 – O resgate de Sexta-Feira.....	114
Figura 15 – O batismo do nativo.....	116
Figura 16 – A descoberta do ouro e o motim dos capitalistas.....	120
Figura 17 – O choque entre civilizações.....	123
Figura 18 – A desolação de Crusoé e o triunfo do capitalismo.....	124
Figura 19 – Sexta-Feira é o novo rei.....	126
Figura 20 – <i>Tractus australior Americæ Meridionalis</i> , por Frederik Wit.....	127

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Modelos de apropriação criativa.....	34
Quadro 2 – Aspectos da carnavalização da literatura.....	37
Quadro 3 – Aspectos da Literatura Infantil e Juvenil no Brasil.....	47

SUMÁRIO

Introdução 15

CAPÍTULO 1
Um olhar para as
veredas da
literatura
comparada 20

1.1 A metáfora da
viagem:
espelhamentos e
perspectivas 21

1.2 A renovação dos
modelos tradicionais 26

1.3 Sobre modelos
de apropriação
criativa 30

CAPÍTULO 2
A emergência de
um novo olhar para
a literatura infantil
e juvenil 40

2.1 *Robinson Crusoe*
nas veredas da
Literatura Infantil e
Juvenil brasileira 41

2.2 O olhar pela
releitura de Monteiro
Lobato 48

CAPÍTULO 4
As faces do
individualismo
moderno 127

4.1 As primeiras faces
do individualismo 128

4.2 Novas máscaras do
paradigma
antropocêntrico 134

4.3 Facetas do
individualismo no
século XX 140

4.4 O entrelaçamento
de olhares 145

Considerações
 finais 153

Referências
 bibliográficas
 156

Referências
 filmográficas
 162

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo realizar um estudo comparativo acerca da representação do INDIVIDUALISMO MODERNO nas obras *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe e *As Aventuras de Robinson Crusóé*, de Mozael Silveira, buscando depreender as metamorfoses que o conceito assumiu mediante sociedades e contextos históricos distintos.

Em face da era complexa que a humanidade tem visto surgir, na atualidade, com o contexto da globalização e das associações entre Estados em blocos políticos, torna-se indispensável um estudo que busque explorar a temática do individualismo – conceito base que permeou todas as mudanças e revoluções pelas quais se fundou o paradigma de homem centralizado, hoje em marcha de revisão.

A própria globalização, afinal, se instituiu como um fenômeno revolucionário, uma vez que se redimensionaram as formas pelas quais o homem se comunica, consome, se faz ouvir, interfere ou interage na política, na ciência, na sociedade, na cultura, nas manifestações discursivas, nas ideologias e na arte (só para citar alguns campos da mudança).

Nessa linha de pensamento, as revoluções modernas – dentre os quais se destacam, nos liames desta pesquisa, a Revolução Inglesa e a Guerra Fria – contribuíram, de forma decisiva, na deterioração do paradigma antropocêntrico (homem como centro de interesses), fundado no Humanismo Renascentista.

Essas primeiras transformações, por sua vez, permitiram revisões profundas na compreensão do homem e da sociedade, destacando, para o indivíduo moderno, os ideais de liberdade e igualdade de direitos civis. Todavia, tal centralidade promoveu, também, a emergência do capitalismo como modelo econômico, o qual, em consequência da sanha pela acumulação, justificou o progresso e, em choque com os antigos ideais, instigou a dominação e exploração do trabalho escravo.

Hoje, consoante Lipovetsky (2005), o individualismo tem instituído novas facetas para a figura do homem, o qual se encontra diante de um quadro que vem ressaltar o narcisismo, hedonismo e o consumismo, possibilitando a emergência de outras formas de imperialismo e imposições políticas, geradas pela lógica do capital financeiro e facilitadas pelo mundo globalizado.

Assim, as representações ficcionais, amparadas no que Abdala Jr. (2007) conceitua como rede solidária e reciprocidade, têm obtido considerável êxito no que tange ao desmascaramento das ideias neoliberais, oriundas do antigo e do novo centro, os quais também se associaram em blocos políticos.

Nesse sentido, obtêm-se uma rede inter-relacional que se sobrepõe às antigas noções de Estado Nacional, inaugurando um novo momento pelo qual a arte, em suas diversas manifestações, viaja por entre espaços geográficos e sociedades, possibilitando aberturas que fazem reverberar um coro de vozes antes silenciadas.

Entretanto, o teórico adverte que essa mesma abertura, capaz de ressaltar as diferenças, pode ser utilizada a serviço dos novos centros, os quais, por sua vez, têm por objetivo homogeneizar a organização planetária e fazer valer seu modelo cultural como hegemônico.

Acredita-se, então, que a literatura e o cinema, entendidos como campos narrativos, possam despertar no ser humano seu lado imaginativo, criativo e crítico, aguçando a sensibilidade, no intuito de lidar com questões complexas como as expostas, fornecendo, ao homem do século XXI, outras maneiras de entender a realidade múltipla, mutante e híbrida, que vem se desenhando como novo paradigma no terceiro milênio.

Logo, o presente estudo se justifica porque ao explorar as obras em questão, através dos estudos comparados, fomenta uma visão crítica, por meio da apreensão de imagens simbólicas próprias da arte, acerca das transfigurações do individualismo, em processos de atualização e legitimação ou subversão, desmontagem e reconstrução.

Desse modo, a Literatura Comparada, entendida sob a ótica das confluências culturais, dos diálogos, das trocas e dos intercâmbios, que suas vias interdisciplinar e intertextual disponibilizam ao pesquisador, serve como uma forma de guia do olhar por entre os feixes de luz que os substratos das obras em estudo ofertam, tanto em relação ao individualismo nos dois suportes, literatura e cinema, quanto em ambos os contextos de produção: a Inglaterra do início do século XVIII e o Brasil da década de 1970.

O comparativismo, nesse âmbito, para investigadores que se posicionam entre fronteiras do conhecimento, é um modo pelo qual se ofertam possibilidades infindáveis de se adentrar pelo pensamento humano, penetrando em territórios

estranhos e valendo-se “da oportunidade de olhar longe para ver de perto como o Outro fala, do que o Outro fala, o que o Outro pensa.” (ALLEGRO, s/d, p. 01).

Compreendendo-se, assim, a linguagem simbólica como um fenômeno do processo de comunicação humana, esta pesquisa se embrenha por entre procedimentos de construção linguística, exaltando suas formas de representação e, conseqüentemente, os modos pelos quais se fizeram reverberar, no plano estético e histórico, o conceito de individualismo.

Por essas razões, selecionou-se, como *corpus* desta pesquisa, uma obra literária e uma cinematográfica, a fim de explorar os diálogos estabelecidos entre os respectivos campos narrativos; ademais, pensando na temática a ser investigada, isto é, o conceito de individualismo, bem como em suas manifestações entre as sociedades modernas, o critério de escolha se pautou em duas diretrizes fundamentais:

- Necessidade de contemplar dois contextos de produção distantes, no plano histórico, com o propósito de investigar as continuidades e/ou rupturas com relação ao conceito mencionado;
- Necessidade de investigar, pelas relações entre linguagens distintas ou meios diversificados para produção da arte, de que modo o individualismo se apresenta como discurso construído no âmbito das obras (por meio da reiteração, por rupturas ou por reconfigurações).

Quanto aos métodos de abordagem do material investigado, tencionou-se explorar um modelo que busca formular hipóteses a partir de leituras nos compostos estéticos; posteriormente, buscou-se apoio teórico para fundamentar a visão que se depreendeu acerca das imbricações entre literatura e sociedade, bem como das transfigurações do individualismo no perpassar entre uma adaptação e outra, entre um contexto histórico e outro.

Nesse campo de investigação, lançando mão do método heurístico, foram formuladas possibilidades de leitura para o *corpus* em relevo, e utilizando-se também do método hipotético-dedutivo, a partir da experimentação de cada uma das hipóteses, as quais foram testadas ao longo do percurso, pode ser possível vislumbrar uma leitura que será apresentada no capítulo 3 desta dissertação. Todavia, reitera-se que tal leitura não esgota a capacidade que uma obra de arte possui em termos polissêmicos, seja no âmbito do literário ou do cinematográfico.

Quanto ao plano de estudo, foram delimitadas as seguintes etapas:

- Investigação acerca do individualismo moderno, pela voz do narrador e pela construção da personagem central, nas duas obras;
- Estudo das imbricações das obras com as respectivas culturas e sociedades que lhes são contemporâneas, bem como sobre as premissas relativas ao individualismo moderno apregoadas em ambos os contextos históricos;
- Aproximação e diferenças entre a composição estética na literatura e no cinema, entendidos como campos narrativos;
- Investigação e exploração das linguagens próprias do cinema para a construção de sentidos, tais como: posicionamento de câmera; ângulos; efeitos ópticos; jogo de luzes; planos; movimentação; enquadramentos; efeitos especiais e trilha sonora;
- Investigação, nos liames da película, sobre as escolhas promovidas pelo artista-adaptador para construir ou subverter a imagem de homem moderno e individualista, pelas vias da construção da personagem e do ponto de vista no cinema;

Após o supracitado estudo, foi realizado o processo de entrelaçamento dos dados obtidos nas análises das obras, com o propósito de investigar, comparativamente, como e de que maneira se processa a construção e representação do individualismo na figura emblemática de *Robinson Crusoe*, considerando as duas versões contidas no *corpus* e seus respectivos contextos.

Diante do exposto, no capítulo 1, intitulado *UM OLHAR PARA AS VEREDAS DA LITERATURA COMPARADA*, apresenta-se um panorama acerca dos comparativismo desde os mais tradicionais posicionamentos de caça a fontes e influências, até suas novas perspectivas fundamentadas nos modelos de apropriação criativa, tais como a paródia e a carnavalização.

No capítulo 2, *A EMERGÊNCIA DE UM NOVO OLHAR PARA A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL*, busca-se deixar evidente a importância dos estudos comparatistas para o gênero literário específico destinado às crianças e jovens, de modo a elencar, em *Robinson Crusoe*, elementos relevantes para a compreensão do operacionalizar de conceitos discutidos no capítulo 1, os quais são bases essenciais para alicerçar as leituras realizadas no capítulo seguinte.

No capítulo 3, *AS MÁSCARAS DE ROBINSON CRUSOE*, tenciona-se explorar de que modo o narrador e a construção da personagem, tanto na série literária, quanto na cinematográfica, utilizam-se do composto ideológico, isto é, o individualismo moderno, como parte integrante de sua manifestação discursiva; em seguida, visualiza-se de que maneira e em que medida esse mesmo composto é colocado em xeque pelos novos modelos de apropriação criativa, esboçados no capítulo 1, especialmente através da paródia e da carnavalização.

Por fim, no capítulo 4, *AS FACES DO INDIVIDUALISMO MODERNO*, contextualiza-se o estudo a partir de uma demarcação das premissas do individualismo, dando-lhe um breve histórico para, enfim, afunilar o panorama e focalizar as épocas específicas das obras em destaque: Século XVIII e XX, respectivamente. Ademais, neste capítulo são entrelaçados os olhares para as obras do *corpus*, no intuito de localizar, estética e historicamente, as metamorfoses do individualismo moderno.

Desse modo, obtêm-se um método de estudo intertextual e interdisciplinar, que propicia uma pesquisa inovadora no que se refere às relações entre literatura e outros campos do saber, porque a partir de duas composições estéticas foi possível observar o funcionamento dinâmico e vivo do individualismo, em meados do século XVIII, na Europa, e nos anos finais da década de 70, no Brasil, já apontando, também, para o cerne que constitui as bases do novo paradigma de homem na modernidade tardia.

CAPÍTULO 1

UM OLHAR PARA AS VEREDAS DA LITERATURA COMPARADA

Figura 1 - Rosa dos ventos, por Jorge de Aguiar

São inúmeros os viajantes emblemáticos, demarcando momentos da história e da mitologia, em geral povoando a imaginação das gentes: Gilgamesh, Alexandre o grande, Aníbal, Marco Polo, os cruzados, os navegadores dos grandes descobrimentos nas lonjuras do mar-oceano, Colombo, Vespúcio, Fernão de Magalhães, Camões, Próspero, Robinson Crusoe, Napoleão Bonaparte e muitos outros. Em cada localidade, cidade, comunidade ou sociedade o imaginário está povoado de viagens presentes, pretéritas ou futuras, envolvendo viajantes, crônicas, relatos, narrativas, documentos, comprovantes, coisas, gentes, signos. Mesmo os que permanecem, que jamais saem do seu lugar, viajam imaginariamente ouvindo histórias, lendo narrativas, vendo coisas, gentes e signos do outro mundo.

Neste capítulo, busca-se apresentar um panorama sobre o desenvolvimento da LITERATURA COMPARADA, destacando seu movimento de renovação, a partir de contribuições teóricas tais como as fornecidas por Bakhtin (2010), acerca da intertextualidade e da carnavalização, e Borges (2007), sobre composições artísticas entendidas como “jogos de espelho”.

Os mencionados conceitos, entre outros que serão esboçados no decurso do presente capítulo, são importantes para a pesquisa porque denotam transmutação, transformação e reconfiguração de materiais literários em diálogo. Logo, fornecem bases fundamentais para iluminar leituras entre suportes distintos, contextos distintos e ideologias também diversas.

Nesse sentido, o olhar se embrenha para o comparativismo e seus novos preceitos, fundamentando os procedimentos analíticos que serão realizados no capítulo 3 desta dissertação.

1.1 A METÁFORA DA VIAGEM: ESPELHAMENTOS E PERSPECTIVAS

A metáfora que o termo viagem inaugura, no presente estudo, refere-se tanto à análise do percurso do protagonista *Robinson Crusoe*, quanto ao exame crítico dos caminhos percorridos pela própria pesquisa em questão, a qual se envereda pelo trajeto da referida personagem e tenta evidenciar as problemáticas lançadas pelas obras acerca de questões relacionadas com o individualismo que, em certa medida, contribui para a construção de um olhar condicionado pelo ideal progressista e pelo Racionalismo, na Idade Moderna.

Dessa maneira, pretende-se utilizar a metáfora da viagem com a finalidade de, em primeira instância, deixar claro que o percurso imaginário do escritor e artista-adaptador, por mais alicerçado em índices de realidade que possa estar, será sempre ficcional, porém, detentor de certa magia no que se refere à sua capacidade de promover, no imaginário coletivo, a possibilidade de se visitar outros lugares, outras culturas, povos e costumes.

Nesse contexto, ofertam-se caminhos para que os leitores tornem-se, também, viajantes, do mesmo modo que o escritor ou artista-adaptador que, à priori, são peregrinos solitários, que divagam sem se deslocar por espaços geográficos e temporais; percorrem, assim, uma infinidade de matérias, tais como livros, histórias,

relatos sobre acontecimentos presentes, passados e até futuros, sejam reais ou ficcionais, entre outros compostos que lhes fornecem indícios para confeccionar suas histórias, uma vez que

Na narrativa de viagem, o escritor-viajante é ao mesmo tempo produtor da narrativa, objecto, por vezes privilegiado, da narrativa, organizador da narrativa e encenador de sua própria personagem. Ele é assim narrador, actor, experimentador e objecto da experiência. Ou ainda, o memorialista dos seus feitos e dos seus gestos, herói da própria história que inventa e que arranja à sua maneira, testemunha privilegiada em relação ao público sedentário e, enfim, contador para gáudio deste. (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 34).

A viagem que se propõe, então, é um roteiro ou itinerário crítico, que tem por finalidade fazer transparecer o ato de olhar para o Outro sem preconceitos, buscando maior entendimento sobre as diferenças e as singularidades, que são pontos fundamentais constituintes do que se concebe como seres humanos, isto é, seres múltiplos, complexos e historicamente constituídos em sua individualidade e comunidade; seres duplamente moldados, forma e contorno da sociedade na qual estão imersos e visão própria de mundo, dimensionada pela experiência e atravessada pelo que Durand (1995) denomina de imaginário coletivo¹.

Vale destacar que nas deambulações entre textos, culturas, histórias, povos, enfim, perante um rico referencial – seja material ou virtual; presente, passado ou futuro; concreto ou abstrato –, as reflexões que se pretende realizar estarão dispostas em face de um complexo de objetos que orquestram a vida, a humanidade, a sociedade e a cultura, porque é pelo tecido vivo da criação estética que o olhar investigativo pretende se embrenhar, a fim de captar os laços de conexão com a realidade, com o processo histórico e com o funcionamento de um conceito ideológico: o individualismo moderno.

Deve-se ter em mente que essa perspectiva inter-relacional de estudo é possível e necessária, posto que na medida em que o texto plasma a realidade como uma de suas facetas, discorre sobre a sociedade que é parte de seu contexto

---

¹ Para Durand (1995), o IMAGINÁRIO COLETIVO compõe-se de imagens que, materiais ou virtuais, organizam-se como um sistema integrado no qual se dá uma espécie de compartilhamento de informações entre indivíduos de uma mesma cultura. Em contrapartida, o IMAGINÁRIO INDIVIDUAL seria aquele formado pela subjetividade e, ao mesmo tempo, formatado pelas inserções que se processam no jogo da interatividade entre o indivíduo e a cultura a que pertence, podendo, a qualquer tempo, acessar o arcabouço de informações imagéticas contidas no IMAGINÁRIO COLETIVO.

de produção, questionando e reinterpretando-a de modo a fazer surgir uma espécie de compreensão sensível a respeito do homem, das práticas culturais e da História.

Diante disso, o esforço maior do comparativista estaria intimamente relacionado com o ato de “não separar a actividade intelectual, a escrita, em suma, o texto, por mais singular que seja esta prática, do contexto cultural e sociopolítico, sem o qual a análise literária desseca e degenera em crítica pseudo-intelectual [...]”. (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 21).

Desse modo, seguindo pelas trilhas de *Robinson Crusoe*, abarcar-se-ão os procedimentos que a literatura e o cinema se utilizaram para construir ou reconstruir, atualizar ou subverter, pela linguagem simbólica, o sistema vigente na época de produção das obras em relevo.

Por isso, assim como os viajantes das histórias ficcionais, que se embrenham nas mais incríveis aventuras e executam incomensuráveis façanhas, o olhar investigativo também transitará entre portos distintos, ou seja, entre sistemas semióticos distintos, saberes diversos e contextos históricos, políticos e ideológicos também diversos, o que inscreve esta pesquisa em uma prática interdisciplinar e intertextual, com deslocamentos entre esferas múltiplas e não lineares no tocante da compreensão humana e, principalmente, do quanto a arte, em especial a literatura e o cinema, captam desses contextos, deixando-os expostos e imortalizados, por meio dos signos da criação estética.

Sob esses aspectos, acredita-se que a Literatura Comparada possa ser compreendida e utilizada como uma espécie de via de acesso, bilhete de embarque ou bússola ordenadora do olhar nessa viagem que possibilitará investigar como o texto de Daniel Defoe se constituiu na época em que foi produzido, considerando sua importância para a sociedade que lhe foi contemporânea, e de que modo inseriu-se no cinema de Mozael Silveira, propiciando o emergir de novas linhas interpretativas pela retomada e reescritura do texto europeu, em um deslocar temporal e espacial.

A metáfora da viagem, então, poderá assegurar uma visada ampla, com laçadas comparativistas entre culturas, meios de produção da linguagem, suportes e ideologias que figuraram em tempos históricos distintos.

Para tanto, o fio condutor do percurso delineado está inscrito na leitura e compreensão das relações entre sociedade, história e literatura, os quais, por sua vez, estabelecem diálogos com a arte cinematográfica; para abarcar tal fenômeno,

tendo em vista sua complexidade, selecionaram-se, como eixo principal para a investigação, dois elementos estruturais da narrativa: narrador e personagem.

Acredita-se que, mapeando as transformações ocorridas na instância narrativa e na personagem *Robinson Crusoe*, bem como as especificidades de cada uma das linguagens em jogo (literatura e cinema), ter-se-á condições de verificar quais foram as metamorfoses ocorridas também no sistema social e, por consequência, no conceito de individualismo, posto que, de acordo com Candido (2000), a literatura e a sociedade estão sempre em constante diálogo², formando uma só estrutura orgânica.

Assim, a Literatura Comparada não deve ser entendida, simplesmente, como sinônimo de comparação, haja vista que comparar acena para uma complexidade maior, a qual requer do investigador certa habilidade e atenção para que não deixe escapar, nas miradas do processo, elementos que poderiam ser imprescindíveis às indagações, constatações, construção de argumentos e confirmação de hipóteses.

Logo, comparar, no sentido que se atribui para o verbo na presente dissertação, é um ato que

[...] não adota critérios de gênero, como a maioria dos comparativistas tradicionais o fazem na maioria dos casos [...] Sem a obsessão de trecho paralelo nem da 'fonte segura de contato direto e comprovável', antes exigida, basta-lhe [ao pesquisador] uma simples afinidade de forma, as vezes apenas um tom. (CARVALHAL, 2003, p. 64, grifo nosso).

Tal percurso se configura, então, de modo não linear, múltiplo e labiríntico, como a própria tradição literária se molda, segundo Borges (2007), enquanto alusão ao "jogo de espelhos hexagonais"; e a Literatura Comparada, pela perspectiva da viagem, irá fomentar um olhar semelhante ao do *homo viator*, o qual se insinua pelo caudaloso tecido da produção estética, tentando vislumbrar outros espaços e significados sem se desligar de sua própria identidade, de sua posição, ao passo que tem consciência crítica suficiente para compreender a realidade do Outro, legitimando-o, mas sendo legitimado em contrapartida. Afinal, esta pesquisa

---

² Entendendo o mencionado diálogo pela perspectiva que aponta a crítica literária e a sociologia como instâncias que devem se convergir, aprofundando, ao crítico, a possibilidade de aferir assertivas mais amplas, de modo que a obra se institua como uma ESTRUTURA ORGÂNICA, isto é, como uma espécie de objeto vivo que fala ao crítico e permite desvendar os fios de complexidade dessa intrincada trama.

ambienta-se diante de um processo em que se faz necessária a reciprocidade, conforme nos assegura Abdala Jr. (2007).

Todavia, cabe ressaltar que o *homo viator*, ao qual se refere o presente estudo, é aquele que, de acordo com Machado & Pageaux (1988),

[não é] um simples cosmopolita, superficial e ávido; não um perpétuo errante, tocando às portas do estrangeiro à procura duma subsistência qualquer, duma justificação. Antes aquele que propõe, através da república das letras, novos percursos, novos itinerários. Homo viator porque não esquece o caminho de regresso, ao mesmo tempo que avança em terras desconhecidas. Homo viator porque aspira a ser elemento de trocas incessantes entre o que descobre e o que nunca deixou. Homo viator, enfim, porque leva com ele um utensílio de compreensão intercultural, uma arca da aliança que se chama Literatura Comparada. (p. 51, grifo nosso).

Essa nova perspectiva busca romper com paradigmas estagnados da crítica literária hegemônica, isto é, das práticas que os estudiosos das antigas metrópoles propunham ao colocar em relação uma literatura europeia com outra para, enfim, chegar-se à conclusão de que a segunda depende da primeira para existir.

Tal atitude relembra o lastro do processo colonizador, deixando suas marcas na parcela da crítica que, por sua vez, aderiu ao movimento de dominação cultural concorrendo para propagação da ideologia que está por trás do procedimento, impulsionando-o para adiante a fim de atualizar e legitimar, no âmbito cultural, o critério de dependência, perpetuando as assimetrias do passado.

Diante do exposto, o itinerário investigativo alinhavado pretende abarcar os novos preceitos, em termos de comparação, conectando-os à perspectiva interdisciplinar dos estudos que se operacionalizam nas sendas da Literatura Comparada, de modo que a tradição se apresente “menos sobre as continuidades (a reprodução do ‘mesmo’) do que sobre as rupturas, os desvios das diferenças”, já que é mais proveitoso para a construção do saber, que se espera de uma pesquisa acadêmica, fundar-se em procedimentos que não sejam estéreis, tampouco ligados a questões ideológicas acima apresentadas. (CARVALHAL, 2003, p. 53).

1.2 A RENOVAÇÃO DOS MODELOS TRADICIONAIS

No tópico anterior, constatou-se que a Literatura Comparada não deve ser entendida como modelo de simples comparação, uma vez que o ato de comparar é um procedimento próprio do ser humano, sendo, por sua vez, um movimento de ordem cognitiva.

Assim, a atitude comparativa realiza-se

[...] não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. (CARVALHAL, 2003, pp. 6-7).

Ademais,

[...] sendo uma atividade crítica, não necessita excluir o histórico (sem cair no historicismo), mas ao lidar amplamente com dados literários e extraliterários ela fornece à crítica literária, à historiografia literária e à teoria literária uma base fundamental. Todas essas disciplinas concorrem em conjunto para o estudo do literário, resguardada a especificidade de cada uma. Devem conviver sem se confundirem. (CARVALHAL, 2003, p. 39, grifo do autor).

Sob tais aspectos, o comparativismo possibilita orientar as miradas investigativas para dar conta de entender as relações entre literatura, cinema e ideologia, já que essa última se inscreve em meio ao processo histórico, bem como, e principalmente, fornece noções acerca das áreas do saber em agenciamento, que, aliadas ao procedimento de criação estética nos campos narrativos destacados, devem ser compreendidas cada qual em sua especificidade, mas funcionando de maneira orgânica, como uma espécie de cadeia de conhecimentos ou rede teórico-metodológica, a qual fundamenta esse novo olhar.

Nessa ordem de ideias, cumpre recapitular alguns aspectos que, como já mensurado, enclausuravam a Literatura Comparada nos moldes de uma metodologia de simples mapeamento de fontes e influências, tornando-a um modelo de estudo com fins ideológicos, posto que, ao realizar tal procedimento, o crítico destacava, quase sempre, as semelhanças, os tons de contato pelos quais uma obra se conectava a outra, na maioria das vezes tendo como ponto de partida a literatura europeia, de um lado, e outra não europeia, de outro.

Foi com a escola norte-americana, mais precisamente pelos estudos de Wellek (1994), que esse modelo deixou de ser entendido como modelo e passou a ser compreendido como um estudo que não tinha pretensões de destacar simplesmente as semelhanças, mas deixar em evidência as diferenças e as singularidades para que, a partir de então, os problemas tanto literários, quanto extraliterários pudessem ser abarcados como um conjunto, sem desprezar toda a sua complexidade e sem ceder espaço ao fator ideológico que as noções de dependência e influência determinavam para a Literatura Comparada.

Sob a égide de um modelo de caça a fontes e influências, o estudioso buscava

[...] restringir a 'literatura comparada' a um estudo do 'comércio exterior' entre literaturas [...] O *comparatista qua comparatista*, neste sentido limitado, só poderia estudar fontes e influências, causas e efeitos, e seria impedido até mesmo, de investigar uma única obra de arte em sua totalidade, uma vez que nenhuma obra pode ser inteiramente reduzida a fontes externas ou considerada um ponto irradiador de influência sobre países estrangeiros apenas [...] o estudo do comércio exterior entre duas literaturas limita-a a uma preocupação com as aparências [...] em suma, torna a 'literatura comparada' uma mera subdisciplina que investiga dados acerca de fontes estrangeiras e reputações de escritores. (WELLEK, 1994, pp. 109-110, grifo do autor).

Não se pretende, todavia, recapitular a história da evolução da Literatura Comparada, nem esmiuçar os procedimentos adotados por outras escolas, posto que o que é de interesse para esta pesquisa é verificar em quais instâncias se deram as mencionadas mudanças, a fim de localizar o ponto de partida no qual se insere este estudo.

Assim, o que se objetiva é constatar que o comparativismo, a partir de um modelo de mapeamento de fontes e influências, o qual perseguia as semelhanças, pelo contato entre obras em distintos sistemas literários, destacando a dependência, deu um grande salto em termos de procedimentos, tendo em vista que as noções de dívida, influência, dependência, originalidade e tradição, sofreram considerável abalo a partir das inferências realizadas por Wellek (1994), chegando ao seu ápice com os escritos de Borges (2000), com as noções de que “cada escritor cria seus precursores” e Bakhtin (2010), sobre o conceito de texto como construção caleidoscópica e polifônica, bem como com seus escritos acerca do procedimento de carnavalização da linguagem.

Ora, se este estudo se inscreve na perspectiva intertextual e interdisciplinar, o ponto que se torna premente, no tocante da renovação dos modelos tradicionais, é aquele que discorre sobre as novas tendências nas quais se inserem os estudos literários em relação com outros meios de produção de linguagem e em interação com a história e com a sociedade.

Logo, esta pesquisa localiza-se nas vias de entendimento de que um texto é gerado a partir de outros, atravessado por outras significações (estéticas, ideológicas, históricas e sociais), sendo, por isso, uma rede de relações que formam parte do “contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação [...]”. (STAM, 2008, p. 22).

Ademais, considerando que o objetivo central da pesquisa é investigar de que modo e em que medida a literatura e o cinema, em uma perspectiva dialógica, (re)criam a imagem do homem individualista em *Robinson Crusoe*, é preciso ter em mente que

‘Um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes’, o que nos leva a pensar que um elemento, retirado de seu contexto original para integrar outro contexto, já não pode ser considerado idêntico. A sua inserção em um novo sistema altera sua própria natureza, pois aí exerce outra função. (CARVALHAL, 2003, p. 47).

Desse modo,

Tal constatação muda a compreensão do comparativista que persegue um tema, uma imagem ou mesmo um simples verso ao longo de diferentes textos. Ela o faz considerar não mais apenas o elemento em si, mas a função que ele exerce em cada contexto. Enfim, graças a isso, o elemento rastreado é o mesmo, sendo já outro por força da nova função que lhe é atribuída. (CARVALHAL, 2003, p. 47).

Por isso, é possível verificar, pelas relações intertextuais e pelos diálogos estabelecidos entre a série literária e outras séries culturais, que a noção de tradição linear é colocada em xeque, posto que o caráter cronológico já não pode mais ser considerado único mediador ou aspecto indicativo da referida tradição, já que nas malhas em que se moldam as manifestações da linguagem, um ponto dessa rede é capaz de iluminar outro(s), propiciando releituras ou reinterpretações, de forma que

um texto recria o(s) outro(s), bem como um artista renova outro(s) em seu tempo, porque

[...] a tradição não se desenha como uma linha reta, numa evolução linear e contínua, mas se constitui um processo bastante conflituado, de idas e voltas [...] todo 'texto literário é como um mosaico', construção caleidoscópica e polifônica [...]. (CARVALHAL, 2003, p. 47, grifo do autor).

Chega-se, por fim, à noção de CONSTRUÇÃO CALEIDOSCÓPICA e à POLIFONIA, as quais vão sugerir, ao comparativista, novas possibilidades para os estudos literários em relação com outras artes e com a história, uma vez que o conceito de polifonia, proposto por Bakhtin (2010), delinea uma pluralidade de vozes dentro de um mesmo texto em confronto com outras vozes da história, pois o mencionado teórico

[...] identifica os traços fundamentais da organização do romance em Dostoiévski (1929), não só interpretando-o como uma constituição polifônica, onde várias vozes se cruzam e se neutralizam, num jogo dialógico, mas também interpretando essa polifonia romanesca como um cruzamento de várias ideologias. O texto 'escuta' as vozes da história e não mais as re-presenta como uma unidade, mas como jogo de confrontações. (CARVALHAL, 2003, p. 48).

Diante do exposto, é possível verificar que a imagem do homem individualista moderno, perceptível no romance de Daniel Defoe, também pode ser rastreada em traduções e adaptações de modo que, pelas novas urdiduras ou pela recriação dessa mesma imagem – agora outra, deslocada do romance de Defoe, do antigo centro europeu e, ainda, exposta perante os novos contextos propostos pelas adaptações –, será possível focalizar as mudanças, reiteraões ou subversões produzidas pelos artistas-adaptadores.

Evidentemente que, por uma questão de recorte e rigor metodológico, optou-se por um *corpus* que colocasse em evidência, de um lado, a sociedade europeia (mais especificamente a Inglaterra do início do século XVIII) e, de outro, o Brasil do final de década de 70, sendo representados, respectivamente, nas seguintes versões da literatura e do cinema:

- Pelo texto de Defoe, na tradução de Demasi (2004);
- Pela adaptação cinematográfica de Mozael Silveira (1978).

Assim, acredita-se que a fórmula possa iluminar outros estudos que requeiram, como objetivo central, promover um entendimento, pelas vias da arte,

acerca de elementos relacionados com questões sociais, ideológicas e históricas, no agenciamento da produção estética que pode, também, configurar outras esferas para a pesquisa e, por consequência, para a produção do conhecimento.

Por isso, ressalta-se a importância da Literatura Comparada como via de acesso para um novo olhar, que emerge a partir da multiplicidade, isto é, do conhecimento ou das várias esferas da produção do saber, associadas ao fenômeno de produção estética, rompendo com paradigmas cristalizados do pensamento lógico cartesiano, uma vez que

A modernidade, assentada em um sistema de pensamento de fato coerente, configurou-se sob o signo da razão - o ponto de partida e a certeza última - o que asseverava ao homem a capacidade de conhecer, cada vez mais e com muita precisão a natureza. A equação seria precisão, experimentação, previsão = eficiência. Pelas leis da natureza qualquer sistema que tivesse suas condições iniciais determinadas poderia ter sua evolução exatamente prevista, não havendo lugar para o erro e nem para o mistério. De posse do conhecimento, era possível testar e prever. Ponto que leva Descartes a traçar uma história do futuro. Esse paradigma das certezas esconde a complexidade dos fenômenos e das relações. (CUNHA, 2012, p. 05).

1.3 SOBRE MODELOS DE APROPRIAÇÃO CRIATIVA

Após a reconhecida conferência de René Wellek (1994) sobre *A crise da literatura comparada*³, mencionada em tópicos anteriores, certo mal-estar foi gerado e, a partir de então, os estudos da crítica literária, especialmente oriundos do formalismo russo, da escola de Praga e de alguns semioticistas também russos – dentre os quais se destacam os de Bakhtin –, passaram a compor novos trabalhos em pesquisas que, livres das amarras da questão da originalidade e dependência, deram fôlego para esse novo comparativismo, que renasceu sob outros paradigmas.

Os novos preceitos da Literatura Comparada, aliados aos modelos de apropriação criativa, superaram tanto o simples método de comparar, quanto o preconceituoso olhar instituído pelas noções de influência, que buscava, ideologicamente, hierarquizar dois ou mais sistemas de representação distintos.

---

³ Conferência pronunciada durante o 2º Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (AILC / ICLA) realizado em Chapel Hill, em 1958. Disponível em: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, T. Franco (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Nesse liame, considerando os objetivos e o percurso analítico que se propõe, vale destacar alguns dos procedimentos constituintes dos novos paradigmas supracitados, os quais irão subsidiar as reflexões desta pesquisa, a saber:

- A noção de intertextualidade;
- As apropriações pelo desvio da linguagem: paráfrase, paródia e estilização;
- A polifonia e dialogismo do texto literário;
- A carnavalização da linguagem.

Ao pensar no funcionamento de cada um dos referidos conceitos, nota-se que o olhar investigativo encontra-se diante de novos modelos de apropriação criativa, porque se a intertextualidade é uma espécie de diálogo entre os textos, se os desvios propostos pela paródia, paráfrase e estilização, são modos de corrosão, em níveis diversificados, sendo partes constituintes da mesma cadeia intertextual, é possível verificar uma concepção de literatura como “uma totalidade, dinâmica e interativa”, a qual “perpassa a obra de muitos escritores”, configurando-se como “uma biblioteca interminável que, ao ser percorrida por um eterno viajante em qualquer direção, comprovaria, no final dos séculos, que os mesmos volumes se repetem em igual desordem.” (CARVALHAL, 2006, p. 126).

Nesse sentido, a APROPRIAÇÃO CRIATIVA opera como uma espécie de feixe de luzes lançadas para esclarecer que a instância produtiva, em termos de construção textual, nunca está livre de inferências interpostas por outros textos – contemporâneos ou não –, as quais compõem parte do acervo imagético, aquele que Durand (1985) denomina de IMAGINÁRIO COLETIVO, sendo responsáveis pela duplicidade da palavra, que se desdobra em mil faces e contextos, possibilitando, por conseguinte, um entendimento acerca da questão da originalidade, já que, como afirma Borges (2000), “cada escritor cria seus precursores”, afiançando novas leituras para os textos anteriormente entendidos como “matrizes originais”, colocando-os em outras situações, isto é, sob o jugo de novas chaves de leitura antes não vislumbradas.

Por isso,

[...] a noção de intertextualidade se torna muito importante. Sendo um dos princípios básicos da teoria textual, é útil ao comparatista no estudo das relações literárias. Assim, o termo migrou dos estudos literários desde seu emprego por Julia Kristeva, em 1966, para caracterizar a produtividade textual a partir do conceito de dialogismo

de M. Bakhtine [...] a intertextualidade, cunhada e difundida por Kristeva, é explicada como uma propriedade do texto literário, que 'se constrói como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto'. Para ela, 'em lugar da noção de intersubjetividade se instala a de intertextualidade e a linguagem poética se lê, ao menos, como dupla'. (CARVALHAL, 2006, p. 127).

A duplicidade, então, tornam complexas as relações entre produtor e público, haja vista que os leitores são a outra face do processo, ou melhor, são esses que, também perpassados por uma infinidade de outros textos, vão instituir para o que estão lendo outras possibilidades em termos de significação, inaugurando, para qualquer obra literária, para qualquer texto circunscrito nos limites da linguagem simbólica, sua propriedade polissêmica e, consequentemente, intertextual e dialógica.

Assim, chega-se ao entendimento de que

[...] tomada num sentido largo, a intertextualidade nos permite entender que ler um texto é lançá-lo num espaço interdiscursivo e na relação de vários códigos, que são constituídos pelo 'diálogo entre texto e leitura'. (CARVALHAL, 2006, p. 129).

Logo, confere-se que

A contribuição do conceito [intertextualidade] para os estudos de literatura comparada é visível e essencial, pois modificou as leituras dos modos de apropriação, de absorções e de transformações textuais, alterou o entendimento da 'migração' de elementos literários, revertendo as tradicionais noções de 'fontes' e 'influências'. (CARVALHAL, 2006, p. 129, grifo nosso).

A INTERTEXTUALIDADE reforça, portanto, o entendimento de que os modelos de APROPRIAÇÃO CRIATIVA são convergentes, ou melhor, tanto os procedimentos relacionados aos pressupostos da intertextualidade, à teoria do dialogismo e até acerca da paródia e da carnavalização – esses dois últimos sempre com propósitos corrosivos e transgressores da ordem tradicional – convergem para um mesmo ponto: a retomada de um texto (ou vários) e seu (re)lançar a partir de novas configurações semióticas, em tempos históricos semelhantes ou diversificados, trazendo grandes inovações para a Literatura Comparada.

Ademais, os referidos conceitos tornam-se aplicáveis em toda cadeia intertextual, o que destaca a possibilidade de operacionalizá-los para além dos limites do texto no suporte tradicional: o livro – perspectiva que permite novas

fundamentações e aberturas para os diálogos estabelecidos entre o texto literário e outras artes, tais como: cinema, pintura, fotografia, música, histórias em quadrinhos, enfim, uma infinidade de gêneros e modelos da criação estética, alinhavados sob outras composições semióticas e colocados em circulação por meio de outros suportes.

Nessa linha de raciocínio, Sant'Anna (2007), a partir das proposições teóricas de Tynianov (1971) e Bakhtin (2010), acerca da PARÓDIA e ESTILIZAÇÃO da linguagem, realizou estudos sobre a PARÁFRASE e APROPRIAÇÃO, destacando que os referidos conceitos não dizem respeito somente à literatura, mas a outros campos de construção da linguagem, bem como a outras esferas da comunicação humana, pois estão circunscritos nos domínios dos “estudos semiológicos em geral [...]”, possibilitando uma ampliação do enfoque, já que “podem ser desenvolvidos a propósito do jazz, da pintura, da confecção dos jornais, das festas de carnaval, do sistema de moda, etc.”. (SANT'ANA, 2007, p. 10).

Entretanto, como assevera o teórico, a PARÓDIA não é

[...] uma invenção recente [...] ela existia na Grécia, em Roma e na Idade Média. Talvez o que tenha ocorrido modernamente seja não apenas uma intensificação do seu uso e, por isso, um interesse maior da crítica, o que faz com que, de repente, pareça que a paródia seja um traço de nossa época. (SANT'ANA, 2007, p. 7).

Como recurso de linguagem que proporciona ao texto a possibilidade de refletir sobre si mesmo – em termos metalinguísticos –, sobre sua feitura, em inovadoras categorias de produção textual, a PARÓDIA se insinua como uma espécie de técnica que possibilita à arte “um exercício de linguagem [que] se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos”, porque expõe o âmago da obra ao resgatá-la, corroê-la e relançá-la em novo tempo.

Assim, ao se apropriar de um texto alheio, repete-o com outra roupagem, subvertendo tanto seu caráter expressivo, quanto ideológico. Ademais, “é possível distinguir não apenas uma paródia de textos alheios (intertextualidade) como uma paródia de textos próprios (intratextualidade)”. (SANT'ANNA, 2007, pp. 7-8, grifos nossos).

Nesses termos, de acordo com o estudioso, é possível observar quatro modelos para o emprego das apropriações criativas, dentre os quais se destacam os dois mais relevantes para esta pesquisa, tentando sintetizá-los no esquema abaixo:

Quadro 1 – Modelos de apropriação criativa

1. MODELOS DE APROPRIAÇÃO CRIATIVA: QUANTO AOS DESVIOS DA LINGUAGEM		
Paráfrase → desvio $\geq 0\%$	Estilização → desvio $>$ paráfrase	Paródia → desvio = 100%
Desvio mínimo	Desvio parcial	Desvio total
2. QUANTO ÀS RETOMADAS POR SIMILARIDADES OU DIFERENÇAS		
Paráfrase ↓ Estilização	Paródia ↓ Apropriação	
Conjunto das similaridades	Conjunto das diferenças	

Fonte: Elaborado pelo autor da dissertação, inspirado nos conceitos de Tynianov (1971), Bakhtin (2010) e Sant'Anna (2007).

No primeiro modelo (apropriações por desvios da linguagem), vislumbra-se que a PARÁFRASE e a PARÓDIA são, para Sant'Anna (2007), forte par opositor, tendo em vista que a primeira “estiliza” de forma muito sutil a matéria apropriada. Em contrapartida, a segunda, irrompe com todo o seu poder de linguagem corrosiva e deturpa o código seja para criticar, para inverter pensamentos, ideias e ideologias, em suma, para sacudir o texto e reinventá-lo em um tempo e espaço distintos.

Já no segundo (apropriações por similaridades e diferenças), a PARÁFRASE e a ESTILIZAÇÃO operam como modelos para um trabalho estético com a linguagem, os quais visam a produzir efeitos de similaridade, com relação ao texto apropriado, propondo uma espécie de atualização para o texto anterior, inserindo-o em novos contextos nos quais já não será mais o mesmo, embora mantenha relações de semelhança com o objeto apropriado.

Outros conceitos que serão de suma importância para as análises que se propõem nesta dissertação, referem-se ao DIALOGISMO e à POLIFONIA do texto literário. Diante disso, tornam-se prementes algumas reflexões acerca das teorias de Bakhtin (2010), tais como o dialogismo do romance polifônico.

O DIALOGISMO é um conceito próprio do romance polifônico⁴, verificado pelo teórico russo em seus estudos sobre a obra de Dostoiévski. De acordo com o estudioso, a POLIFONIA trata-se de uma manifestação pela qual a palavra literária possui uma “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis”, as quais, na autêntica polifonia, “são vozes plenivalentes”, isto é, plenas de valor, capazes de “manter com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como partícipe do grande diálogo”.

Não se trata, contudo, de uma “multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances [...]”, trata-se, em verdade, da “multiplicidade de consciências equipolentes⁵ e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade”. (BAKHTIN, 2010, pp. 4-5).

Desse modo, verifica-se que a noção de indivíduo uno, ou estruturalmente constituído por uma base sólida, não dá conta de lançar raios de compreensão que sejam suficientes para entender o processo dialógico no interior de uma obra, pois o ser não é um bloco uno, em termos de personalidade, por isso não pode ser “objetificado” como se fosse um monólito. Ao contrário, o indivíduo é múltiplo, atravessado por outras visões de mundo, paixões, outros processos e modos de entendimentos acerca desse mesmo mundo, enfim, é também um ser plural, complexo e paradoxo.

Logo, sua representação em composições estéticas, sejam literárias ou cinematográficas, devem aludir a essa realidade, evidenciando tanto as tensões relativas às interações, ou melhor, ao diálogo entre personagens no interior de uma obra, quanto ao diálogo que o próprio escritor trava com sua realidade – também múltipla, complexa, e por vezes paradoxal – e com a história, a ideologia de seu tempo, enfim, um amálgama de elementos responsáveis pela constituição da

---

⁴ Para Bakhtin (2010), o romance polifônico é um tipo de obra que “não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu”, pois se marca a posição de um herói “cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do autor no romance comum [...] A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis”. (p. 5).

⁵ Entendendo EQUIPOLENTES como manifestação de “consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se objetificam, isto é, não perdem o seu ser como vozes em consciências autônomas.” (BAKHTIN, 2010, p. 5).

individualidade, tanto do autor, quanto do personagem ficcional, ou, como queria Bakhtin (2010), os diálogos estabelecidos entre individualidades pela força da polifonia de vozes equipolentes.

Nessa linha de raciocínio, tem-se a INTERTEXTUALIDADE, o DIALOGISMO e a POLIFONIA como conceitos que operam retomadas e reestruturações em textos dos mais diversos tipos e de naturezas também diversas; e a PARÓDIA, como modelo corrosivo mais subversivo, associada ao conceito de CARNAVALIZAÇÃO na literatura, também como instrumentos de reescrituras no qual a linguagem reflete sobre si mesma, agenciando, para os leitores e para os críticos, uma grande ênfase em suas atividades.

O texto subvertido, então, ao mesmo tempo em que seduz, causa mal estar, denuncia, ofende, rompe paradigmas; em suma, abusa de sua capacidade de produzir sentidos e explorar o sensorial, conferindo ao comparativista um novo olhar para seu objeto, ladeado e crivado de outros olhares.

Assim, os novos modelos de APROPRIAÇÃO CRIATIVA, os quais revitalizam a LITERATURA COMPARADA, englobam, também, no âmago dos conceitos que subvertem padrões cristalizados, a noção de carnavalização da literatura, proposta por Bakhtin (2010).

Conforme o teórico, para entender o processo de CARNAVALIZAÇÃO, é preciso recorrer ao sentido que se atribui ao carnaval como festa que, à priori, tem por objetivo o ideal da profanação e da instauração de uma espécie de jogo no qual as classes sociais e todo o tipo de hierarquias são, temporariamente, suspensos, colocados em praça pública, como uma espécie de desfile que, através da morte simbólica da ordem vigente, produz o renascimento de uma nova ordem: a igualdade.

Desse modo, para Bakhtin (2010), o CARNAVAL é:

[...] um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da ordem habitual, em certo sentido uma vida às avessas, um mundo invertido [...] Os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca. (p. 140).

Há, portanto, como se pode observar, uma aproximação ou convergência entre os modelos de APROPRIAÇÃO CRIATIVA, especialmente aqueles correlatos à subversão, tais como a PARÓDIA e o CARNAVAL, porque ambos são como “um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem, distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus”. (BAKHTIN, 2010, p. 146).

O CARNAVAL, então, mesmo não sendo um fenômeno literário, como salienta o estudioso, deixa suas marcas nas representações estéticas desde a sátira maniqueísta, um gênero que encapsula a cosmovisão carnavalesca, de modo que a literarização dessa festividade se dá por meio de categorias específicas, a saber:

- O livre contato familiar entre os homens;
- Oposição e profanação;
- Morte simbólica e renovação;
- Relativização de perspectivas tradicionais.

Logo, observa-se, pela síntese do conceito de CARNAVALIZAÇÃO da literatura, abaixo exposta, que o CARNAVAL é a festa que inaugurou, para o literário, novos sentidos ou meios de produção de significados imbuídos em um ideal de subversão, aproximando-se, de certa forma, da paródia.

Quadro 2 – Aspectos da carnavalização da literatura

ASPECTOS DA CARNAVALIZAÇÃO DA LITERATURA				
CATEGORIAS	OPERACIONALIZAÇÃO			
Livre contato entre os homens	Revoga-se o sistema de ordem da vida comum. Leis, proibições e restrições são, temporariamente, suspensas.	Elimina-se a distância entre os homens no sentido de suspensão de hierarquias.	Forja-se uma relação de igualdade onde há livre celebração. O riso cômico e debochado é comum.	O medo, a reverência, a devoção, a etiqueta, as faixas etárias, dentre outros, são revogados.
Oposição e profanação	Faz-se oposição, em uma espécie de jogo, com o regime de vida padrão ou extracarnavalesco	Opera-se em sentido profanador, como uma espécie de sacrilégio.	A terra, o corpo e as vestimentas, dentre outros, tornam-se elementos simbólicos da profanação.	Há, por exemplo, a paródia de textos sagrados (bíblicos).

Morte simbólica	Realiza-se o rito de coroação e posterior destronamento do rei do carnaval. Aqui o destronamento já presume uma nova coroação.	Evidencia-se uma série de elementos simbólicos intimamente ligados à morte (destronamento) do antigo regime, e renascimento (nova coroação) de outra ordem (a vida sob as leis próprias do carnaval).	A coroação / destronamento é um rito repleto das outras categorias carnavalescas, como o livre contato familiar, a relativização e a profanação.	Constroem-se imagens que são biunívocas e englobam os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte / bênção e maldição / elogio e impropérios / mocidade e velhice / alto e baixo / tolice e sabedoria, dentre outros.
Relativização	Relativizam-se pares opostos, tais como: rei e escravo; pai e filho; amo e servo, dentre outros.	A morte e o renascimento denuncia o aspecto irônico e paródico da vida, propondo, pela festividade do carnaval, demonstrar que todas as relações são relativas.	Os ritos carnavalescos concorrem para a promoção de uma nova ordem, na qual todos são iguais e celebram unidos, em praça pública.	O poder é questionado pelo humor, pela festa e pela irreverência, dotando a ação carnavalesca de uma veia cômica e paródica.

Fonte: elaborado pelo autor da dissertação, inspirado nos estudos de Bakhtin (2010).

O quadro acima, em uma tentativa de síntese, esboça quatro categorias do carnaval, as quais irão balizar parte das análises comparativas, que serão desenvolvidas no capítulo 3. Assim, observando-o, tem-se a noção do funcionamento do carnaval no âmbito do texto literário e, porque não dizer, de outros textos que se constroem por meio dos elementos estruturais da narrativa.

Nessa ordem de raciocínio, a carnavalização da literatura funcionaria como uma espécie de carnavalização da linguagem, ou melhor, dos efeitos que essa linguagem é capaz de produzir, independente do suporte ou do gênero discursivo. Isto porque, a carnavalização, ao ser introjetada como projeto estético do próprio texto, seja ela no campo da literatura ou do cinema, assume caracteres relativos ao gênero carnavalesco, tornando-se, então, um dos temas do próprio texto, um dos eixos de discussão que irão conduzir a trajetória da narrativa.

Diante disso, observa-se que o carnaval, ao ser transposto para a literatura, ou para outros sistemas semióticos, irrompe com toda sua força subversiva e leva, com ele, a essência do texto paródico, também subversivo.

Entretanto, há uma distinção entre os dois conceitos: a paródia funciona como uma linguagem que, desdobrada sobre outras faces, inaugura, para o texto, a

subversão e a construção de outros sentidos, considerando aqueles que foram produzidos pelo texto parodiado.

Já a carnavalização, além da subversão, ou melhor, da inversão, promove um olhar reflexivo, em termos metalinguísticos, que descortina posições cristalizadas de poder e de hierarquias tradicionais, lançando-as na praça pública do carnaval para serem relativizadas.

Assim, a carnavalização da linguagem – modelo que pode ser aplicável em qualquer sistema semiótico, não somente na literatura – evidencia-se como um importante procedimento no que tange aos modelos de apropriação criativa, pois, como a noção de intertextualidade, sem um ponto fixo na rede de relações textuais ou, como se refere Borges (2007) ao jogo de espelhos ou o próprio Bakhtin (2010) quanto ao jogo de espelhos deformantes, tem-se, à priori, um reforço teórico que vai de encontro com os modelos tradicionais de caça a fontes e influências e todos os problemas que, por essa prática, confinaram a Literatura Comparada, por algum tempo, nos liames de uma subdisciplina.

Todavia, vale lembrar que, como toda síntese, aqui não se encontram todas as categorias discutidas por Bakhtin (2010) sobre o carnaval e sobre a carnavalização da literatura, mas destacam-se aquelas que serão fundamentais para esta pesquisa, porque, por meio delas, e, ainda, associando-as com o que já se desenhou em tópicos anteriores a respeito da paródia e dos novos modelos de apropriação criativa, ter-se-á a oportunidade de iluminar este estudo com uma rede inter-relacional de conceitos.

Desse modo, já é possível acenar para o conjunto de conceitos ou de pressupostos teóricos, os quais fundamentam o olhar investigativo nos liames desta dissertação, uma vez que a Literatura Comparada e os novos modelos de apropriação criativa sugerem um novo modo de olhar para o objeto de pesquisa em relevo: *Robinson Crusoe*, em duas versões, dois suportes, dois campos narrativos com linguagens próximas, mas distintas, e contextos históricos também distintos.

Por fim, tem-se um arcabouço conceitual que, como referido, revigora os princípios da Literatura Comparada e, ainda, desentrua o olhar do pesquisador para que esse, por sua vez, seja capaz de ampliar as miradas sem reduzi-las e sem perder a profundidade das discussões e análises.

CAPÍTULO 2

A EMERGÊNCIA DE UM NOVO OLHAR PARA A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL

Figura 2 - *Absorbed in Robinson Crusoe*, por Robert Collinson

O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu “Eu” curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu “Eu” limitado com uma existência humana coletiva e por tornar social a sua individualidade.

Ernst Fischer

Neste capítulo, pretende-se focalizar os conceitos elencados no precedente, com a finalidade de demonstrar como se dá o seu operacionalizar na prática crítica, por meio da localização do objeto de estudo e de sua entrada para o gênero LITERATURA INFANTIL E JUVENIL, no Brasil.

Propõe-se, a título de ilustração, uma breve comparação entre *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe e *As aventuras de Robinson Crusoe*, de Monteiro Lobato, porque se considera importante verificar como os novos preceitos da LITERATURA COMPARADA iluminam leituras que buscam desvendar, pelo estético, o histórico, e, sobretudo, como o comparativismo situa a Literatura Infantil e Juvenil em outros âmbitos da pesquisa acadêmica.

2.1 ROBINSON CRUSOE NAS VEREDAS DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL BRASILEIRA

Nas sendas das perspectivas que agenciam o olhar para novas formas de comparativismo, cumpre lançar um questionamento importante para esta pesquisa: como a Literatura Comparada, com seus princípios renovados, poderia fundamentar investigações inovadoras no campo da literatura destinada ao público infantil e juvenil?

Para tentar responder a esse questionamento, faz-se necessário esboçar uma reflexão sobre alguns aspectos fundamentais próprios do gênero em questão, tais como: os temas / motivos abordados e os diálogos que essa arte estabelece com outros suportes, outras linguagens, épocas, espaços e contextos históricos diversos.

Assim, será possível olhar para *Robinson Crusoe*, uma história que, originalmente, foi concebida para adultos, porém, com o perpassar dos séculos, de tradução em tradução, entrou para o cânone da Literatura Infantil e Juvenil e segue, ainda hoje, encantando milhares de leitores, adultos e jovens, pelos quatro cantos do planeta.

A fim de localizar, então, o referido gênero no bojo dos fundamentos da literatura comparada, verifica-se a necessidade de mensurar alguns aspectos gerais acerca da constituição dessa arte.

Para Coelho (2010), os estudos sobre a Literatura Infantil e Juvenil revelam-se muito fecundos no campo da cultura e da literatura, porque ofertam caminhos

para a construção do conhecimento sobre o ontem, propiciando reflexões acerca do presente e dos projetos que vêm tomando forma para um futuro sempre em marcha.

No seio do devir histórico, posicionado no âmago das transformações que vêm ocorrendo nos modelos ideológicos e nos valores que estão sendo construídos, continuamente, no terceiro milênio, a Literatura Infantil e Juvenil se apresenta como arte que pode desmascarar, pela sua via lúdica, pelo humor e pela paródia, posições cristalizadas em termos de relações de poder, demarcando um novo caminho para o público ao qual ela é destinada.

Convoca-se para a discussão o pensamento de Coelho (2000):

[...] ainda não descobriram que a verdadeira evolução de um povo se faz ao nível da mente, ao nível da consciência de mundo que cada um vai assimilando desde a infância. Ou ainda não descobriram que o caminho essencial para se chegar a esse nível é a palavra. Ou melhor, é a literatura – verdadeiro microcosmo da vida real, transfigurada em arte. (COELHO, 2000, p. 15).

Consoante Cunha (2012), a relação entre o homem e a estética é importante para a compreensão do mundo não pelo viés puramente racionalista, visto que, conforme a autora, em concordância com Coelho (2000), a civilização ocidental está passando por um processo de reconfiguração em seus valores de base.

Assim,

No momento atual da história humana, tornou-se evidente que se vive entre um sistema herdado da civilização ocidental racionalista, progressista / cristã, cujos valores de base já se deterioraram, e uma nova dinâmica cultural em processo de construção, cada vez com mais força, vem se impondo ao homem, às ciências e às artes. (CUNHA, 2012, p. 5).

As autoras destacam a importância de se atentar para um novo paradigma, que proporcione ao intelectual a possibilidade de assumir a palavra, especialmente a literária, como uma espécie mola propulsora que dinamiza essa arte e a torna uma forma de jogo no qual seus leitores terão, momentaneamente, a chance de explorar outras culturas, vivências, experiências, outras instâncias do saber.

Logo, pelo aparato sensorial, o ser humano seria capaz de absorver, do plano literário, a experiência estética que, segundo Cunha (2012), também é uma forma de

conhecimento, porque lida com substratos da vida em estilos próprios de representação, imitando e reinventando o real.

Dessa forma, será possível instigar novos projetos que tragam contribuições para estudos interdisciplinares, uma vez que tanto quanto outras áreas do conhecimento, o estético apresenta-se como agente que vem sugerir renovadas relações entre o homem, arte e ciência.

Sob esses aspectos, a Literatura Infantil e Juvenil, estudada no desdobramento de novos pressupostos teóricos, nos liames da Literatura Comparada, oferece, ao pesquisador, a amplitude necessária para se atuar entre as fronteiras do conhecimento, agenciando múltiplos conceitos que concorrem, por sua vez, para uma espécie de intercâmbio entre culturas distintas e áreas do saber que sempre se convergiram e dialogaram, bem como entre aspectos da construção da linguagem simbólica, polissêmica e estética, em suportes diversificados, como o tradicional livro e o cinema.

Assim, por esse movimento não ser estático, a Literatura Comparada, revisitada pelos novos modelos de apropriação criativa, é capaz de fornecer embasamento teórico-metodológico para um projeto de estudo complexo, móvel, dinâmico, intertextual e interdisciplinar, como o que se propõe.

Ademais, a Literatura Infantil e Juvenil, como todas as outras literaturas e como arte, de uma maneira geral, oferta, aos seus leitores, variados temas em estruturas composicionais muito diversificadas. Isso confere ao gênero uma ampla gama de problemáticas que, por exemplo, no recorte desta pesquisa, apresentam-se relacionadas a questões estéticas, sociais, históricas, políticas e ideológicas.

Como exemplo, já seria possível citar alguns dos temas / motivos abordados na composição do lendário *Robinson Crusoe*, dentre os quais, destacam-se:

- A aventura;
- A literatura de viagens e naufrágios;
- A problemática social / etnocêntrica nas relações entre as personagens Robinson e Sexta-Feira.

Focando-se na problemática social ou no tema de aventuras, por exemplo, ambos desvelados pela composição estética de *Robinson Crusoe* como partes integrantes ou substratos da própria obra, tem-se um composto que alinhava, por meio do trabalho com a linguagem literária, um discurso que faz ecoar uma orquestra de vozes, tais como: a voz social, da filosofia e da História, além da voz de

um novo modelo econômico que estava emergindo, na esteira do expansionismo comercial marítimo europeu e da classe burguesa, que já se desenhava com contornos bem definidos nos anos iniciais do Século das Luzes.

Em *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, ao passo que se tem um sistema legitimador do colonialismo, observa-se, também, uma espécie de crítica velada ao modelo ideológico em questão, isto é, embora a personagem central declare-se – pela sua voz, que narra em primeira pessoa do discurso – rei / governador da ilha, há entrecruzamentos com juízos filosóficos desse mesmo narrador, os quais, por sua vez, inserem no texto uma perspectiva que explora a relatividade de valores, como se verifica nos excertos abaixo:

Minha ilha agora estava povoada. Eu me via repleto de súditos e frequentemente fazia esta feliz reflexão: como eu era parecido com um rei. Antes de mais nada, toda a terra era de minha única propriedade; portanto, tinha indiscutível direito de autoridade soberana. Em segundo lugar, a população era totalmente subjugada: eu era senhor e legislador absoluto; todos deviam a vida a mim e estavam dispostos a abrir mão dela em meu benefício, se fosse necessário. Igualmente notável era o fato de eu ter três súditos de três religiões diferentes. Meu criado Sexta-Feira era protestante, seu pai era pagão e canibal, e o espanhol papista: contudo, eu permitia a liberdade de consciência em meus domínios. (DEFOE, 2004, pp. 357-358).

Robinson, ao afirmar que sua ilha estava povoada por uma diversidade de crenças e de etnias, deixa transparecer um suposto ideal libertário que culmina em um discurso que faz ecoar a problemática da mestiçagem. Todavia, quando revela: “eu permitia a liberdade de consciência em meus domínios”, o valor antitético visualizado no jogo entre os verbetes LIBERDADE e DOMÍNIOS, torna ambígua a assertiva do herói.

Assim, no limiar de uma crítica tímida e velada, conceitos antitéticos e paradoxais sobre a dominação cultural e o homem individualista, vão sendo colocados em evidência de modo a proporcionar uma visão em perspectiva. Isso pode ser notado justapondo-se o trecho acima em relação com uma passagem anterior:

[...] eu jantava como um rei, sozinho, assistido pelos meus servos. Louro [o papagaio], como se fosse o meu favorito, era a única pessoa com permissão para falar comigo. Meu cachorro [...] sempre

se sentava à minha direita. Os dois gatos instalavam-se um de cada lado da mesa e ambos, de vez em quando, ficavam à espera de uma migalha de minha mão, como uma espécie de deferência especial. (DEFOE, 2004, p. 230, grifo nosso).

Nesse trecho, percebe-se a referência ao modelo governamental absolutista e, especialmente, a forma pela qual os soberanos acreditavam ser legitimados por Deus para governar.

O gênero fabular que entra em cena, mesmo em uma narrativa que se faz pelo realismo, traz uma ênfase para a moral que se quer expressar e que se expõe, justamente, pelo confronto entre as supracitadas passagens, relativizando o poder absoluto.

Entretanto, o narrador que faz, simultaneamente, menção a elementos da fábula para por em confronto os ideais libertários / humanistas e o absolutismo, remete, também, às premissas de um modelo de homem individualista / progressista e emerge, ele próprio, como figura de um novo rei, não menos absolutista do que aquele que se quer criticar, por meio da própria ironia visualizada nos liames da linguagem.

Através de temas como os acima apresentados, constata-se que a Literatura Infantil e Juvenil vem, enquanto arte, ressaltar os diálogos que estabelece com a história, com a filosofia e com a ideologia do início do século XVIII, no exemplo de *Robinson Crusoe*. Faz toda essa viagem por meio de uma composição estética que, por sua vez, ilumina a compreensão do homem em relação a outras áreas do saber já elencadas.

A Literatura Infantil e Juvenil, desse modo, iluminada pelos conceitos operacionalizados por meio da literatura comparada, pode atingir, no estudo do social, do político, do ideológico e do histórico, raios de alcance que vão além daqueles que se poderiam atingir pela mera investigação que utiliza de bases teóricas monolíticas, sem fazer referência a outros campos do saber e outros suportes que, por conseguinte, esse mesmo gênero acabou por encapsular no bojo das ferramentas que nutrem o seu trabalho com as categorias do estético.

Logo, verifica-se que a Literatura Infantil e Juvenil, em solo brasileiro, desde que fora inaugurada, por Monteiro Lobato, a série *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, também passou por inúmeras mudanças nos elementos que lhe constituem o corpo de uma arte que, para além da diversão ou entretenimento, possui alcance político,

ético, ideológico, estético, social, filosófico, histórico, entre outros conhecimentos por ela veiculados, não somente no objeto livro, como em outros suportes pelos quais ela adentra e se reconfigura.

É possível constatar, nesses termos, que a Literatura Comparada pode balizar fundamentações necessárias e inovadoras para a pesquisa com o gênero em relevo, possibilitando um enlace entre os aspectos estéticos constituintes de suas diversificadas temáticas, bem como acerca da compreensão e do funcionamento de outras facetas que também lhe são próprias, fazendo reverberar vozes de outros tempos e de outras áreas do conhecimento.

Por isso, torna-se exequível construir um olhar para *Robinson Crusoe* através dessa perspectiva, procurando desvelar, pelos diálogos que o romance europeu estabeleceu com a Literatura Infantil e Juvenil, no Brasil, com a sociedade e com a história que lhe são contemporâneas. É possível, ainda, confrontá-lo com outras traduções / adaptações, de outras épocas, para verificar, por exemplo, como a figura do homem individualista moderno se apresenta no perpassar do tempo entre culturas distintas: Europa e Brasil.

Assim, a Literatura Infantil e Juvenil está amparada, no campo da pesquisa, se fundamentada por esse novo olhar que brota nas veredas de uma conjunção de saberes que se entrecem, em forma de rede e de maneira viva, tendo como um alicerce a Literatura Comparada, a qual não compara simplesmente pelo ato de comparar, pois opera por meio de processos cognitivos, próprios do ser humano, de modo complexo, intertextual e interdisciplinar, envolvendo um bailar inebriante de vozes, textos que dialogam entre si e entre outros tempos históricos, entre sociedades, comunidades, nações, blocos políticos e esferas diversas do conhecimento e da composição estética.

Não se tem por objetivo, no âmbito desta investigação, rastrear a gênese e desenvolvimento da LIJ em solo brasileiro e no mundo. O que se pretende, e que se crê ser essencial para este trabalho, é dar destaque e localização para essa arte no Brasil, com a finalidade de constatar que esse novo olhar de fronteira, ao lidar com o complexo, evidência discursos centralizadores do poder, porque a partir desse posicionamento, é possível

[...] compreender, reinterpretar e lutar corpo a corpo com os produtos da linguagem na história, em outras línguas e outras histórias. [...] não é um meio de consolidar e afirmar o que “nós” sempre conhecemos e

sentimos, mas antes um meio de questionar, agitar e reformular muito do que nos é apresentado como certezas transformadas em produtos do mercado, empacotadas, incontroversas e codificadas de modo acrítico, inclusive aquelas contidas nas obras-primas agrupadas sob a rubrica de “os clássicos” [...] (SAID, 2007a, pp. 48-49).

Nesse contexto, é imprescindível retomar a figura de Monteiro Lobato, considerado um divisor de águas para o desenvolvimento da Literatura Infantil e Juvenil em terras nacionais, e, em seguida, dar continuidade à discussão referente ao objeto de estudo em destaque.

Sabe-se que o mencionado gênero, no Brasil, antes do surgimento de Monteiro Lobato, seguia uma linha mais voltada para seu aspecto educacional / pedagógico / moralizante / utilitário, não questionando valores ou verdades absolutas e autoritárias.

Quadro 3 – Aspectos da Literatura Infantil e Juvenil no Brasil

ASPECTOS DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL NO BRASIL			
OS PRECURSORES (Brasil colônia até meados da década de 20)	MONTEIRO LOBATO (da década de 20 até meados dos anos 80)	PERÍODO PÓS-LOBATIANO (meados dos anos 80 e 90)	ERA CONTEMPORÂNEA (meados dos anos 90 até a atualidade)
- a literatura reflete todas as principais tendências da Europa; - literatura de cunho humanista dramático; - literatura como instrumento pedagógico, reflexo de padrões europeus; - Fábulas, contos de fada e maravilhosos, novelas de aventura e de cavalaria; - nacionalismo com ênfase na vida rural; - culto da inteligência; - moralismo e religiosidade; - exemplaridade, monologismo e homofonia.	- Era de Getúlio Vargas e o esforço para a reconstrução (1930 – 1940); - tradição em conflito com o modernismo; - antagonismo entre Realismo e Fantasia; - Formação do Teatro Infantil (1950); - meios de comunicação de massa (1960); - abertura do governo de Figueiredo; - Relativismo de valores.	- influências da abertura política; - literatura inquieta e questionadora; - questões cotidianas e mais realistas; - apelo à curiosidade do leitor; - preparo psicológico do leitor para a vida; - apelo à visualidade; - dialogismo; - experimentalismo	- Temas transversais; - movimentos sociais e de minorias; - explosão tecnológica; - múltiplas linguagens; - hipertextualidade; - moral relativa e dialogismo.

- Herança francesa marcada principalmente pelos padrões de educação (obras da Condessa de Ségur, Perrault, entre outras); - a herança inglesa se faz pelas obras de Defoe e de Swift, especialmente pela introdução do gênero de aventuras.	- encontram-se outras heranças de ordem europeias, especialmente da Inglaterra e da França.

Fonte: Elaborado pelo autor da dissertação, inspirado nos estudos de Coelho (2010).

Conforme exposto no quadro supra, nota-se que a Literatura Infantil e Juvenil, que começa a se desenhar em terras brasileiras, traz consigo fortes heranças europeias, essencialmente ligadas ao moralismo, à exemplaridade e às temáticas religiosas, dotando a arte de escrever para crianças e jovens de um aspecto pedagógico, deixando de lado sua potencialidade estética e questionadora.

2.2. O OLHAR PELA RELEITURA DE MONTEIRO LOBATO

Em meados da década de 1920, Monteiro Lobato, preocupado com a educação dos próprios filhos e com a literatura que lhe poderia servir a essa iniciação, escreve, ao amigo Godofredo Rangel, questionando-o sobre o tipo de literatura destinada a esse público:

Ando com várias idéias. Uma: vestir a nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veio-me, diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fábulas que Purezinha lhes conta. Guardam-nas de memória e vão recontá-las aos amigos – sem, entretanto, prestarem nenhuma atenção à moralidade, como é natural. A moralidade nos fica no subconsciente para ir se revelando mais tarde, à medida que progredimos em compreensão. Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento, dará coisa preciosa. As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amoras do mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que as nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta. Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com a idéia de iniciar a coisa. É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. Mais tarde só poderei dar-lhes o *Coração de Amicis* – um livro tendente a formar italianinhos [...]. (LOBATO, 1968, p. 104).

Fica evidente o espírito empreendedor do autor e seu projeto de criação de uma literatura para crianças e jovens no Brasil, a qual, inicialmente, se processou por meio de traduções e adaptações de textos clássicos, tais como o próprio *Robinson Crusoe* e *Dom Quixote para crianças*.

O escritor e empresário, posteriormente, cria a série *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, fundindo o real com o maravilhoso em uma espécie de espaço carnavalesco, que constitui os limites geográficos do referido sítio, no plano da ficção. O autor, então, buscou assimilar essas narrativas e reconstruí-las dentro do universo do sítio. Logo, *Robinson Crusoe*, que anteriormente já aportara no Brasil pela tradução de Carlos Jansen, ganhou seu espaço dentre as adaptações de Lobato.

Apesar do *Robinson* de Lobato não viver suas aventuras dentro dos limites do sítio – como ocorreu com *Peter Pan* e com *Don Quixote*, por exemplo –, o espaço que dá suporte à nova narrativa, isto é, o lugar propriamente dito no qual o herói se estabelece, em grande parte da obra, continua sendo uma ilha, assim como no romance inglês.

Dessa forma, a ilha do *Robinson* de Lobato não difere muito, em termos ideológicos, da ilha do inglês Defoe, tendo em vista que, mesmo inovando na questão da linguagem, o artista-adaptador brasileiro não subverte a imagem do homem individualista moderno, nem a carnavaliza.

Assim, não há um procedimento de apropriação que se aproxime da paródia, da estilização ou do carnaval. O que se tem é uma PARÁFRASE do padrão tradicional, constantemente amenizada e expurgada de reflexões filosóficas e de outras vozes projetadas por Defoe, no texto inglês.

Entretanto, o mérito de Lobato não se encontra no compêndio de suas obras traduzidas e adaptadas. Seu grande projeto só toma forma quando o autor brasileiro reinventa os modelos de heróis europeus e os incorpora na realidade carnavalesca do sítio, onde se processa a fusão entre o real e o maravilhoso.

Nesse âmbito, figuras lendárias da literatura europeia são submetidas “às regras dos moradores do sítio [...], sobretudo, quando o moderniza, procedimento que o leva a renovar a linguagem dos heróis do passado, assim como suas atitudes [...]”. (ZILBERMAN, 2003, pp. 156-157).

Embora isso não ocorra na releitura de Lobato, ocorre na adaptação cinematográfica de Silveira (1978), pela qual será possível observar toda a potencialidade da subversão paródica e da relativização carnavalesca.

Ainda que haja, na releitura de Lobato, uma renovação em certos aspectos da linguagem destinada aos pequenos leitores, a presença do ranço colonial eurocêntrico não pode ser ignorada, como se verifica a seguir:

[...] Em meio ao trajeto parei, surpreso. Havia visto ao longe a luz de uma fogueira. Quem teria acendido fogo em minha ilha? Os selvagens, sem dúvida. (DEFOE, 1994, p. 48).

No trecho em destaque, nota-se a representação de um sistema que desconsidera a multiplicidade cultural e étnica que compõe tanto a ilha de *Robinson* (no plano da ficção), bem como todas as terras que foram exploradas e dizimadas pelos europeus (no plano da realidade histórica).

Logo, a composição estética aqui evidenciada ainda está atrelada a fatores ideológicos, que fazem ecoar os ideais de dominação e, por sua vez, o INDIVIDUALISMO ECONÔMICO⁶, como se pode constatar no excerto abaixo:

O meu último achado foi um pequeno saco de moedas de ouro e prata, no fundo duma gaveta. Não pude conter um sorriso. Tão precioso é o ouro lá fora como inútil para mim aqui. Não vale o trabalho de ser conduzido para terra. Esta faquinha enferrujada que aqui está vale mais que todo o saco cheio de dinheiro. Fica-te para aí, ó inutilidade, ou vai para o fundo do mar [...] Ao deixar a cabina dei uma vista d'olhos para trás. As moedas lá estavam, reluzentes, a me tentarem. Tive dó das coitadas e, pondo-as novamente no saquinho, trouxe-as comigo. (DEFOE, 1994, pp. 18-19).

Há, evidentemente, um princípio de relativização quando a voz narrativa declara: “Tão precioso é o ouro lá fora como inútil para mim aqui”. No entanto, apesar de sua suposta inutilidade para uma vida em isolamento na ilha, as moedas são levadas por *Robinson* que, como representação do homem individualista, tem como um de seus valores de base, o capital, isto é, o INDIVIDUALISMO ECONÔMICO.

---

⁶ Entende-se por INDIVIDUALISMO ECONÔMICO a transição que se deu entre “o corpo político”, que simbolizava o pensamento comum típico de sociedades anteriores, e o *homo economicus* de Adam Smith, isto é, assim como o “corpo político” referia-se ao simbolismo do poder centralizado em um único ser (o absolutismo), o “homem econômico” simbolizava a nova posição do individualismo: busca pela concentração de capital. (WATT, 2010, p. 66).

Essa representação se confirma no fim do texto, quando o protagonista é resgatado e está prestes a regressar a sua antiga civilização:

[...] partimos para a Inglaterra, tendo eu estado na ilha vinte e oito anos, dois meses e dezenove dias. Levei comigo as moedas de ouro e prata – tão inúteis para mim na ilha e tão valiosas logo que chegasse ao meu país. (DEFOE, 1994, p. 76).

Quanto à adaptação do texto para o gênero Literatura Infantil e Juvenil, observa-se que existe uma construção de modo a se aproximar mais da realidade linguística dos jovens, não procurando uma mera simplificação, mas buscando um tom mais acertado e uma espécie de agilidade e aceleração no desenrolar dos episódios da narrativa.

Desse modo, é possível notar que quando *Robinson* revive suas memórias, na pequena cidade de Iorque, interior da Inglaterra, o protagonista se promove como uma espécie de herói épico de sua própria história, tendo em vista que seu discurso é impregnado de signos indiciais que geram esse processo interpretativo.

Meu nome é Robinson Crusoe. Nasci na velha cidade de Iorque, onde há um rio muito largo cheio de navios que entram e saem. Quando criança, passava a maior parte do meu tempo a olhar aquele rio [...] Isso me fazia sonhar com terras estranhas, donde eles vinham e as maravilhosas aventuras acontecidas em mar alto. (DEFOE, 1994, p. 05).

A voz narrativa, em primeira pessoa do discurso, focaliza a vida de aventuras que o herói, desde tenra infância, sonha em viver. Enfatiza-se, assim, a aventura, tão atraente para o público infantil e juvenil. Ademais, com os verbos no passado, a adaptação não desmonta o esquema de relato autobiográfico projetado no romance de Defoe, apenas dinamiza-o, de modo a imprimir, na nova obra, a figura de um contador de histórias, que relata suas experiências aproximando-se mais do universo da criança, sempre de maneira ágil e sem deter-se em detalhes minuciosos, como o fez Defoe.

No entanto, ao realizar o referido procedimento, Lobato expurga da adaptação grande parte das reflexões filosóficas realizadas pelo *Robinson* do autor inglês, as quais cumprem a função de potencializar a crítica velada que se desenha na obra desse último.

Dentre as aventuras que projeta Lobato, é possível entrever a imagem de uma criança que, no início da narrativa, aos poucos, com o desenrolar do texto, vai acompanhando a própria narrativa e evoluindo, amadurecendo e adquirindo mais experiência, por meio do modelo empirista britânico de tentativas entre erros e acertos. Esse narrador, então, adquire tanta vivência, que passa a ter a autoridade do contador de histórias, que é a figura que se encontra “entre os mestres e os sábios [...] seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira”. (BENJAMIN, 1994, p. 221).

A figura do homem individualista aparece atrelada à imagem do progresso e está intimamente ligada, também, à questão da aventura, já que remete à memória dos navegadores que, naquela época, ampliaram o território europeu estendendo-o até as colônias conquistadas pela expansão marítima, que se processou desde o século XVI, com Portugal e Espanha e, posteriormente, atingiu seu apogeu quando da entrada da rainha dos mares no cenário político e econômico do continente: a Inglaterra.

Quanto às “terras estranhas”, que se faz menção no texto, referem-se, claramente, ao imaginário exótico que o referido continente possuía acerca das terras colonizadas.

Nenhuma vida me parecia melhor que a vida de marinheiro, sempre navegando, sempre vendo terras novas, sempre lidando com tempestades e monstros marinhos. [...] Disse também que havia no mar terríveis peixes com grandes dentes de serra, que me comeriam vivo se eu caísse n'água. (DEFOE, 1994, pp. 05-06).

Apesar do grande número de cenas exóticas descritas pelo protagonista na narrativa, a obra é de cunho realista, assemelhando-se à construção de Defoe. Essa escolha potencializa o efeito de verossimilhança, já que o realismo impingido no texto pode projetar, no leitor, a impressão de verdade factual, oriundo do Racionalismo.

Entretanto, ao retratar uma realidade aventureira, a obra desperta a imaginação e a criatividade do pequeno leitor, aguçando sua curiosidade e transportando-o para dentro da própria história, uma vez que, ao se embrenhar pela leitura, o receptor é capaz de vivenciar, ou melhor, transformar-se no próprio *Crusoe*, em uma espécie de jogo pelo qual lhe são colocados desafios que ele terá que superar, assim como o protagonista.

Quanto à cronologia, mesmo tratando-se de um relato que traz, também, verbos que denotam uma rememoração das experiências de *Robinson*, a narrativa segue uma constância linear, não se diferenciando, nesse aspecto, do romance de Defoe, que também compõe seu narrador em primeira pessoa do discurso e, por meio do relato autobiográfico e da inserção de outros gêneros, como o diário, por exemplo, imprime, no texto, o lado épico do narrador que tem autoridade para contar histórias, aquele que compartilha experiências.

Retomando a representação ideológica na adaptação de Lobato, pode-se observar, também, que antes da última viagem de *Robinson*, a qual culminou no desastre que foi o naufrágio de sua embarcação, é possível entrever que, na composição da obra, existe uma espécie de mapeamento das terras brasileiras e africanas, para fins de exploração – em específico, no Brasil, para exploração da cana-de-açúcar e do fumo. Assim, a voz narrativa destaca os primeiros sinais de sua ambição pelas riquezas, isto é, sua vontade de conhecer o mundo e, simultaneamente, amedilhar capital.

Às vezes voltava a África, outras vezes ia as terras da América, bem pouco sabidas ainda. A experiência me ensinou que a vida de marinheiro era, como minha mãe dizia, cheia de duros trabalhos e perigos. Mas por esse tempo eu não pensava mais nos prazeres das viagens, nem nas aventuras. Só pensava em lucros. Continuei marinheiro por negócio. Por fim fiz a viagem que pôs ponto final na minha carreira. É o que vou contar agora. (DEFOE, 1994, p. 08).

E, ainda,

[...] Nesse tempo estava no Brasil, onde tinha comprado umas terras para plantar cana-de-açúcar e fumo. O solo era fértil e eu poderia enriquecer-me como agricultor. Mas faltava-me tudo nessa terra nova e deserta. Precisava de enxadas e não tinha. Precisava de moendas e não tinha. Precisava de trabalhadores e não tinha. Mandeí buscar, em Londres, o que era preciso e tentei comprar alguns escravos dos fazendeiros meus vizinhos. (DEFOE, 1994, pp. 08-09).

Considerando os trechos acima, é possível observar, no primeiro, que o desejo pelas aventuras, aos poucos, é substituído pela ambição e pelo empreendedorismo, tendo em vista que *Robinson* continua “marinheiro por negócio”.

Já no segundo, destaca-se o trabalho como propulsor para o enriquecimento, além da força de vontade, disciplina e persistência, posto que *Robinson* encontra muitos entraves para conseguir o equipamento necessário para tornar-se agricultor.

Os excertos supracitados são bastante esclarecedores, porque já adiantam alguns dos valores que revestem a personagem, além de fazer reverberar a maneira pela qual o protagonista desenvolve suas relações humanas no decorrer de toda a narrativa, o que confirma o pensamento de Watt (2010), ao afirmar que as relações pessoais de *Robinson Crusoe* revelam depreciação

de fatores não econômicos. Ele os trata em termos de mercadoria. O caso mais óbvio é o de Xury, o menino mouro que o ajudou a escapar da escravidão e em outra ocasião propôs provar sua dedicação sacrificando a própria vida. Crusoe corretamente decide ‘amá-lo para sempre’ e promete ‘transformá-lo num grande homem’. Mas quando o acaso os leva ao capitão português que lhe oferece 60 moedas – o dobro da recompensa de Judas –, ele não resiste e vende Xury como escravo. Seus escrúpulos são prontamente silenciados pela promessa do novo proprietário de ‘libertá-lo dentro de dez anos, se ele se tornar cristão’. Depois o remorso o domina, porém só quando os trabalhos da ilha tornam a mão de obra mais importante que o dinheiro. (pp. 72-73).

O que o estudioso ressalta é o fato de que para Robinson, o valor econômico é importante e perpassa toda a narrativa, não somente no exemplo dos episódios nos quais se destacam as relações do protagonista com Xury. Isso pode ser observado, também, nas relações com Sexta-Feira, com o capitão português e sua viúva, entre outras personagens que são, segundo o teórico, pessoas que podem contribuir para o enriquecimento do protagonista.

Assim, *Robinson* posiciona-se sempre no centro de todas as atenções, não somente pelo sistema econômico vigente, isto é, o capitalismo mercantil, mas também pelo capital humano que amalha em sua vivência na ilha, a fim de constituir uma nova sociedade na qual se intitula rei, em regime absolutista.

Evidentemente que, à priori, essas constatações, seguidas pelas assertivas de Watt (2010), são um ponto fundamental na obra e evidenciam como o protagonista é a representação do INDIVIDUALISMO MODERNO. No entanto, recuperando o episódio de Xury, observa-se a relatividade de valores do ponto de vista em que *Robinson*, devido ao acaso ou a sua “natural propensão” a má sorte, como qualifica a voz narrativa, passa de uma situação de cavalheiro inglês a escravo.

Com o desenrolar da história, depois de ter escapado dos mouros e se estabelecido como próspero agricultor no Brasil, ironicamente, o protagonista aventura-se em uma nova viagem que tem por finalidade o tráfico ilícito de escravos da África. É justamente essa viagem que desencadeia o naufrágio e que conduz *Robinson Crusoe* à sua vida de isolamento na ilha por, aproximadamente, vinte e oito anos.

Apesar de Lobato suprimir todos os episódios acima, referentes à vida do herói em Salé, na qualidade de escravo, o artista-adaptador dá destaque para as relações que, posteriormente, já na ilha, *Crusoe* estabelece com Sexta-Feira. Como exemplo, podem-se destacar trechos em que o protagonista tem seu primeiro encontro com o nativo:

[...] Chegou a hora de pegar o meu índio – disse eu comigo tomando uma resolução enérgica. Corri ao castelo em busca de espingardas. Nunca entrei lá nem saí tão rapidamente. Não pensei em perigos, não pensei em cautelas, só pensei em apanhar o meu índio. Voei-lhe ao encontro e em menos dum minuto achei-me entre ele e os perseguidores. _ Deste lado! – gritei-lhe. _ Corra para cá, que o defenderei! [...] Como não entendesse, traduzi essas palavras na língua dos gestos. Ele caminhou uns passos e parou, indeciso. Fiz outro sinal. Caminhou mais uns passos e parou outra vez. Tremia como geleia, o coitado. Receava que eu o matasse, como havia matado os seus perseguidores [...] Meus gestos foram convencendo-o de que não estava diante de um inimigo, e por fim chegou-se. Chegou-se e ajoelhou-se aos meus pés, curvando a cabeça até encostá-la na terra e fazendo-me apoiar o pé no seu pescoço. Era sua maneira de jurar submissão para sempre. Fi-lo erguer-se e falei-lhe mansamente, em tom amigo [...] o sonho transformara-se em realidade. Estava eu enfim livre da minha solidão de vinte e cinco anos. (DEFOE, 1994, p. 56).

As cenas em relevo colocam em evidência o momento em que *Robinson* realiza mais um de seus empreendimentos: capturar um dos nativos da ilha para lhe servir de companhia e, sobretudo, ajudar, na qualidade de servo, como mão de obra.

A mesma subserviência transmitida pelo narrador de Defoe, em relação a Xury, é potencializada aqui pelo narrador de Lobato. Todavia, deve-se atentar para uma diferença entre os mencionados escritos:

[...] finalmente, chegou perto de mim, voltou a se ajoelhar, beijou o solo, deitou a cabeça no chão, pegou o meu pé e colocou-o sobre ela; pareceu-me um sinal de que jurava ser meu escravo para sempre; levantei-o, tratando-o com grande consideração, e tentei animá-lo o máximo que pude. (DEFOE, 2004, p. 304).

Nota-se que, em Defoe, o uso do verbete ESCRAVO potencializa a função exercida por Sexta-Feira, isto é, acima de uma companhia para o herói inglês, o nativo é um servo, um ajudante nos trabalhos desenvolvidos pelo protagonista e, também, um criado para tarefas cotidianas na habitação de *Robinson*.

Apesar de relatividade promovida por Defoe, através da justaposição de cenas no romance, o processo de adjetivação instituído pela instância narrativa reitera, constantemente, os verbetes ESCRAVO e SERVO, o que demonstra a intencionalidade econômica e individualista que move o herói, tornando outras personagens do texto meros instrumentos para que seu projeto seja levado adiante.

Já em Lobato, há uma espécie de amenização, e o foco da instância narrativa não resvala totalmente para a problemática da servidão, porque, nesse caso, a função de Sexta-Feira seria, à priori, suprimir a solidão do protagonista e servir-lhe de companhia.

Entretanto, Lobato não mantém esse estilo de amenização em todo o texto e, semelhantemente a Defoe, em algumas passagens em que a voz narrativa faz referência a Sexta-Feira, a problemática racial / etnocêntrica / colonialista evidencia-se, como é o que ocorre, por exemplo, no sonho que *Robinson* tem dias antes de capturar o nativo:

Sonhei que estava sentado na praia com a espingarda de um lado e o guarda-sol de outro. E que nunca me sentira tão triste e solitário. E que nunca tornaria a ver minha terra e meus amigos. Súbito, erguendo os olhos, vi duas canoas vagando em direção da ilha. Corri dali e ocultei-me numa moita próxima. Eram onze selvagens e traziam um prisioneiro amarrado, que vinham devorar naquela praia. Assim que chegaram, porém, o prisioneiro escapou e fugiu, dirigindo-se para a minha moita. Vendo-o só, levantei-me e fui ao seu encontro, sorrindo e dando outras demonstrações de que era amigo. O pobre selvagem lançou-se de joelhos aos meus pés. Parecia pedir socorro. Mostrei-lhe minha escadinha e fiz-lhe sinal para que trepasse ao alto da muralha de pedra. Depois o introduzi no castelo e conservei-o como servo. (DEFOE, 1994, p. 53).

Dessa maneira, considerando a adaptação de Monteiro Lobato, Sexta-Feira passa por um processo de conversão religiosa e aculturação, seus costumes são desconsiderados, sua crença religiosa e seu idioma, aos poucos, são substituídos pelos do europeu.

Assim,

A doutrina religiosa e a língua européia contaminam o pensamento selvagem [...] de agora em diante, na terra descoberta, o código linguístico e o código religioso se encontram intimamente ligados, graças à intransigência, à astúcia e à força dos brancos. Pela mesma moeda, os índios perdem a sua língua e seu sistema do sagrado e recebem em troca o substituto europeu. (SANTIAGO, 2000, p. 14).

Ademais, ao verificar que Sexta-Feira refrata um comportamento servil, conformado e verdadeiramente amigo do protagonista, a permanência do legado colonial eurocêntrico ainda se faz presente nessa tradução, reiterando, em diversas partes do texto, as premissas do INDIVIDUALISMO MODERNO.

Esse fato se torna ainda mais evidente porque a relatividade dos valores humanistas, promovida por Defoe, ao cruzar posições antitéticas e paradoxais em seu texto, como no exemplo de Xury e Sexta-Feira, é expurgada da tradução de Lobato.

Logo, o que se tem como objeto final dessa avaliação, é um composto que ofertou certa primazia para o ideal de homem individualista, porque deixa resvalar valores intimamente relacionados ao modelo capitalista, que é bastante destacado, em detrimento dos valores morais, éticos e religiosos, os quais, em certa medida, considerando o texto de Defoe, também foram ou amenizados ou expurgados da adaptação.

Por fim, é possível constatar que a tradução de Lobato também é carregada de fatores ideológicos, dentre os quais se destacam: a força do homem e do trabalho, isto é, o que o trabalho é capaz de fornecer ao homem paciente, perspicaz e persistente, na construção de seu próprio mundo e no enfrentar das intempéries da natureza.

Esse modelo ideológico⁷, anteriormente relacionado ao INDIVIDUALISMO ECONÔMICO no século XVIII, como apontado por Watt (2010), sofre uma espécie de atualização e vem se agregar a um novo modelo de homem empreendedor, não menos individualista, que permeou o contexto de produção da obra de Lobato.

---

⁷ Nelly Novaes Coelho, citando Soriano em sua obra *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil* (2010), afirma que o aparente paradoxo existente entre o repúdio à civilização e o elogio do ser humano e da conquista são, na verdade, duas vertentes intrínsecas à ideologia e ao grupo social ao qual pertencia o escritor Daniel Defoe. Para a autora, o importante é salientar que a criança, ao tomar contato com a obra em questão, é convidada a confrontar-se com o homem em que ela irá se transformar um dia, isto é, propõe-se-lhe um jogo, um pré-exercício de perceber as regras do mundo do adulto.

Além disso, deve-se considerar que, nessa época, havia um processo de difusão dos valores e ideologias dos Estados Unidos da América pelos quatro cantos do planeta, revelando uma nova transformação no modelo capitalista que estava para acontecer, mas que foge à problemática desta pesquisa.

Todavia, a obra de Lobato, mesmo atualizando ideologias do passado, não pode ser considerada, simplesmente, cópia ou simulacro do texto europeu, tendo em vista que se configura em outra época histórica, outro contexto e, assim, traz um novo conjunto sógnico, que compõe um projeto estético diverso em relação ao de Defoe.

Monteiro Lobato, então, ao engajar tal discussão em um nível nacional – a partir do olhar livre das lentes dominantes do sistema eurocêntrico –, lança luz a tal representação ideológica, reiterando-as de modo a enriquecer a leitura do texto inglês, abrindo portas para novos diálogos que possibilitem a inserção da referida temática em um plano de entendimento mais complexo, intertextual e interdisciplinar.

Por isso, apesar de não ser obra questionadora – como as inseridas nos liames do sítio –, o *Robinson* de Lobato, ao trazer para a sua época os problemas relacionados ao INDIVIDUALISMO ECONÔMICO, coloca em evidência as fissuras do próprio sistema e acaba, por fim, realizando, assim como Defoe, uma crítica velada.

Essa breve leitura analítica é uma tentativa de exemplificação do estilo da linguagem e dos procedimentos estéticos instaurados por esse autor, com o fito de renovar a Literatura Infantil e Juvenil brasileira.

Espera-se ter sido possível demonstrar que Monteiro Lobato, apesar de não resguardar o pressuposto do dialogismo, da polifonia, da paródia ou do carnaval, em sua adaptação, resguarda um projeto de trabalho com a linguagem destinada aos pequenos leitores, que seria amadurecido pela criação do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, especialmente pela figura de *Narizinho* e da boneca de pano *Emília*.

Portanto, é a partir de Monteiro Lobato que a Literatura Infantil e Juvenil vai se assentar em novos paradigmas da produção estética, os quais vêm se renovando até os dias atuais, em inventivas criações, em diálogos com outros campos narrativos, outras épocas, áreas do conhecimento distintas, enfim, uma literatura que, apesar do adjetivo INFANTIL, nunca teve, nem nunca terá, nada de pueril.

Espera-se, ainda, ter sido possível demonstrar que a Literatura Comparada representa, para a pesquisa com tal gênero literário, uma inovação de suma importância, posto que, por meio daquela, é possível chegar ao estudo aprofundado

dessa, em renovados processos de combinações comparativas, seja entre literatura e cinema, seja na relação com outras artes ou mesmo entre sistemas literários irmanados por uma língua e cultura comuns.

CAPÍTULO 3

AS MÁSCARAS DE ROBINSON CRUSOE

Figura 3 - Representação de *Robinson Crusoe*

The true symbol of the British conquest is Robinson Crusoe, who, castaway on a desert island, in his pocket a knife and a pipe, becomes an architect, a carpenter, a knife grinder, as astronomer, a baker, a shipwright, a potter, a saddler, a farmer, a tailor, as umbrella-maker, and a clergyman. He is the true prototype of the British colonist, as Friday [...] is the symbol of the subjected races. The whole Anglo-Saxon spirit is in Crusoe: the manly independence; the unconscious cruelty; the persistence; the slow yet efficient intelligence; the sexual apathy; the practical, well-balanced religiousness; the calculating taciturnity, Whoever reread this simple, moving book in the light of subsequent history cannot help but fall under its prophetic spell.

James Joyce

Neste capítulo, busca-se focalizar a leitura analítica de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, na tradução de Domingos Demasi, com o objetivo de confrontá-la com outra obra: *As aventuras de Robinson Crusoé*, de Mozael Silveira.

Antes, porém, compete esclarecer que nas análises que se procederão, o eixo que conduzirá a investigação sobre as premissas do INDIVIDUALISMO MODERNO, nas duas obras, está localizado nos elementos estruturais da narrativa, a saber: a construção da personagem, de um lado; e as instâncias narrativas, de outro; tanto no campo literário, quanto no cinematográfico.

Ademais, para a investigação que se pretende e que tem como objetivo localizar o ideal de homem individualista moderno, em dois compostos estéticos e tempos históricos distintos, considera-se que o olhar investigativo deva focalizar, especialmente, o período de vida do protagonista na ilha, o que não implica um corte para as outras fases da obra, que serão abordadas e analisadas na medida em que forem imprescindíveis ao objetivo deste estudo.

3.1 O OLHAR PELO ROMANCE DE DANIEL DEFOE

Personagem lendário, encarnado no ideal de homem que se faz por meio da força do trabalho, dedicação, persistência, autossuficiência, progresso e individualidade, Robinson é o centro de suas próprias aventuras, vividas em uma época na qual se destacaram movimentos sociais e culturais que ainda mantêm ecos em relação ao pensamento ocidental.

O Racionalismo, proveniente ao alto século XVII, o Iluminismo, difundido por quase toda a Europa no século XVIII, e revoluções que impingiram no indivíduo as noções de liberdade e igualdade, são partes da obra instituída por Daniel Defoe, na Inglaterra de 1719.

Toda a efervescência, que constituiu grande parte do contexto histórico em questão, teceu-se nos liames da configuração de um novo homem, que rompeu com paradigmas anteriores para exaltar a aventura da descoberta, enfatizando, conseqüentemente, o aspecto científico / prático / pragmático em detrimento do metafísico / místico / religioso.

Sabe-se, também, que durante a República de Oliver Cromwell, houve apoio político a uma expansão territorial que, por vias marítimas, ergueu um dos maiores

impérios vivenciados na história moderna: o império britânico, responsável pela difusão e instituição da língua inglesa como língua franca.

Robinson Crusoe, enquanto representação do individualismo moderno, traz, como uma de suas marcas, tanto o símbolo dessa nova constituição humana, quanto aspectos relativos à própria ascensão do Reino Unido em face do imperialismo colonial.

Ao lado dos holandeses, a nação anglo-saxã destacou-se no ramo expansionista e marcou uma história que já havia começado no século XVI, com outros Estados europeus: Portugal e Espanha. Tendo sido os pioneiros no mercantilismo, os povos da Península Ibérica já difundiam as premissas que iriam concorrer para a configuração do INDIVIDUALISMO MODERNO.

Após a morte de Cromwell, com a reinstauração da monarquia, por meio da Revolução Gloriosa, o ser dota-se de maior autonomia e de liberdade de escolha, um reflexo do próprio regime político que se transmutara do antigo absolutismo para o parlamentarismo.

Desde o progresso conquistado, então, pela política de Cromwell, até o retorno do sistema monárquico, desenhou-se, em solo inglês, uma transformação que seria, de acordo com Watt (2010), importante para a emergência do individualismo, a saber:

Para os que se integraram à nova ordem econômica a entidade efetiva em que passaram a basear os arranjos sociais já não era a família, a igreja, a guilda, o município ou qualquer outra unidade coletiva, mas o indivíduo: ele era responsável pela determinação de seus papéis econômico, social, político e religioso. (p. 64).

Observa-se um breve panorama do contexto histórico de Defoe, com a finalidade de capturar o que há de mais relevante, considerando os movimentos culturais mencionados, especialmente os caracteres que foram moldando, aos poucos, as novas faces do indivíduo moderno, o qual está alegoricamente representado em *Robinson Crusoe*.

No intuito de demonstrar a validade da hipótese anterior, realiza-se uma análise que prioriza os elementos literários responsáveis pela construção da personagem central e da voz narrativa.

Antes, porém, faz-se uma breve apresentação das três fases do romance, a saber:

- A vida de Crusoe no seio familiar (no lar inglês) / as viagens ultramarinas e o aspecto da transgressão do herói;
- A vida na ilha e reconstrução do império britânico como representação do espaço, em uma ilha tropical / os procedimentos e atitudes do herói em face aos obstáculos da natureza;
- O retorno de Robinson para a sociedade europeia / a superação, progresso e reingresso da personagem em seu país de origem.

A primeira fase tem seu início marcado pelo ano de 1632, em que se deu o nascimento da personagem, e termina no momento do naufrágio ocorrido em sua sexta incursão pelos mares, que culmina no confinamento, por vinte e oito anos, em uma ilha supostamente deserta.

A segunda etapa do livro, e a mais utilizada por tradutores e adaptadores, tem seu início pela marcação de outra data, evidenciada no diário do próprio herói e correspondente ao primeiro de setembro de 1659, data na qual Robinson escapa do naufrágio e encontra, na ilha, um novo lar.

Aos poucos, o protagonista irá moldando e reconstruindo esse espaço, na medida em que julga necessário repensar toda a sua existência devido ao fato de ter sido obrigado, por forças da natureza, a lutar pela própria sobrevivência e ter que se recompor em um movimento contínuo de fazer-se indivíduo, fazer-se humano, buscando não submergir na barbárie e manter seus traços e valores enquanto homem racional.

Também é nessa fase que se tem uma série de fatos que devem ser considerados, tais como: a construção do diário para registro da vida na ilha; o calendário marcado por filetes na cruz de madeira; a inserção do protagonista em uma série de especialidades por ele antes desconhecidas, como a profissão de padeiro, construtor, leiteiro, engenheiro, agricultor, enfim, um verdadeiro empreendedor em diversas áreas da produção técnica.

Já na terceira fase da obra, que corresponde ao resgate do herói e seu reingresso na civilização europeia, nota-se uma espécie de retorno à posição inicial do ser civilizado, transfigurado, porém, pelas experiências vivenciadas nos episódios ocorridos em toda a extensão do romance.

Nota-se, assim, um novo homem, mais cauteloso, diligente e progressista, porém não menos aventureiro. O texto não possui um final fechado, pois Robinson desenha, nas últimas passagens do seu relato, as novas aventuras que irá viver.

Quando chega a esse ponto da narrativa, já acumulou capital suficiente para seu conforto e tranquilidade, configurando-se como um novo burguês, autossuficiente e individualista.

Em vista dessa breve apresentação, verifica-se também ser necessário, a fim de comprovar a validade da hipótese anteriormente apresentada, lançar o olhar inquisitivo para a materialidade do texto literário e, em seguida, analisar os diálogos que a obra apresenta face ao seu contexto histórico, conforme assevera Candido (2000).

Desse modo, faz-se premente explorar os recursos estéticos que revestem a obra porque, por meio deles, será possível desvelar a configuração do INDIVIDUALISMO MODERNO e suas premissas na construção desse novo ser, colocado diante de um momento de transição política, econômica e histórica, isto é, a ruptura com o pensamento aristocrático, centralizado no absolutismo, e a ascensão da burguesia.

Antes, porém, vale lembrar que, na primeira fase da narrativa, há seis viagens ultramarinas, as quais se instituem como elemento representativo do progresso do homem expansionista e seus ideais econômicos. Ademais, quando Robinson se lançou pela primeira vez ao mar, desconsiderando os conselhos paternos, a imagem do ser transgressor e ousado já se torna evidente, apontando caracteres que constituem parte da figura do indivíduo moderno.

3.1.1 AS PRIMEIRAS VIAGENS

Considerando a voz narrativa e a própria constituição linear do romance, verifica-se que Defoe, ao criar *As aventuras de Robinson Crusoe*, institui um foco narrativo em primeira pessoa, agenciando um narrador que adere ao pensamento da personagem central, o que contribui para sua apresentação como o ser que está no centro, em todos os acontecimentos, independente de outras personagens.

Ademais, o foco instituído sendo subjetivo, possibilita a inferência para o fato de que todas as outras vozes que se fazem ouvir são filtradas pela consciência do protagonista, especialmente pela técnica do discurso indireto, fazendo predominar aquilo que Bakhtin (2010) denomina de discurso homofônico.

O fato exposto, no parágrafo anterior, pode ser entrevisto em trechos nos quais Robinson dialoga com o pai e, posteriormente, com a mãe:

[...] Perguntou-me que motivos, além da simples inclinação à vadiagem, eu tinha para deixar a casa paterna e a terra natal, onde poderia muito bem ser conhecido e ter a possibilidade de fazer fortuna, através da dedicação e do empenho, levando uma vida tranquila e prazerosa. (DEFOE, 2004, p. 23).

A posição do pai acerca do desejo do herói de se aventurar pela vida, como um marinheiro, apresenta-se através do olhar do próprio protagonista, que emerge pelo estilo de escritura, pela narrativa em primeira pessoa e pelo discurso indireto, filtrando a voz paterna por meio de sua consciência una e individualista.

Com o emprego dos verbos no passado, obtêm-se um conjunto que se configura como um relato autobiográfico, de cunho memorialista e documental, inaugurando tendências monológicas e edificantes, embora haja trechos pelos quais se faz ouvir uma crítica ao modelo aristocrático em decadência e, por sua vez, um elogio à burguesia ascendente.

As cenas do conselho paterno, de cunho aristocrático, apresentam-se revestidas por uma espécie de elogio ao progresso capitalista, de forma que é possível observar que há um ligeiro deslizamento ideológico que resvala para uma crítica velada ao sistema econômico em processo de transição.

Essa perspectiva possibilita entrever um conjunto semiótico que reverbera o ideal de igualdade, já que o padrão de felicidade é exposto de forma a contrapor o nobre (notável) e o miserável, como um jogo antitético que se desenvolve por meio de um modelo ideal de homem, o qual se encaixa entre dois extremos, equilibrando-se entre as potencialidades de um e de outro, sem ter, todavia, que se preocupar com o ônus de sua posição, como se observa na seguinte passagem:

[...] reis, frequentemente, lamentavam as infelizes consequências de terem nascido para os grandes atos e desejavam ser colocados no meio dos dois extremos, entre o medíocre e o notável [...] o sábio deu o seu testemunho de que aquilo era o exato padrão de felicidade ao pedir que não houvesse nem pobres nem ricos. (DEFOE, 2004, p. 24).

A imagem do rei, supremo governante amparado pelo regime absolutista, combatido por uns e defendido por outros, é ironicamente colocada lado a lado à figura do miserável, destacando que a natureza humana, apesar da condição social,

é um constructo complexo, paradoxal e ainda traz em si a parcela instintiva / selvagem / natural que o progresso tenta mascarar.

Ademais, para além da crítica que ecoa a instituição das classes sociais e suas estruturas rígidas do passado medievo, observa-se um narrador que tenciona romper com essa construção; além disso, o tom irônico destaca sua aversão à monarquia exercida pelo direito divino, já que, no bojo do individualismo, as conquistas, políticas ou não, deveriam ser atingidas por meio do mérito e do esforço pessoal, ou melhor, individual.

Por isso, a voz narrativa destaca a inveja como o sentimento que conduz as relações entre os notáveis e, por outro lado, as vicissitudes como os problemas sociais apontados para aqueles que se encontram na base dessa pirâmide, promovendo uma relativização de valores socioeconômicos, ao mesmo tempo em que torna visível a possibilidade de se escapar desse constructo social.

O processo de adjetivação deixa transparecer certa amargura com relação ao sistema, posto que para qualificar os nobres, o narrador dá destaque para as seguintes expressões: “vida corrupta, luxuosa e extravagante”. (DEFOE, 2004, p. 24). Em contrapartida, destacam-se, por contraste, a miséria e o desolamento que perturbam os menos favorecidos, tais como: “[...] dura labuta, carência de necessidades e meios ou dieta insuficiente”. (DEFOE, 2004, p. 24).

Em outros excertos, que tratam do diálogo da mãe com o protagonista, observa-se que a instância narrativa opera do mesmo modo, destacando a voz de outra personagem, mas garantindo para si a centralidade no espaço interdiscursivo:

[...] Disse-me ela que sabia que não adiantaria falar com o meu pai sobre tal assunto; que ele sabia muito bem que era o meu intento fazer com que ele desse seu consentimento para algo que seria prejudicial para mim, e que ela estava admirada por eu imaginar uma coisa daquelas, depois da conversa que o meu pai tivera comigo [...]. (DEFOE, 2004, p. 27).

O narrador ainda acrescenta:

[...] se ela falasse com o meu pai para me deixar ir em apenas uma viagem para além-mar, e se eu voltasse para a casa e não tivesse gostado, não iria mais, e prometeria um empenho dobrado para recuperar o tempo perdido. (DEFOE, 2004, p. 27).

A mãe do protagonista, focalizada pela instância narrativa, revela-se como a cumpridora de uma função dentro dos projetos do herói: ela serviria ao filho como o

instrumento para convencer o pai e obter a permissão para a viagem. O condicional “se” – “se ela falasse [...]” e “se eu voltasse [...]” – já esboça uma espécie de pacto ou tratado, como em um contrato social.

Os conselhos paternos se convertem, assim, em uma espécie de sermão que faz ressoar, pela exemplaridade das cenas expostas, o ideal de homem que se faz no *continuum* da tradição, sem considerar o risco e a transgressão como novas formas de se atingir o progresso. Tal fato é, ainda, reforçado na seguinte passagem:

[...] desse modo, os homens passavam silenciosa e suavemente pelo mundo, e, comodamente, o deixavam, sem os constrangimentos da labuta das mãos ou da mente, sem se vender à escravidão do pão de cada dia, ou se atormentar com situações atônitas, que roubam a paz da alma e o descanso do corpo. (DEFOE, 2004, p. 25).

Entretanto, é justamente por meio da “labuta das mãos”, do uso do intelecto em prol do desenvolvimento, de um lado; e da “escravidão do pão de cada dia”, vivida pelo herói em terras marroquinas, e, posteriormente, na ilha, através dos tormentos da solidão, que Robinson irá conquistar a experiência necessária para atingir a maturidade e se inserir no bojo do ideário individualista.

Por isso, reitera-se que, a ruptura que se visualiza quando o herói transgredir as ordens paternas são, em certa medida, correlatas àquelas vislumbradas nas cenas bíblicas em que Adão renuncia ao paraíso, tomando para si o fruto proibido e inaugurando, em seguida, uma nova ordem.

A visão puritana de Defoe interpenetra-se na obra, fazendo ecoar o sentido que o calvinismo atribuiu ao trabalho e a todo o tipo de sofrimento e tormentos como modelos para a regeneração do homem e sua futura recompensa divina que, nesse caso, manifestava-se, também, na forma de recompensas econômicas de várias espécies.

Após os referidos episódios, Robinson permanece mais um ano em casa, dividido entre seguir os conselhos paternos ou se embrenhar para o mar. Todavia, quando completa dezenove anos, dá início a uma série de viagens, as quais fazem emergir, dentro da própria estrutura do relato autobiográfico, o gênero de aventuras.

A “notória sedução de marinheiro” induz o protagonista a deixar de lado seus escrúpulos e transgredir a autoridade paterna, já que a passagem seria gratuita. Aqui se tem a figura do pai e de Deus, justapostas, como elementos que corroboram para a constituição da moral ético-religiosa nessa fase da narrativa.

A transgressão do herói se dá, portanto, devido ao seu faro para a oportunidade que se apresenta, ou seja, unir utilidade e praticidade em uma viagem que não geraria ônus financeiro algum e que, ainda, lhe garantiria a realização do desejo de conhecer novas terras, aventurando-se pelos mares.

No desenrolar dos acontecimentos, tem-se a impressão de que a personagem central, no início da narrativa, tem como objetivo abandonar a casa paterna para se lançar em um mundo de aventuras e descobertas. No entanto, tal anseio vai aos poucos se transmutando, de modo a deixar evidente que o antigo ideal, a certa altura da narrativa, já não era o de viver a vida de navegador, mas angariar fortuna.

A liberdade que Robinson desejava, bem como sua vontade de conhecer outros lugares e de vivenciar outras possibilidades para construir a sua história e sua visão de mundo, são correlatas às transformações visualizadas no modelo de homem do Renascimento. No entanto, quando deixa falar mais alto a ambição capitalista, o cidadão transmuta-se para indivíduo, desconsiderando o todo e inserindo-se no centro da sociedade moderna e individualista.

Quando da renúncia de Robinson ao que se atesta no parágrafo anterior, aquilo que a voz narrativa chama de casualidade do destino se apresenta, lançando o herói para sua primeira incursão, o que o torna um personagem renunciante à ordem social estabelecida, isto é, um jovem ambicioso, que esperava a oportunidade de ser o responsável pela construção do seu próprio destino, não um mero herdeiro, como se observava, até então, pelos resquícios do sistema aristocrático.

As viagens empreendidas pelo protagonista, considerando toda sua jornada no romance, seguem um padrão, isto é, o herói transgride uma regra ou norma pré-estabelecida – conselho paterno, desejo divino, entre outros –, lança-se em aventuras pelo mar, sofre infortúnios de várias espécies, como causa / consequência da transgressão inicial, é tomado pelo medo, que o impulsiona para a leitura da Bíblia.

Posteriormente, pondera sobre a questão, colocando em relação os ensinamentos sagrados e a razão, e, por fim, passada a crise ou a intempérie natural – tempestade, furacão, terremoto, tornado, entre outros –, o herói arrepende-se, mas, superado o problema, volta a ouvir a voz de sua natureza e o chamado para novas aventuras.

Esse padrão comportamental permeia toda a construção do romance, especialmente a sexta viagem, na qual o protagonista transgride as leis naturais do

progresso, em termos de trabalho, já que para o calvinismo, o enriquecimento rápido – como desejava Robinson – era contra as supracitadas leis.

É assim que o protagonista, embora um renunciante ou um “homem-fora-do-mundo”, consoante os ensaios teóricos de Dumont (1985), apresenta-se posteriormente, na ilha, como construtor de uma nova ordem social mestiça.

Ademais, para chegar à construção de seu reino, como menciona a instância narrativa, muitos trabalhos foram realizados, centralizando a personagem nesse novo espaço social e reinserindo-a, respectivamente, nas categorias de “Homem-em-relação-com-Deus”, por intermédio das leituras bíblicas e, novamente, “Homem-no-mundo”, invocando para si a autoafirmação.

As duas viagens iniciais são decisivas para sua formação de marinheiro mercante, posto que, na primeira, Robinson se depara com uma tempestade e sente, em experiência própria, os sofrimentos e infortúnios causados pelas intempéries da indomável natureza, bem como a fragilidade de uma embarcação em alto mar.

A certa altura, na primeira viagem, nota-se que a voz narrativa utiliza-se da expressão “enjoo no corpo” na mesma proporção que o “terror no espírito”, como metáforas do medo, o que faz com que Robinson volte a ter reflexões sobre o que lhe havia dito o pai.

Há, aqui, evidentemente, um reforço para o plano ético-religioso e exemplar que se quer promover na trama, posto que o herói somente retoma as mencionadas reflexões quando se vê forçado pelo medo, em uma espécie de instinto de sobrevivência.

Assim, sua fé se apresenta de modo bastante frágil, posto que o arrependimento que se entrevê é diretamente proporcional ao medo. À medida que este vai se extinguindo, com o passar da tempestade, o herói retoma seu antigo ideal por aventuras e novas descobertas, completando uma espécie de ciclo.

A segunda viagem do herói vem a confirmar, por meio da própria instância narrativa, que o desejo por novas aventuras e conquistas, aos poucos, soma-se ao anseio por angariar fortuna. Tendo recebido certa quantia do amigo, um capitão português, e, ainda, a oportunidade de viajar gratuitamente, Robinson destaca o valor da confiança, amizade e honestidade.

Todavia, verifica-se que o julgamento que o protagonista realiza, acerca dos mencionados valores, é diretamente proporcional à funcionalidade e praticidade que outras personagens da história poderiam conferir-lhe.

A amizade se sustenta, então, pelo simples fato de que o herói quer fazer bons negócios e vê, no capitão português, a oportunidade para tanto, bem como, cabe ressaltar, mais uma chance de viajar e amealhar capital sem qualquer ônus.

Assim, em *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, conforme apontam Zinani & Santos (2010), antes da honestidade e lealdade constituírem-se como valores éticos, representam valores econômicos que são afirmados nas personagens que promovem algum tipo de transação comercial com o protagonista. Afinal, “não são os laços sentimentais que o unem à pátria ou à família; ele gosta de pessoas com as quais pode fazer bons negócios, não importa a sua nacionalidade.” (WATT, 2010, p. 70).

Após a morte do capitão, que lhe servira como uma espécie de protetor, o herói, ao fazer o mesmo itinerário em uma terceira viagem, afirma-se como um marinheiro mercante. Aliando, então, o antigo desejo por aventuras com a ambição por riquezas que agora lhe movia, a instância narrativa destaca: “Fiquei totalmente arrasado com essa minha surpreendente mudança de posição [...] Lembrei-me do profético discurso que meu pai me fizera, que a desgraça se abateria sobre mim [...]” (DEFOE, 2004, p. 45).

Robinson, na passagem acima, é capturado por piratas mouros e, de marinheiro e senhor, passa para uma situação totalmente oposta, pois se torna escravo, servindo a um sultão na costa da África, mais especificamente em Salé, no Marrocos.

A voz do pai, assim, coaduna-se também com a do capitão português, enfatizando o caráter exemplar da narrativa. Ademais, já se esboça uma reviravolta na posição do herói, revelando uma espécie de princípio da relatividade, que demonstra a fragilidade das posições sociais, mesmo aquelas que possam parecer consolidadas.

Estando no Marrocos, o protagonista, agora na condição de escravo, inicia uma amizade com um garoto mouro chamado Xury. Tempos depois, aproveitando-se da boa vontade do menino, Robinson planeja e executa uma fuga. Tendo prometido cuidar e zelar do garoto, jurando-lhe amizade eterna, na primeira oportunidade, Robinson vende-o ao capitão português, e, sem remorso algum,

segue para o Brasil, onde se estabelece como proprietário de terras e produtor de cana-de-açúcar e fumo.

Consoante Watt (2010), Sexta-Feira é uma espécie de ressurreição de Xury, para servir ao herói como escravo e mão de obra nos desgastantes trabalhos por realizar na ilha. Assim, a suposta amizade entre ambos é construída, do ponto de vista de Robinson, pelas relações de trabalho que, na ilha, substituem as relações financeiras, isto é, o valor que antes se dava ao dinheiro, agora se dava ao trabalho, que era o elemento mais imprescindível à construção da nova colônia.

Robinson tinha apreço e zelava por Sexta-Feira, assim como anteriormente o fez com Xury, mas esse apreço e zelo eram diretamente proporcionais à capacidade do nativo em fornecer, ao herói, sua fidelidade e seus préstimos, sem nenhum tipo de questionamento, como se pode observar na seguinte passagem:

[...] Eu estava imensamente satisfeito com ele e empenhei-me em ensinar-lhe tudo o que fosse apropriado para torná-lo útil, habilidoso e prestativo [...] Sexta-Feira não só trabalhou com disposição e arduamente, como também com alegria. (DEFOE, 2004, pp. 313-317).

Há uma espécie de ingenuidade com a qual a instância narrativa descreve os movimentos do nativo, enfatizando a imagem do “escravo alegre”, isto é, o servo que trabalha com alegria porque conhece o valor desse trabalho na construção da sociedade individualista.

No entanto, quando se produz o efeito de sentido que sugere uma suposta gratidão em Sexta-Feira, por ter sido salvo, tornado-se escravo e deixando de viver uma vida bárbara, produz-se, também, um efeito oposto, veiculando uma dúvida que ressoa no próprio protagonista com relação à fidelidade do nativo.

A ingenuidade, assim, é desenhada por Defoe não ao acaso, mas como proposição de leitura que promove a relatividade de valores, reforçando a substância crítica e irônica da obra.

O uso do discurso indireto evidencia que a voz de Sexta-Feira é traduzida ao leitor pelo olhar do narrador-protagonista. Desse modo, como Robinson poderia ter a capacidade de enxergar, com exatidão, os reais desejos do nativo? Como poderia o herói afirmar, com tanta certeza, sobre tal “subserviência, servidão e submissão”?

O próprio Robinson chega a questionar-se acerca dessa problemática, quando Sexta-Feira avista sua pátria nas terras do continente americano:

Notei uma extraordinária sensação de prazer aflorar em seu rosto, os olhos cintilaram e a fisionomia revelou uma estranha animação, como se desejasse estar novamente em sua terra. E essa observação me fez pensar em muitas coisas, que, a princípio, não me deixaram tão confortável quanto antes em relação ao meu criado Sexta-Feira. Não tive dúvidas de que, se ele voltasse para a sua nação, não apenas esqueceria nossa religião, como também todas as obrigações para comigo; e se apressaria em falar para os seus conterrâneos a meu respeito, voltando talvez com cem ou duzentos deles para se banquetear comigo. (DEFOE, 2004, pp. 332-333).

Nota-se a desconfiança na voz de Robinson, porque o olhar de Sexta-Feira, ao avistar sua pátria nas linhas do horizonte, torna-se cintilante, e a “estranha animação” que transpassa o rosto do nativo, denunciam um secreto prazer em ver, mais uma vez, sua pátria. Surge, então, a suspeita de que Sexta-Feira não era feliz na posição na qual se encontrava, assim como Robinson não o fora, enquanto mantido em cativeiro como escravo em Salé, bem como, mais tarde, não teria sido, também, Xury.

Por isso, *Robinson Crusoe* se constitui de forma paradoxal, ora como elogio ao progresso, com ideais individualistas, ora como crítica ao sistema colonial, denunciando os abusos da exploração, da servidão, do ato de subjugar raças por meio de suas crenças, costumes próprios, e, com maior agravo, por meio da religiosidade, que penetrava no sistema sagrado do outro, e por meio do código linguístico europeu, que foi, gradualmente, substituindo a língua dos nativos.

3.1.2 INDIVIDUALISMO ECONÔMICO E RELIGIOSO

Segundo Watt (1997), *Robinson Crusoe* representa um dos mitos do individualismo moderno, já que personifica, simultaneamente, um desejo e um excesso do homem ocidental: o primeiro, ligado a fatores econômicos: a busca pelo enriquecimento; o outro, ligado ao extremo egocentrismo e ao INDIVIDUALISMO ABSOLUTO⁸.

---

⁸ Segundo Watt (2010), o INDIVIDUALISMO ABSOLUTO é um extremo do próprio conceito, posto que o indivíduo, ao se destacar do todo social, isola-se em intenções de acumulação, trabalho e progresso. Assim, a condição solitária torna-se “o prelúdio da realização mais plena das potencialidades de cada indivíduo”. (p. 94). Não se deve, porém, confundir o individualismo absoluto com o regime absolutista, o qual apresenta uma nova máscara para o conceito: o individualismo político.

O herói, nesse sentido, refrata o INDIVIDUALISMO ECONÔMICO em seu caráter, ao mesmo tempo em que seu lado espiritual veicula o INDIVIDUALISMO RELIGIOSO⁹ ou puritano, posto que, à época, caberia ao indivíduo – e não mais a Deus – a responsabilidade básica por sua orientação espiritual. (WATT, 2010, p. 79).

Desse modo, observa-se um reflexo do deslocamento da sociedade holista, de cunho coletivo, para o ideário individualista, representado na figura de Robinson e reforçado pela imagem de uma rocha, na qual o protagonista se agarra para não submergir novamente em águas revoltas, quando o bote, no qual ele escapara do navio encalhado, naufraga.

Logo, a rocha foi o alicerce primordial que garantiu a sobrevivência do protagonista diante da situação de emergência na qual esse se encontrava. Todos os outros tripulantes, como afirma a instância narrativa, não se sabia o que fora feito deles, embora, mais adiante, o narrador constate a morte de todos.

Diante disso, tendo um herói centralizado, agarrado a um rochedo, que foi sua salvação, e, posteriormente, um ser que finca seus pés em solo firme, nota-se a nítida representação da ideia de homem moderno, que, por um lado, desvincula-se do todo a fim de conquistar posições em variadas escalas sociais, especialmente na econômica, pelo seu próprio trabalho e dedicação, e, por outro, um indivíduo que é constantemente mediado por forças divinas, ou pela ação de Deus, prefigurado na imagem da rocha.

O ideário individualista toma certo impulso nos devaneios de Robinson, tornando-se legitimado por Deus, garantindo ao herói uma espécie de certeza de que a salvação que lhe foi concedida, com exclusividade, é indício de que tudo o mais que está por vir é obra dessa mesma força e, portanto, é plenamente justificável.

Nas sendas desse novo modo de pensar, Robinson insere-se no contexto da ilha como um rei absolutista¹⁰, legitimado pelo direito divino, e dá início à construção de uma nova nação ou civilização, aos moldes de sua antiga terra.

---

⁹ O INDIVIDUALISMO RELIGIOSO ou puritano é um tipo de individualismo que está atrelado a práticas religiosas que surgiram como representantes ideais para a sociedade burguesa, legitimando seu enriquecimento. Durante o período da Reforma Protestante, por exemplo, buscou-se fazer valer o direito de progresso econômico e expansionista, sentimento compartilhado por essa burguesia ascendente que, necessitando de uma religião que não considerasse a acumulação um pecado, reinventou ou reformulou o ideário religioso para que esse, então, passasse a atender aos interesses individuais – todos, evidentemente, relacionados a fatores econômicos.

¹⁰ Se o individualismo absoluto tem por premissa o lado extremo do deslocamento da parcela social, isto é, a solidão e o egocentrismo (que podem levar à anarquia), o INDIVIDUALISMO POLÍTICO, por

No primeiro momento, a vida se lhe apresenta de forma arrebatadora, já que o protagonista considera a força divina como uma manifestação de perdão, benevolência e, sobretudo, como se ele fosse uma espécie de escolhido para ser o sobrevivente ao naufrágio.

Entretanto, momentos depois, o narrador expõe, de maneira mais realista e menos mística, a real condição na qual se encontrava e faz algumas considerações a respeito:

Após consolar a mente com a parte satisfatória de minha condição, passei a olhar em volta para ver em que tipo de lugar eu me encontrava e o que deveria ser feito a seguir, mas logo o meu ânimo se abateu, porque, em suma, a minha salvação fora terrível, visto que estava encharcado, não tinha roupas para trocar nem coisa alguma para comer ou beber, para me consolar, nem via nenhuma perspectiva à minha frente, além da de morrer de fome ou devorado por animais selvagens; e particularmente aflitivo era eu não ter arma para caçar ou abater algum animal para o meu sustento, ou para me defender contra qualquer outro que desejasse me matar para o sustento dele. Enfim, nada tinha comigo além de uma faca, um cachimbo e um pouco de tabaco numa caixa; eram todas as minhas provisões, e isso me deixou numa agonia tão terrível que por uns momentos corri de um lado para o outro, como um louco. (DEFOE, 2004, p. 85).

Evidencia-se uma espécie de princípio da relatividade, posto que Robinson, apesar de ter sido o escolhido por Deus, segundo ele próprio observa, o tipo de salvação que lhe é conferida não se apresenta de maneira satisfatória, devido à falta de recursos, aflição, medo e desolação que a mente do herói, instantes após ter agradecido à Providência, reitera e convoca a visão racional para a apreciação dos fatos.

Faz-se, assim, uma espécie de inventário de bens, dos quais o herói dispunha, em detrimento da situação que poderia ser agravada se lhe surgissem outros imprevistos para além da falta de recursos para a subsistência, tais como animais ferozes ou mesmo os ditos selvagens.

---

sua vez, é uma faceta do conceito que promove a legitimação de um indivíduo como representante e centralizador de poder. O maior deles, considerando o plano histórico, é o rei absolutista, o ditador, o fascista, o nazista, entre outros. Assim, o individualismo do tipo político faz entrever regimes governamentais que incorporam suas doutrinas em um único ser, o qual será responsável por todas as decisões relativas à comunidade. Vale lembrar, todavia, que a monarquia parlamentarista não se apresenta sob essas premissas, tampouco o regime republicano, embora possam existir governantes que, como Oliver Cromwell, se utilizam do poder e impõem sua verdade e vontade à sociedade. Isso se deve ao individualismo político, segundo as assertivas de Watt (2010).

Há, no protagonista, um constante medo de ser devorado que permeia toda a obra, especialmente na segunda fase, tendo como agravante, evidentemente, a vida fora da civilização europeia. Assim, nos anos iniciais da vida na ilha, Robinson aproveita-se desse sentimento, tornando-o uma espécie de propulsor para todas as melhorias e transformações que irá introduzir em sua colônia.

Depois de momentos aflitivos, Robinson recobra a razão e observa que o navio ainda estava encalhado no bolsão de areia. Diante da descoberta, o protagonista toma a iniciativa de organizar uma incursão ao barco com a finalidade de resgatar objetos que poderiam lhe ser úteis, especialmente armas, munição, pólvora e mantimentos:

Um pouco depois do meio-dia, percebi que o mar estava muito tranquilo e a maré retrocedera tanto, que eu conseguiria chegar a uns quatrocentos metros de distância do navio; e então senti o meu pesar se renovar, pois ficou evidente que, se tivéssemos permanecido a bordo, todos estaríamos salvos, isto é, teríamos chegado em segurança a terra e eu não teria sido deixado tão desgraçadamente destituído de todo o conforto e companhia, como agora estava; isso novamente me levou lágrimas aos olhos, mas como nisso não encontrei qualquer alívio, resolvi, se possível, entrar no navio [...] a primeira coisa que fiz foi procurar e verificar o que havia sido estragado e o que ainda prestava [...] não tinha tempo a perder [...] Tudo de que precisava agora era um bote, para me abastecer de muitas coisas que, eu previa, me seriam necessárias [...] Era inútil ficar a espera do que não teria, e esse momento crítico despertou a minha inventividade. (DEFOE, 2004, pp. 87-88).

Nota-se que, apesar do medo, da desolação, das condições irremediáveis às quais o protagonista fora lançado, ainda havia esperança e, como referido, o próprio medo funcionou como propulsor para o progresso, concorrendo para a expedição ao navio e o consequente resgate de utensílios indispensáveis para a nova vida do herói.

Observa-se a ênfase dada pela instância narrativa à inventividade, ao trabalho aplicado e direcionado a um objetivo planejado, de maneira metódica e racional, pois as lágrimas não ofereciam qualquer conforto ao protagonista, já que Robinson necessitava se sentir útil e também achar utilidade nas coisas e pessoas. Ironicamente, essa utilidade e inventividade se manifestaram na forma de pilhagem do navio encalhado – não só dessa vez, como em outras mais –, concorrendo para a reinstauração do ideário individualista de cunho econômico.

A ênfase dada ao medo, pela instância narrativa, torna-se evidente desde a primeira noite que Robinson passa na ilha:

Na ocasião, o único remédio que se ofereceu à minha mente foi subir numa árvore vasta e frondosa parecida com um abeto, mas espinhosa, que se encontrava perto de mim, onde resolvi passar a noite e pensar sobre de que morte eu morreria no dia seguinte, uma vez que, na ocasião, não via perspectivas de vida. (DEFOE, 2004, p. 86).

Como enuncia a voz narrativa, não há perspectivas de vida, uma vez que se crê estar em uma ilha deserta, desprovido do conforto e de todas as regalias que a vida na sociedade civilizada poderia proporcionar.

No entanto, é justamente o medo da morte que alavanca, no herói, uma espécie de instinto pela sobrevivência, o qual, por sua vez, está atrelado ao conceito de antropocentrismo, porque, até então, para as sociedades do medievo, não importava o indivíduo e a sua liberdade de pensamento, consciência, nem razão; ademais, o Estado não era centralizado e, aliado à Igreja, dividia o poder governamental, pois Deus era o centro de todas as coisas (teocentrismo).

Com a mudança da perspectiva teocentrista para a antropocentrista, o homem descobre que, pelo o potencial do trabalho, da expansão e do progresso, é viável colocar-se como um intermediador entre a coletividade e Deus, buscando explicar os fenômenos ditos naturais pelo uso consciente da razão. Por isso, o poder escapa, aos poucos, das mãos da Igreja e vai consolidando-se nos Estados novos formatados por esse novo modelo de entendimento do homem no centro. (Watt, 2010, p. 64).

Por essas razões, Robinson, apesar de se sentir impotente diante da situação que estava vivenciando – confirmadas pelas várias cenas em que o narrador destaca o desânimo e o medo, especialmente do desconhecido e do outro –, não se entrega ao fracasso.

Os excertos que destacam os temores do protagonista são construídos para servir como exemplo edificante, ou melhor, como modelo para o indivíduo que, diante das dificuldades da vida, busca tornar possível o princípio da esperança, fazendo-o ressurgir, nas sendas do progresso, pelo uso inteligente das faculdades mentais.

Diante do exposto, o herói do romance de Defoe introduz, na ilha, conhecimentos já adquiridos durante sua experiência de vida pregressa, bem como reinventa outros modos de produção e trabalho, utilizando-se da técnica da civilização moderna para superar os obstáculos que se apresentam cotidianamente.

Assim, as diversas incursões realizadas ao navio encalhado constituem-se como a base de todas as obras que Robinson irá desenvolver, e das melhorias que promove na ilha, conquistando para si certa tranquilidade e conforto, embora não se aproveite, totalmente, das potencialidades que o local oferece, já que o herói, segundo Zinani & Santos:

[...] está em uma ilha tropical com características completamente diferentes das condições ambientais da Inglaterra: o clima é típico da região do Caribe, há frutas e vegetais em condições de consumo, peixes, aves e ovos que poderiam ser utilizados na alimentação, mesmo assim, a personagem pouco utiliza a potencialidade do lugar, preferindo recriar o estilo de vida da terra natal. (2010, p. 111).

Introduzindo na ilha especialidades técnicas europeias, o trabalho assume papel crucial como elemento construtor de sentidos para a trama, como se pode observar no trecho abaixo:

[...] pus-me a trabalhar, e com a serra do carpinteiro cortei em três partes um dos mastaréis da gávea sobressalentes, acrescentando-os à jangada [que o protagonista estava construindo para levar os utensílios encontrados no barco para a ilha], ao custo de grande esforço e dificuldade; mas a esperança de me abastecer com o que era necessário encorajou-me a fazer muito mais do que teria sido capaz em outra circunstância. (DEFOE, 2004, p. 89, grifo nosso).

Observando que o narrador destaca o “esforço” e a “dificuldade”, de um lado, e a “esperança” de abastecer-se com o que era necessário para a nova vida, de outro, tem-se a confecção da base ideológica progressista, que põe em relevo as vicissitudes do trabalho para, depois, anunciar a recompensa pelo labor, tornando-o gratificante a tal ponto de fornecer as forças necessárias para que o herói se lance, cada vez mais, pela sua prática.

Desse modo, Robinson vai recompondo uma nova sociedade por meio dos destroços recolhidos da antiga civilização e, nos momentos de esmorecimento, recorre a leituras bíblicas para reconfortar-se, em um movimento que reverbera a ritualística realizada pelos puritanos em seus autoexames de consciência.

Inicialmente, o foco progressista do romance recai sobre as questões referentes às necessidades mais básicas, como a alimentação, vestimentas, entre outras. Até então, a preocupação do protagonista não vai além do mero fato de tentar sobreviver; mas quando percebe que a subsistência está garantida, a voz narrativa destaca:

Nada ambicionava, pois agora tinha tudo de que era capaz de desfrutar; era o senhor da propriedade; ou, se desejasse, poderia me chamar de rei ou imperador de toda a região que possuía. Não havia rivais; eu não tinha competidores, ninguém para disputar comigo a soberania ou o comando [...] Havia o necessário para eu comer e suprir minhas necessidades, mas o que significava o resto para mim? Se abatesse mais animais que era capaz de comer, o cachorro ou os vermes os comeriam. Se plantasse mais grãos do que era capaz de consumir, eles se estragariam. As árvores que derrubasse ficariam caídas no chão, apodrecendo. Eu não tinha outra utilidade para elas [...] Em suma, a natureza e a experiência ensinaram-me, assim como a reflexão, que todas as boas coisas deste mundo não têm outra utilidade para nós além daquela da qual fazemos uso; e aquilo que, porventura, venhamos a acumular para dar aos outros, só conseguimos desfrutar o tanto quanto podemos utilizar, e nada mais. (DEFOE, 2004, pp. 202-203).

Utilizando-se do pretérito imperfeito do indicativo, o narrador destaca uma espécie de rememoração de tempos em que “nada ambicionava”, gerando um abalo entre sua própria perspectiva progressista e aquilo que ele mesmo considera como suficiente para sua subsistência.

Fica evidente o aspecto amargo e crítico pelo qual a instância narrativa destaca a ambição desmedida do homem. Há, aqui, uma espécie de autoexame de consciência, como em um rito puritano, emitindo julgamentos morais acerca das próprias atitudes, buscando evidenciar, por meio de um jogo antitético, o desajuste entre o ideal de progresso e a religiosidade que permeia a prática espiritual do protagonista.

Entretanto, mesmo em seus mais explícitos autoexames, a consciência de Robinson, essencialmente puritana, cede espaço ao seu caráter, intimamente ligado à imagem do *homo economicus*. Desse modo, apesar de o herói considerar eventos de sua história como vestígios da reprovação da Providência, o protagonista supera todos os obstáculos e segue rumo a um desfecho que conduz à consolidação de sua fortuna e nenhum castigo lhe é submetido.

Robinson constrói seu “reino”, faz melhorias na ilha, projeta uma cabana, que posteriormente chamou de castelo, uma casa de campo, plantações para o cultivo de grãos e cereais, transforma-se, assim, em criador de cabras, padeiro, cesteiro, paneleiro, enfim, uma série de especialidades técnicas que desenvolve por meio da inteligência e da razão empregadas com talento, persistência e afinho.

Entretanto, é necessário destacar que não havia competição na ilha e que todo o progresso adquirido, em termos de especialização laboral, deu-se por meio de utensílios resgatados do barco encalhado. Assim, observa-se que o herói não constrói nada novo, apenas recria – a partir da razão, da observação e do trabalho – modelos europeus para não submergir na vida dita “selvagem”.

No deslocar da linha temporal da narrativa, apesar da companhia dos animais, Robinson sentia falta da socialização. Por isso, pensou, diversas vezes, em como seria bom ter um companheiro, um ser humano com quem relacionar-se.

Nesse caso, o isolamento e a solidão do herói promoveram a ausência do princípio da competição nos limites territoriais da ilha. Assim, configuraram-se como um efeito irônico criado pelo autor, porque tal rei, mesmo necessitando de companhia humana, só era autoridade absoluta devido ao fato de não haver outros para ameaçarem sua posição despótica, conforme se verifica na cena abaixo:

[...] Que mesa me foi servida naquele deserto, onde a princípio eu nada via a não ser a morte pela fome! [...] Eu faria sorrir um estoico, ao ver a mim e minha pequena família sentados para jantar; ali eu reinava majestoso, príncipe e senhor de toda a ilha; tinha sob o meu comando absoluto as vidas de todos os meus súditos; podia enforcar, esquartejar, libertar e prender. E não havia rebeldes entre os meus súditos [...] eu jantava como um rei, sozinho, assistido pelos meus servos. Louro, como se fosse o meu favorito, era a única pessoa com permissão para falar comigo. Meu cachorro [...] sempre se sentava à minha direita. Os dois gatos instalavam-se um de cada lado da mesa e ambos, de vez em quando, ficavam à espera de uma migalha de minha mão, como uma espécie de deferência especial. (DEFOE, 2004, p. 230).

O tom irônico com o qual o narrador enfatiza a imagem do rei absolutista, ceando com animais, causa um efeito de humor crítico, visto que a cena do “jantar em família” é permeada pela figura dos bichos e, de certo modo, tal imagem se expande por meio do uso do gênero fabular, uma vez que esses vão adquirindo aspectos humanos como se fossem conselheiros do governante e, por conseguinte, partícipes da vida nobre.

Essa representação, ao se embrenhar pelas veredas da fábula, traz, como um efeito de sentido, a moral subserviente que permeava a vida na corte, posicionando os súditos e conselheiros do rei absolutista de modo figurado, os quais, assim como o papagaio chamado Louro, aceitavam, sem contestar, as assertivas proferidas pela personagem e / ou as repetiam, incessantemente.

A imagem do papagaio, destacada como única personagem com direito à fala, remonta à própria figura do referido animal, isto é, aquele que reproduz, continuamente, dizeres humanos. Infere-se, então, que seu direito à fala se dava pelo simples fato de que iria repetir coisas que o herói já havia proferido, legitimando seus pronunciamentos. Por outro lado, Louro também personifica uma crítica à postura apática, submissa e condescendente da nobreza.

Há uma refutação ao regime absolutista de direito divino, ao mesmo tempo em que se refutam, também, entidades coletivas como, por exemplo, a família. Assim, obtêm-se um elogio à ideologia do homem que se desloca do seio da coletividade para exercer sua liberdade individual e autossuficiência.

A “deferência pessoal” dos gatos, esperando as migalhas do rei, bem como o cachorro que sempre se sentava à sua direita, confirmam essa linha de interpretação, enfatizando, mais uma vez, a figura dos conselheiros, nobres e súditos como indivíduos incapazes de romper com a ordem tradicional.

Robinson, então, descentraliza sua voz não para dar voz ao outro, mas para emprestar sua visão acerca do progresso ao leitor, isto é, para fazer valer aquilo em que o herói acreditava ser a ordem do dia, como um conselho dado ou uma moral, os quais são elementos constituintes do próprio gênero fabular.

Com isso, a personagem central questiona sobre sua própria posição, a qual parecia consolidada; e, ao mesmo tempo, faz ecoar a voz da pequena burguesia e da *gentry*, os quais incentivaram a transição da monarquia absolutista para a parlamentarista, durante a Revolução Inglesa.

O trono absoluto de Robinson, desse modo, sofre grande abalo, especialmente quando o herói, apesar de desejar a companhia de um ser humano, encontra, em seus domínios, uma pegada de um nativo da região.

A instância narrativa, mais uma vez, promove uma relativização de valores, pois destaca o desejo do protagonista em obter uma companhia humana para conversar e relacionar-se, ao passo que enfatiza o medo do desconhecido, personificado na imagem da pegada.

Se o desejo supracitado fosse, realmente, o primeiro objetivo do herói após ter consolidado seu reino na nova colônia, o que poderia explicar o medo e o pavor a ponto de fazer com que Robinson cogitasse destruir parte de suas construções?

Na verdade, acredita-se que o pavor esteja justificado no receio primeiro de que o herói tivesse sua existência interrompida, pois temia ser devorado pelos nativos. Todavia, o principal interesse era o de preservar as propriedades adquiridas, sem que houvesse outros seres humanos que pudessem competir e surrupiar-lhe o direito de posse sobre as terras.

Dentre seus devaneios, o protagonista chega a uma conclusão curiosa:

[...] depois de um imenso debate comigo mesmo, concluí que a ilha, excessivamente agradável, fértil e não muito distante do continente que eu avistara, não era tão abandonada assim como eu imaginava a princípio. (DEFOE, 2004, p. 246).

Há uma clara alusão ao movimento de colonização da época das grandes navegações, no início da Era Moderna, em que os expansionistas europeus, tendo atingido as Américas, encontraram povos nativos de diversas origens, os quais eram os habitantes da terra e foram, aos poucos, sublimados, convertidos ou dizimados em prol da exploração e do progresso.

Nessa ordem de ideias, Robinson reflete sobre os verdadeiros donos da propriedade que, mesmo sendo uma ilha supostamente deserta, “não era tão abandonada assim [...]” (DEFOE, 2004, p. 246). A partir da constatação, o protagonista inicia um procedimento de prevenção contra os nativos que, futuramente, irá culminar em ideias de guerras para preservação do espaço em questão, a saber:

- Contra nativos da região, compatriotas de Sexta-Feira;
- Contra ingleses amotinados.

A primeira batalha travada entre Robinson e Sexta-Feira, de um lado, e os nativos, de outro, confirmam, aos olhos do protagonista, a suposta fidelidade de seu criado e, especialmente, efetivam o processo de aculturação, uma vez que o índio passara a lutar contra seus compatriotas, em defesa dos interesses de seu amo.

Apesar de, inicialmente, o nativo manifestar certo receio de que os patrícios viessem até a ilha no intuito de concretizar o ritual interrompido pelo herói – como se sabe, Sexta-Feira foi resgatado por Robinson durante um ritual no qual seria morto e devorado –, o que se evidencia, de maneira enfática, é o problema da aculturação

do índio, pois o fato de lutar com indivíduos de sua pátria não lhe parece, em momento algum, estarrecedor. Ao contrário, o nativo jura fidelidade a seu amo ao assegurar: “eu morrer quando mandar morrer, Amo.” (DEFOE, 2004, p. 343).

A batalha entre os indígenas e a nova civilização de Robinson, isto é, o próprio herói e Sexta-Feira, tem seu agravo diante de uma observação realizada pelo protagonista, quando esse verifica que um europeu, ou seja, um compatriota, estava prestes a ser condenado pela outra nação, a de seu servo:

O que me incendiou a alma, porém, foi ele [Sexta-Feira] me dizer que a vítima não era da sua nação, mas um dos homens barbados que haviam desembarcado lá, como já me contara. Fiquei horrorizado, só com a menção de um homem branco barbado; fui até a árvore e vi claramente, com o óculo, um homem branco deitado na beira do mar, braços e mãos amarradas, com fibras ou algo parecido com junco; era um europeu e estava vestido [...] tinham acabado de mandar os outros dois matar o pobre cristão [...] quando os dois se baixaram para desatar os pés da vítima, virei-me para Sexta-Feira.

- Agora, Sexta-Feira – disse eu –, faça o que eu mandar.

Ele disse que faria [...].

- Está pronto, Sexta-Feira? – perguntei.

- Sim – respondeu.

- Então vamos atirar – disse eu –, em nome de Deus. (DEFOE, 2004, pp. 346 - 348).

Aqui, o processo de conversão e aculturação de Sexta-Feira está, definitivamente, concluído. O nativo toma partido ao lado do herói que, enfim, declara guerra aos indígenas ao efetuar o primeiro disparo contra a tribo de seu servo, fazendo com que esse, simultaneamente, também dispare e declare uma espécie de guerra santa, haja vista que o ataque é realizado em nome de Deus, a fim de defender e integridade física de um cristão. No desenrolar desta batalha, vencem aqueles que dispõem de armas de fogo, isto é, a nação de Robinson.

Não se pretende esmiuçar todas as cenas da referida batalha, mas é imprescindível destacar que o europeu, que estava sendo salvo pelo herói e por Sexta-Feira, era um espanhol chamado Cristiano. Consultando o dicionário Michaelis (2008), observa-se que para a variante *Christian* (em língua inglesa), instituem-se os seguintes significados: cristão, pessoa decente, correta, humana e responsável. Nesse sentido, a instância narrativa destaca:

O espanhol, que era corajoso e destemido, como se pode imaginar, apesar de debilitado, lutou um bom tempo com o índio, ferindo-o duas vezes na cabeça; mas o selvagem era um sujeito robusto e saudável, avançou, derrubou o espanhol (que estava enfraquecido) e tentava arrancar-lhe da mão a minha espada. Foi quando o espanhol, embora em desvantagem, ladinamente largou a espada, puxou a pistola da cintura e atirou no corpo do selvagem, que morreu no ato, antes mesmo que eu, na corrida para ajudá-lo, conseguisse me aproximar. (DEFOE, 2004, p. 351, grifo do autor).

Assim, ao passo que se tem uma apologia ao modelo colonizador, observa-se, também, uma crítica dirigida aos europeus, especialmente espanhóis, povos considerados cruéis, pelo narrador, diante das atrocidades cometidas pela Inquisição e por todas as batalhas sangrentas contra os nativos do Novo Mundo. Por isso, Robinson destaca que “embora em desvantagem, ladinamente [o espanhol Cristiano] largou a espada, puxou a pistola da cintura e atirou no corpo do selvagem, que morreu no ato [...]” (DEFOE, 2004, p. 351, grifo nosso).

Dessa forma, observa-se uma espécie de idiosincrasia no comportamento de Cristiano, posto que, vendo-se em desvantagem durante a luta, lança mão de uma arma de fogo para liquidar seu oponente, sem demonstrar um mínimo de compaixão ou de justiça, posto que pessoas justas e cristãs, em situação de guerra, deveriam lutar com adversários que estivessem em pé de igualdade no que se refere a armamentos bélicos.

O espanhol, portanto, cumpre importante função dentro dos liames da narrativa, pois é ele que personifica a crítica que Defoe faz tanto à Inquisição espanhola e ao genocídio dos tempos das grandes navegações, quanto à própria religião católica, que ao assegurar liberdade, justiça, humildade, compaixão e amor ao próximo, mata em nome de Deus, sendo isso possível, a Cristiano, unicamente pelo fato de estar paramentado com armas de fogo.

Ao fim dessa batalha, Robinson chega a contabilizar o número de baixas, como se pode verificar por meio do seguinte excerto:

[...] A contabilidade do restante é a seguinte:
 3 mortos pelo nosso primeiro tiro dado da árvore.
 2 mortos pelo nosso segundo tiro.
 2 mortos na canoa por Sexta-Feira.
 2 mortos pelo mesmo, depois de terem sido feridos.
 1 morto pelo mesmo, no mato.
 3 mortos pelo espanhol.

4 mortos, após serem encontrados feridos e caídos aqui e ali, ou mortos por Sexta-Feira na perseguição.
 4 fugiram na canoa, dos quais um ferido, se não morto.
 21 no total. (DEFOE, 2004, pp. 351-352).

O grotesco inventário de mortos entra em cena, como gênero discursivo, para destacar o *modus operandi* do pensamento do herói, que raciocina por meio de números, posto que é meticoloso, calculista e metódico, um racionalista, homem dotado de poder de estratégia, enfim, um *homo economicus*, no sentido mais prático que a expressão possa denotar.

Assim, o INDIVIDUALISMO ECONÔMICO ressurge, por meio do gênero inventário e da contabilidade, que, mesmo sendo um procedimento para investigar o numerário de baixas na batalha contra os nativos, é um método ou modelo para se verificar, de forma palpável e segura, o número de mortos e sobreviventes para, posteriormente, ser possível calcular o risco de um possível contra-ataque.

Por fim, Robinson, como autoridade máxima do novo país ou ilha-colônia, concede a Cristiano e ao pai de Sexta-Feira – que não é nomeado, por ser um indígena, e que era um dos que para ali foram levados, para ser devorado, antes da batalha – autorização especial para seguir viagem, na piroga construída dias antes, a fim de conseguir ajuda dos “homens brancos barbados” que estavam no continente, vivendo com os nativos. Isso ocorre no intuito de conquistar um meio para escapar da ilha e regressar à Inglaterra.

O contrato social e o tratado político se embrenham, nos liames do texto, com o fito de demarcar a autoridade adquirida pelo herói, suas posses e seu legítimo direito de propriedade sobre a ilha, já que a tese central expressa pelo acordo versa sobre o juramento que cada homem que, porventura, quisesse entrar nos domínios do protagonista, deveria estar “inteiramente sob seu comando” e sujeito às leis que ali vigoravam. Assim, seriam obrigados, além do juramento, a colocar “por escrito e assinado de próprio punho [...]” (DEFOE, 2004, p. 368).

O tratado de paz configura-se, logo, como um documento que visa a garantir a integridade física do protagonista, livrando-o de futuras batalhas e, sobretudo, concedendo-lhe reconhecimento com relação à posse sobre a colônia e todas as benfeitorias ali realizadas.

Nesse ínterim, passados oito dias, um novo estado de alerta se faz presente na narrativa, já que Sexta-Feira e Robinson avistam uma embarcação aproximando-se, cada vez mais, da ilha-colônia.

O herói, então, se encontra em meio a um estado de consternação diante de acontecimentos tão recentes, haja vista que, em seus domínios, acabara-se de vivenciar um conflito com os nativos oriundos do continente vizinho.

Observa-se que, como expresso em excertos precedentes, Robinson, mesmo sabendo se tratar de uma embarcação de origem inglesa, expõe uma dúvida que aguça a desconfiança do leitor: “havia, porém, algumas dúvidas secretas, que não sabia de onde vinham, mandando que eu me precavesse [...] era melhor continuar como estava do que cair nas mãos de ladrões e assassinos.” (DEFOE, 2004, p. 370).

O processo de adjetivação utilizado para compor esta cena, deixa claro novas evidências que permitem constatar, mais uma vez, o ideal de relativização de valores. A representação resvala, em um inebriante bailar entre crítica irônica e elogio ao progresso, e, conseqüentemente, à representação do individualismo.

Pode-se inferir, ainda, um verbete importante para a formação de tal imagem simbólica acerca do homem individualista, a saber: a precaução. Robinson, diante de uma possível segunda batalha, agora contra seus próprios compatriotas, teme perder regalias já conquistadas e tidas, por ele, como definitivamente consolidadas.

Diante disso, Robinson coloca, de um lado, a figura dos ingleses, seus compatriotas, dotando o discurso de um cunho esperançoso, mediante a possibilidade do resgate; no entanto, a intuição, o instinto de precaução e preservação lhe interrogam e fornecem indícios de que, por outro lado, configure-se um quadro oposto ao primeiro, isto é, a imagem de ingleses que, porventura, pudessem ser, também, “ladrões e assassinos”. (DEFOE, 2004, p. 370).

Estando Robinson e Sexta-Feira à distancia, somente a observar os acontecimentos, percebe-se que ingleses atacavam a si próprios, fazendo uns aos outros, prisioneiros. Em sendo tal cena consternadora, para o herói, a voz narrativa destaca:

Fiquei completamente desconcertado com aquela cena, pois não sabia o que significava ou se deveria significar alguma coisa. Sexta-Feira gritou em minha direção no melhor inglês que conseguiu:
 - Ó Amo! Homem inglês comer prisioneiro como homem selvagem.
 - Ora, Sexta-Feira – retruquei –, você acha que eles vão comê-los?

- Sim – respondeu Sexta-Feira –, comer eles.
 - Não, não – esclareci. – Temo que vão mesmo matá-los, Sexta-feira, mas certamente não vão comê-los.
 Enquanto tudo isso ocorria, eu não fazia ideia do que se tratava, mas a cena me deixou tremendo de medo [...]. (DEFOE, 2004, p. 371).

Crê-se que o ápice da segunda fase do romance se estabeleça, justamente, na ironia que se faz ouvir pela voz de Sexta-Feira, ao proferir a seguinte afirmação: “Ó Amo! Homem inglês comer prisioneiro como homem selvagem.” (DEFOE, 2004, p. 371).

Há, aqui, evidentemente, uma comparação entre o *englishman* e o selvagem, promovendo um choque de visões entre culturas e posturas ideológicas tão distintas, mas que, ao mesmo tempo, descortina certos preconceitos tais como o fato de olhar para o outro em uma posição confortável na linha hierarquizante, que, nesse caso, legitimava a soberania do homem moderno diante dos indígenas e de suas práticas culturais.

Nesse sentido, o medo ressurgiu em Robinson, porque, pela própria voz narrativa, se tem uma ideia de que não era pelo fato de ser um europeu que o indivíduo estava livre de cometer atos ilícitos ou cruéis; aliás, como se sabe, e como muito da História tem a contar, vários atos ligados à violência e crueldade foram praticados durante o período de conquista do Novo Mundo.

Por isso, também, o uso da figura simbólica do espanhol Cristiano, das cenas que contrapõem europeus e indígenas, em batalhas distintas; cenas que vêm retomar outras justaposições de imagens literárias já conferidas por passagens anteriores no romance, como o trecho em que o protagonista explora Xury, depois de ter sentido na própria pele o peso da escravidão no Marrocos e, posteriormente, pela exploração da mão de obra ofertada por Sexta-Feira.

Assim, o medo em Robinson reaviva-se, de forma enfática, promovendo, no herói, o retorno para um novo Estado de Guerra (agora contra europeus), posto que, como um indivíduo que tinha interesse em preservar a própria vida e todo seu patrimônio, pode-se perceber que a única e real preocupação que tomava sua mente era aquela que se relacionava com sua própria segurança e, por consequência, com suas posses. Afinal, ingleses poderiam ser competidores demasiadamente fortes e se, porventura, afirmassem o desejo de usurpar de suas conquistas, o protagonista poderia encontrar-se condenado a perder o direito absoluto sobre a colônia.

A embarcação inglesa que trouxe os amotinados para a ilha, assim, é um elemento metafórico que institui uma imagem ambígua, haja vista que significava, para o entendimento do protagonista, tanto a eclosão de uma nova batalha quanto seu resgate.

Ao fim da segunda fase do romance, observa-se que, essa segunda batalha, mais longa e sangrenta que a primeira, também tem o propósito de, como elemento simbólico, representar a ambiguidade que se quer sustentar com relação ao homem desbravador, pois, por um lado, observa-se a traição e a ambição como caracteres moduladores da figura dos amotinados, e, por outro, a honestidade e a nobreza de espírito na imagem do capitão inglês.

Logo, observa-se que Robinson vence as duas guerras, contra os nativos e contra os europeus, preserva seu direito de posse sobre a ilha-colônia e, ainda, é nomeadamente reconhecido como governador absoluto, com direito a propriedade sobre as terras, lavradas em instrumento particular, como um contrato social que, enquanto gênero discursivo, adentra o universo da narrativa para expor a legitimidade do patrimônio do protagonista.

3.1.3 O RETORNO À CIVILIZAÇÃO

A primeira atitude do herói, em solo europeu, é verificar se havia algum parente que lhe tivesse deixado, por testamento, algum tipo de herança. O protagonista, assim, acaba por constatar que perdera toda a família, pois todos haviam falecido, exceto “duas irmãs e dois dos filhos de um dos meus irmãos [...]” (DEFOE, 2004, p. 409).

O tom discursivo do narrador não deixa resvalar nenhum tipo de emoção pela descoberta da perda dos familiares. Esse fato é um elo criado entre a obra e a ruptura que se dava, na época, entre costumes herdados do passado (privilégios de classes e heranças) e o novo sistema que estava emergindo, impulsionado pelo individualismo econômico e pela “grande força e autoconfiança da classe média como um todo”. (WATT, 2010, p. 62).

Posteriormente, sendo informado sobre suas riquezas, por meio de um relatório feito pelo sócio, Robinson retoma sua parte na propriedade brasileira, bem

como os lucros que, no decorrer dos anos em que esteve na ilha, foram deixados com seu herdeiro, o capitão português.

Tendo, então, consolidado seus bens patrimoniais, Robinson afirma que seria “impossível expressar aqui o estado de agitação do meu coração, ao ler essas cartas, sobretudo por tomar conhecimento da minha fortuna [...]”. (DEFOE, 2004, pp. 417-418).

Observa-se, no excerto anterior, que a emoção somente se manifesta no herói quando este se vê diante de um evento que lhe confere algum tipo de benefício econômico.

Pode-se inferir, portanto, que Robinson era um indivíduo prático, pouco ligado a questões emocionais no tocante a relações familiares, tendo em vista que, mesmo estando em boas condições financeiras, era de apenas cem libras esterlinas a ajuda oferecida as suas duas irmãs.

Ademais, a viúva do primeiro navegador que o iniciou na profissão de marinheiro mercante, não se encontrando em boas condições em termos de subsistência, também não fez jus a mais do que uma remessa de cem libras, do pagamento das dívidas, que até então possuía, e de uma carta de conforto pelos seus infortúnios e pela sua pobreza.

Por fim, um dos fatos que mais chamam a atenção, nas cenas finais do romance, é o casamento de Robinson. Como afirma Watt (2010), o herói não dedica muitas linhas para o evento, casando-se em um parágrafo e matando a esposa no seguinte.

Aqui, torna-se a dar ênfase para as relações humanas capazes de suprir as necessidades econômicas do protagonista. Assim, valores atribuídos e socialmente construídos pelo pensamento aristocrático, paternalista e familiar, transfiguram-se por meio da representação de um enlace que, segundo a própria voz narrativa, não trouxe nem desvantagem, nem insatisfação, isto é, o casamento.

O herói, na mesma sequência em que enuncia a morte da esposa, apresenta os três filhos que tivera, demonstrando certo tom de descaso que, evidentemente, remete ao modelo social, político e econômico em processo de transição. Ademais, não se sabe qual fora o destino dos mesmos.

A mentalidade progressista e expansionista, dada pelo ponto de vista de Robinson, reitera, por diversas vezes, o protótipo do homem empreendedor e aventureiro, do renunciante à ordem social vigente, do transgressor, enfim, do

homem que, desvinculado de laços familiares, lança-se ao sabor da aventura e das descobertas. Por isso, o destino da prole não é revelado, em momento algum do romance, pois se subentende que, a exemplo do pai, tornaram-se também aventureiros e empreendedores.

Pode-se, dessa forma, alinhar a conduta do herói, com a mesma atitude tomada quanto aos seus dois sobrinhos. Observa-se que, o mais velho, “possuidor de alguns bens”, Robinson cria como um cavalheiro e o insere em seu testamento; quanto ao outro, entrega-o “a cargo de um capitão de um navio”. (DEFOE, 2004, p. 445).

Apesar da linha de parentesco, como se pode verificar, os valores que são destacados, nas relações entre Robinson, seus filhos e sobrinhos, estão essencialmente conectados à noção de independência, livre iniciativa (laboral e intelectual), e, sobretudo, criatividade para superar obstáculos e resolver problemas de maneira prática.

Desse modo, o sobrinho, já possuidor de bens, torna-se um cavalheiro, imagem que metaforiza o modelo social aristocrático; ao passo que o outro, entregue ao capitão e que, provavelmente, teria o mesmo destino do herói – tornar-se marinheiro mercante – é metáfora do alvorecer do individualismo moderno, das grandes descobertas ultramarinas, das riquezas e posses conquistadas pelo trabalho, afinho, dedicação, persistência e perspicácia. Isso o torna uma espécie de continuador da obra do herói ou um herdeiro não de bens materiais, mas de ensinamentos transmitidos por uma geração.

Portanto, *Robinson Crusoe* é obra que referencia elementos que, historicamente, constituem-se como representação do individualismo e de suas facetas, personificados tanto na figura do protagonista, quanto no modo de entremear relações sociais, políticas e econômicas no eixo estético que configura o romance.

Todavia, como bem se pode constatar, o exemplar não apenas representa como também dialoga com a ideologia supracitada, mesmo sendo o protagonista em questão dotado de uma voz una e homofônica. Assim, obtém-se um efeito que, para além de apologia ao modelo referido, é também uma crítica, embora velada, que busca desmascarar, pelas justaposições / contraposições de cenas que relativizam perspectivas e olhares, pelo uso da ironia, da ambiguidade e do paradoxo, as

fissuras e assimetrias constituintes da base ideológica que se examina nos substratos da obra.

Logo, *Robinson Crusoe*, enquanto objeto estético é dotado de sentidos plurais, polissêmicos, fato que redimensiona as discussões para outro patamar diferenciado daquele que o compreende apenas como representação de um ponto de vista, a saber: a visão do colonizador europeu, que se coaduna com o expansionismo comercial ultramarino e com o desenho do novo homem que surge na efervescência dessas transformações.

É certo que a instância narrativa, instituída por Defoe, remete a esse entendimento, pois, como referido, os poucos momentos em que se ouvem outras vozes dentro do universo da obra são modulados ora pelo discurso indireto, ora por diálogos que, de uma forma ou de outra, contêm, como última versão para os fatos, o olhar único e indivisível do herói.

No entanto, acredita-se que o próprio modelo de escritura, que inaugura o romance moderno, diferenciando-o das produções literárias do passado, configura-se, segundo Watt (2010), por meio de uma liberdade de escolha estilística e estética nunca vista anteriormente.

Defoe, então, rompe com estilos e velhas leis para atuar, como outros autores, em “uma época em que homens de todos os níveis de capacidade, todo tipo de instrução, toda profissão e emprego se dedicaram com tamanho ardor à palavra impressa.” (WATT, 2010, p. 61).

Assim, o individualismo que se manifesta na imagem do protagonista, nas ações expressas pelas personagens e na construção do espaço social da obra, reflete-se, também, nos moldes que foram se alinhavando em face da nova produção ou gênero literário que emergia: o romance moderno.

Isso ocorreu porque a liberdade de escolha e a livre iniciativa para criar, antes creditada somente àqueles que possuíam o conhecimento inatingível por parte dos que tinham que se dedicar ao trabalho, foram, à época de Defoe, as ferramentas de labor utilizadas por escritores que, notando o interesse do público (a classe burguesa que estava emergindo) e a consequente expansão dos livreiros, tornaram-se profissionais na produção e representação dos interesses do mesmo.

Dessa forma,

[...] como profissionais londrinos da classe média, tinham apenas de consultar seus próprios padrões de forma e conteúdo para assegurar-se de que aquilo que escreviam atrairia um público extenso. Provavelmente é esse o efeito mais importante da mudança na composição do público leitor e do predomínio dos livreiros sobre o surgimento do romance; não tanto porque Defoe e Richardson satisfizessem as novas necessidades de seus leitores, mas porque podiam expressar essas necessidades com muito maior liberdade. (WATT, 2010, p. 62).

Por esses motivos, *Robinson Crusoe* se constitui como peça fundamental em termos de representação do individualismo, ao passo que tal ideologia está vinculada ao surgimento do novo gênero, como uma de suas razões de ser.

O herói representa, portanto, o ser individualista que desponta e que vem, em um crescendo, desde o Renascimento e do Humanismo, perpassando pela expansão comercial marítima europeia do século XVI e eclodindo, em um ápice tamanho que reverbera na produção estética (o romance moderno), no século XVIII, devido à mudança de perspectiva do público leitor e à ruptura com modelos do passado, uma vez que o indivíduo passou a deter mais liberdade na produção ficcional.

Torna-se evidente, também, o forte vetor nacionalista que se mescla em *Robinson Crusoe*, tanto pela representação da Inglaterra e suas recorrentes referências, quanto pela reprodução de padrões sociais e comportamentais próprios da sociedade inglesa da época.

Esse fator nacionalista, na obra, somado à imagem do homem moderno, ao desbravador, posiciona o objeto em análise no *hall* de produções que buscam, de certo modo, construir uma identidade nacional por meio da representação simbólica, legitimando tal imagem e eternizando-a através da ficção.

Assim, como personagem lendário, Robinson cruzou os mares e perpetuou, através dos tempos, a bandeira inglesa do século XVIII e toda a carga ideológica, política e social que dali ecoava.

No entanto, ao transpor espaços diversos e culturas distintas, de tradução em tradução, no deslocamento do suporte tradicional para outros, como o cinema, a imagem antes formatada como representação do individualismo moderno e do *englishman* transfigurou-se, ora perpetuando e atualizando o ideário nela contido, ora subvertendo-o, por meio da paródia, da carnavaização da linguagem, dentre outros recursos estilísticos, como se verifica no tópico seguinte.

3.2 O OLHAR PELA ADAPTAÇÃO DE MOZEL SILVEIRA

Em *As aventuras de Robinson Crusoe*, de Mozael Silveira (1978), é possível observar uma construção estética que prima pelo uso do humor, instaurado por meio da paródia e da carnavalização da linguagem, propiciando uma identificação com o público infantil e juvenil, uma vez que esses recursos são muito utilizados em produções literárias destinadas aos pequenos leitores.

Os elementos acima mencionados proporcionam, enquanto recursos de estilo tomados pelo artista-adaptador no trato com seu objeto, a confecção de um híbrido que desmonta a imagem de homem individualista contida na produção de Defoe, especialmente a figura do *homo economicus*; ao final, porém, tal imagem é retomada para demonstrar que a história da civilização ocidental é permeada por rupturas, mas, sobretudo, por continuidades.

A hipótese apresentada nos parágrafos precedentes confirma-se, por meio da análise da estética do filme, pela comparação que se estabelece com o romance do autor inglês e, por fim, pelos nexos que se entretecem para além do plano estético, ou seja, ecos de ordem histórica que a película faz reverberar.

Acerca dos referidos nexos, vale destacar que o momento no qual a obra foi concebida, considerando o plano político, foi um momento em que o Brasil estava passando pela ditadura militar (1964 – 1985) e, simultaneamente, o mundo via-se dividido em dois blocos, devido à tensão gerada entre capitalistas e socialistas na Guerra Fria (1945 – 1991).

É possível, assim, tecer algumas considerações sobre o diálogo estabelecido entre o objeto em análise e os dois movimentos sociopolíticos destacados anteriormente, porque o esquema de representação que se monta, na obra, institui um plano espacial e social que se subdivide, também, em dois blocos, tendo como seus representantes, respectivamente:

- A civilização inglesa, como representação do capitalismo;
- A tribo de Sexta-Feira, como representação do socialismo.

No desenrolar da trama, verifica-se um choque entre civilizações e ideologias, que embora tratados pelo viés do humor, representam uma espécie de crítica a ambos os sistemas.

De um lado, o filme prefigura o capitalismo como um ideal que apesar de se pautar na ordem democrática, é corrompido na medida em que o homem vai cedendo espaço para a ambição desregrada, por outro, tem-se o socialismo, que tenciona instaurar a igualdade de direitos entre os homens, mas, na prática, acaba sendo um regime político imposto, de caráter totalitário, assemelhando-se ao absolutismo. Logo, não resguarda as proposições democráticas.

Em vista desse esquema de representação, instituído nos substratos ideológicos da obra, observa-se a necessidade de elaborar, a partir da materialidade do filme de Silveira, um olhar que enfoque o histórico em uma via de entendimento que se constrói por meio da análise estética.

Diante disso, antes de dar continuidade à leitura do plano estético do filme, convém abrir um breve parêntese para exemplificar, de modo sucinto, em que medida a ditadura militar, no Brasil, e a Guerra Fria, no plano mundial, ecoam na adaptação de Silveira.

Sabe-se que o golpe militar, defraudado em 1964, por meio do Ato Institucional nº 1 (AI -1), contou com apoio político dos Estados Unidos da América, em razão de uma doutrina de segurança nacional, elaborada pela Escola Superior de Guerra. O governo brasileiro, então, comprometeu-se a combater qualquer ideologia política de ordem socialista ou comunista.

Por sua vez, o governo norte-americano, tendo rompido relações diplomáticas com Cuba, único país representante do socialismo na América Latina, temia que outros Estados aderissem ao sistema e, em consequência, tornassem partidários dos ideais do governo soviético – o lado socialista da Guerra Fria.

Por essas razões, o autoritarismo, característico dos governos militares, entrou em cena e, dentro em pouco tempo, o Marechal Castelo Branco viu seu governo tornar-se, cada vez mais, impopular. Daí, a criação do Ato Institucional nº 2 (AI – 2), que tinha como prerrogativas:

[...] conferir mais poderes ao presidente a fim de cassar mandatos e direitos políticos, bem como [extinguir] todos os partidos existentes, criando apenas dois: um para apoiar o governo, a Aliança Renovadora Nacional (Arena), e outro para fazer oposição dentro dos limites considerados “aceitáveis”, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). (COTRIM, 2005, p. 558, grifo nosso).

Toda manifestação política considerada subversiva¹¹, pelos militares, sofria repressão. Os direitos democráticos dos cidadãos foram, de certo modo, apagados, gerando um clima de insegurança e terror, e a criação dos Atos Institucionais só contribuía para fazer aumentar tal sensação.

Dentre os Atos Institucionais decretados pelo governo militar, o de nº 5 (AI – 5) é considerado um dos mais autoritários e repressivos, já que dispunha das seguintes prerrogativas:

[...] conferia ao presidente da república (na época, Arthur da Costa e Silva) amplos poderes para perseguir e reprimir oposições. Podia decretar, por exemplo, o estado de sítio, intervir nos estados e municípios, cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos, demitir funcionários públicos etc. Tamanho era o poder do presidente, que seus atos praticados de acordo com o AI – 5 não podiam sequer ser submetidos ao exame do Judiciário [...] Utilizando o AI – 5, o governo Costa e Silva prendeu milhares de pessoas em todo o país [...] Fechou o Congresso Nacional por tempo indeterminado, cassou o mandato de centenas de deputados federais e estaduais, vereadores e prefeitos, além de ter afastado quatro ministros do Supremo Tribunal Federal. (COTRIM, 2005, p. 561, grifo nosso).

No entanto, foi no governo do general Emílio Garrastazu Médici, período conhecido como “os anos de chumbo” da ditadura, que a repressão aumentou ainda mais, uma vez que foram suspensos os direitos fundamentais do cidadão. Os militares, pela televisão, buscavam esconder, por meio de propagandas políticas, os abusos e a tortura.

Assim, quando o chamado MILAGRE BRASILEIRO¹² sofreu uma derrocada, a crise econômica gerada pela inflação e pela dívida externa enfraqueceu o maior argumento do governo militar, contribuindo para o gradativo processo de

---

¹¹ Entendendo o termo SUBVERSIVA como toda a manifestação política que, de alguma forma, viesse a exigir a restituição dos direitos democráticos ou, até mesmo, manifestações que, direta ou indiretamente, comungavam com o ideário socialista apregoado pelo outro lado da Cortina de Ferro.

¹² Cotrim (2005) utiliza-se da expressão MILAGRE BRASILEIRO para referir-se à política econômica instituída no governo de Médici. Tomando empréstimos externos, o presidente gerou progresso econômico; mas, como aponta o teórico, o “milagre” durou pouco, porque tal progresso era ilusório, uma vez que edificado sobre recursos vindouros de outros Estados. Assim, a inflação começou a subir e a dívida brasileira elevou-se a índices bastante altos. Isso acarretou uma crise financeira, que expôs a fragilidade econômica do país e destituiu das mãos dos militares o argumento essencial para sua sustentação nos postos de poder.

reinstauração da democracia, que viria a se consolidar em meados de 1985, por meio do movimento conhecido como DIRETAS JÁ.

Em 1978, ano de produção do filme de Silveira, o Brasil estava sob o comando de Ernesto Geisel, presidente que, conforme assegura Cotrim (2005), “dizia-se disposto a promover um processo ‘gradual, lento e seguro’ de abertura democrática”. (p. 564).

Ademais,

O governo Geisel começou sua ação democratizante diminuindo a severa ação da censura sobre os meios de comunicação [...] em outubro de 1978, extinguiu o AI – 5 e os demais atos institucionais que marcaram a legislação arbitrária da ditadura. (COTRIM, 2005, p. 564).

Nessa linha de raciocínio, pode-se inferir que, assim como na Inglaterra de Defoe, mais especificamente na ditadura de Cromwell, o regime militar, no Brasil, expôs como argumento de legitimação e manutenção para seu poder político, o progresso econômico. No caso inglês, tal exposição se deu através do novo gênero que surgia, ou seja, o romance moderno; já no Brasil, a veiculação ocorreu por meio da televisão.

Sabe-se que o produtor de *As aventuras de Robinson Crusoe*, Josip Bogoslaw Tanko – cineasta iugoslavo radicado no Brasil após o final da Segunda Guerra Mundial –, produziu objetos fílmicos em parceria com o grupo Os *Trapalhões*; parceria essa que durou cerca de vinte anos (1967 – 1987).

Nessa época, Tanko fundou a JBTv – J. B. Tanko Filmes Ltda. (1969), que direcionava parte de sua produção ao público adolescente e buscava compor películas com uma estética mais voltada para a exibição televisiva, como é o caso de *As aventuras de Robinson Crusoe*.

Desse modo, acredita-se que Mozael Silveira e J. B. Tanko tenham elegido *Robinson Crusoe*, de Defoe, como obra inspiradora para a adaptação em análise, pelas seguintes razões:

- A obra faz ecoar a voz do *homo economicus* e, por sua vez, do capitalismo que está, de certo modo, entrelaçado às causas que provocaram a instauração do Regime Militar no Brasil, isto é, a divisão do mundo, no pós-guerra, entre capitalistas e socialistas;

- O texto inglês já acena para signos referentes ao triunfo do capitalismo e à ocidentalização do mundo, estando acima de qualquer suspeita para a censura.

Compreende-se o porquê da escolha do objeto a ser transposto para a grande tela, bem como dos critérios adotados pelos cineastas a fim de configurar um híbrido que fosse capaz de subverter a imagem do INDIVIDUALISMO ECONÔMICO, personificado no protagonista do romance de Defoe. Seria possível, com isso, promover uma obra de alcance político, no que tange tanto à ditadura militar, quanto à batalha do chamado primeiro e segundo mundo, à época.

A essa estrutura vem somar-se, também, a escolha dos artistas que interpretam os papéis principais da trama: Costinha, como Robinson, e Grande Otelo, como Sexta-Feira. Comediantes de grande renome e reconhecimento no plano nacional, os referidos artistas seriam ideais para complementar o projeto estético da obra, mascarando-a para os militares, de um lado, e, de outro, inscrevendo, no avesso do tecido histórico, um objeto que busca refletir acerca de tais problemáticas. Pode-se apontar, assim, para um esquema de representação que segue algumas diretrizes essenciais quanto à construção das personagens protagonistas: Robinson e Sexta-Feira.

Vale destacar, então, como se monta tal esquema e, a partir dele, ir buscando, no composto estético em análise, os fios de conexão com a História para, por fim, depreender se há somente a subversão do individualismo ou se há, ainda, apesar da subversão, uma transfiguração de tal ideologia em outras instâncias, ou melhor, outros tipos ou facetas do individualismo.

Como bem se exemplificou, em parágrafos precedentes, a adaptação de Silveira usa recursos estilísticos que convergem para ideais corrosivos. Todavia, é necessário enfatizar que toda a corrosão se dá por algum motivo: ou quer subverter para desmontar um esquema ideológico e criticá-lo; ou para esboçar as fissuras do sistema e, assim, possibilitar reflexões acerca de outras possibilidades para sua reconstrução.

Em *As aventuras de Robinson Crusoé*, foi possível perceber que as duas civilizações que se montam, no espaço social da ilha, inauguram, para a película, uma constituição bipolar, pois se tem, de um lado, a nação indígena (como representação do socialismo) e, de outro, os ingleses (como representação do capitalismo).

Ora, se a civilização inglesa é relativa a Robinson Crusoé e, por conseguinte, se a tribo de nativos é a tribo de Sexta-Feira, porque ambos vão se associar, a uma certa altura da narrativa, em um bloco político intermediário? Tal associação se promove por interesses comuns ou unicamente como tentativa de sobrevivência em tempos de guerra?

Ademais, se Robinson, aqui, não é representação do individualismo econômico ou religioso, quais são as novas facetas do individualismo que se apresentam como caracteres da construção da personagem?

As respostas a essas questões estão localizadas na constituição estética do espaço social da obra e, especialmente, na função das personagens em questão: Robinson e Sexta-Feira. Dessa forma, é preciso direcionar o olhar inquisitivo para o híbrido.

3.2.1 O AVESSO DO INDIVIDUALISMO

Já nos créditos iniciais da trama, o espectador irá deparar-se com um letreiro que, em fundo escuro, destaca o título do filme para, em seguida, ir intercalando, por meio de *cortes*, passagens que ressaltam batalhas contidas no interior da obra, antecipando-as, como em um noticiário televisivo. Os nomes dos atores principais figuram dessa mesma forma, em letras de tons claros e em fundo escuro.

O jogo bipolar entre claro e escuro institui um recurso de linguagem conhecido como antítese e, ao mesmo tempo, a música e o plano de fundo vêm instaurar a aura séria para o filme que se está a apreciar. Logo, a antítese se apresenta como elemento que prefigura o documentário, de um lado, e o riso cômico, de outro. Ademais, tal figura de linguagem também esboça a bipolaridade que faz parte do objeto.

Todavia, o ar documental de jornal televisivo se sustenta apenas nos segundos iniciais, porque é próprio da paródia resgatar o texto que lhe serve de inspiração, isto é, o romance de Defoe; mas, em seguida, os nomes Costinha e Grande Otelo explodem na tela, como anúncio da subversão que se está a consumir.

Ainda nesses segundos iniciais, considera-se que a trilha sonora tenha papel fundamental para completar o quadro de instauração da paródia, visto que os

acordes, timbres e ritmos vão sugerindo, ao espectador, a visualização de uma vinheta, também característica de jornais televisivos da época, ou até como uma chamada de propaganda política.

Os sintetizadores que imitam timbres de metais, como o trompete, por exemplo, cedem espaço a uma flauta doce, instrumento originário da idade média, que entra em cena para a apresentação de Robinson, no momento exato em que a câmera corta para um *plano geral* e focaliza um baú à deriva no oceano – indício de naufrágio e restos de uma civilização.

A flauta doce emerge, no plano sonoro, para promover um olhar ao passado histórico, como uma viagem entre regimes políticos totalitários (ditadura de Cromwell e regime militar no Brasil), a fim de costurar olhares em diálogo e suggestionar, ao espectador, que muito do que se encontra nos registros da história da humanidade vem confirmar que o passado pode ser atualizado, mascarado, e, reinserido no presente, com outros nomes, outras faces, porém com propósitos semelhantes: exploração do proletariado, de um lado, emergência e enriquecimento das altas classes, de outro.

Em seguida, verifica-se outro movimento em *zoom out*, promovendo o distanciamento gradual da objetiva em relação ao referido baú e à jangada de Robinson, o qual está adentrando o espaço da ilha carnavalesca de Silveira.

Nessa sequência, a mudança de perspectiva, ofertada pelo olhar da câmera, faz deslocar o interesse documentário do texto para fatores mais atrelados ao gênero humorístico, especialmente quando focaliza Crusoé, em *plano médio*, já na ilha – assim como a música, que faz deslizar seu teor mais denso e sério, para melodias mais leves, pelo uso da flauta doce e as clássicas marchinhas de carnaval, uma vez que o plano médio confere familiaridade, de modo a colocar a personagem no mesmo nível do espectador.

O plano sonoro, dividido entre sintetizadores, instrumentos para produção de música eletrônica nos anos 1970, juntamente com a referida flauta, objeto que prefigura longínquas civilizações na história da humanidade, associam-se. Isso configura, também, uma espécie de antítese, de modo a fazer reverberar um efeito estilístico que insere, na obra, elementos que vêm anunciar uma narrativa que trata de temas atrelados à gênese da civilização ocidental e do homem moderno.

Durante a apresentação das duas civilizações, a de Robinson e a de Sexta-Feira, os acordes que se ouvem e o ritmo vão, gradualmente, tornando-se mais

compassados, de modo a acelerar-se, dando uma ideia de filme de aventura. Há inserção de tambores, instrumentos da família dos membranofones, os quais sugerem ligações da obra com elementos que repercutem o carnaval, porque tais instrumentos (a flauta doce e os tambores) são oriundos das mais remotas civilizações na história da humanidade, assim como a prática carnavalesca, segundo Bakhtin (2010).

Logo, toda a seriedade, o cunho documental, autobiográfico e jornalístico, instituídos por Defoe, abrem alas para a instauração do carnaval na adaptação de Silveira, por meio da paródia, posto que, ao ser resgatado o texto inglês, a trilha sonora e o plano imagético integram-se, de forma híbrida, expondo a total subversão da ordem política representada e, como consequência, da imagem do individualismo ali contida.

As cenas que antecipam acontecimentos da película expõem a aventura, não mais aquelas aventuras de viagens e naufrágios do início do século XVIII, mas, sim, as que se recompõem na praça pública de Mozael Silveira, a saber: as batalhas entre dois mundos, com políticas e ideologias próprias, e constructos também próprios acerca da imagem do homem moderno.

Quanto à apresentação de Crusoé, há enquadramentos que destacam o naufrágio e observa-se a instituição de um ponto de vista que se dá, inicialmente, por meio da técnica da *voz-over*.

Figura 4 – Apresentação de Robinson Crusoe

Na figura acima, constata-se que Robinson (quadrantes nº 03 e 05) é focalizado a partir de um ângulo no qual se infere que a câmera está posicionada em

terra, mirando, ao longe, uma pequena embarcação que se aproxima da ilha (quadrante nº 03), em um efeito de *zoom out* (quadrantes nº02 e 04).

O *zoom out* sugere um amplo espaço, ou melhor, evidencia a amplitude e a grandeza espacial, tanto do mar, em primeiro plano, quanto das montanhas, ao fundo. Por outro lado, enfatiza-se a pequenez do ser, o que vem retomar o efeito de solidão do herói e atrelar-se a uma espécie de desencanto com o mundo na modernidade tardia.

Entretanto, no momento exato em que ocorre o *zoom out*, a instância narrativa, em *voz-over*, anuncia, como um locutor radiofônico ou apresentador de telejornal:

Aconteceu na imensidão dos mares do sul. Após violenta tempestade, chegou numa ilha deserta, o único sobrevivente de um naufrágio: Robinson Crusoé. (SILVEIRA, 1978).

Configura-se, aqui, uma espécie de *elipse*, já que toda a primeira fase da obra de Defoe emerge, na adaptação de Silveira, por meio dos dizeres da *voz-over*, o que remete à discussão proposta por Ismail Xavier, em seu artigo *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. Para o teórico, a *narração sumária*, que provoca a *elipse*, ocorre como uma forma de contrair o *tempo*, condensando a informação sobre o acontecido, sem detalhes minuciosos, em oposição do que ocorre quando se constrói uma cena: “forma de apresentação detalhada de uma situação específica com unidade de espaço e continuidade de tempo”. (PELLEGRINI et. al., 2003, p. 72).

Logo, constata-se que a *elipse* ocorre porque foi uma solução encontrada, pelo artista-adaptador, a fim de rememorar, sem minúcias pormenorizadas, a fase em que Robinson viveu em família, no lar inglês e, posteriormente, lançou-se aos mares como navegador. Toda essa etapa do romance está embutida nas entrelinhas do discurso fílmico.

Em seguida a essa apresentação, há um *corte* para o nome do ator que interpreta o papel de Crusoé: Costinha, que como já referido, tratava-se de um grande comediante no cenário brasileiro. Esse procedimento deturpa o efeito de solidão anteriormente instituído e, ainda, tal subversão é enfatizada quando há outro *corte* e a câmera enquadra Robinson trabalhando, já na ilha, ao mesmo tempo em que faz piadas e anedotas.

Percebe-se que Robinson não resgata objeto algum de embarcação naufragada, como em Defoe; nem mesmo fica claro qual o propósito do labor com a madeira que está sendo cortada. Assim, verificam-se indícios referentes à instauração do humor, já que a personagem, em Silveira, lida com elementos tropicais, subvertendo a perspectiva da obra inglesa, bem como seus ideais puritanos acerca da dignidade do trabalho.

Um efeito que se constrói, a partir dessas observações, refere-se à instauração do *ponto de vista* que, como se sabe, na linguagem cinematográfica, se dá não só por meio do narrador em *voz-over*, mas pelos inúmeros posicionamentos de câmera, pelos diálogos, entre outros recursos.

Assim, confere-se que quando a câmera assume um aspecto subjetivo e mira Robinson ao longe, no mar, esse olhar representa o *ponto de vista* de Sexta-Feira, já que não é Crusoé que focaliza, de sua jangada, a ilha em que irá naufragar (a câmera não está posicionada da jangada para a praia, mas, sim, o oposto). Há, aqui, um enquadramento que possibilita assegurar aquilo que Ramos (2005) chama de *plano-ponto-de-vista*, o qual consiste em assumir o olhar de uma personagem através da manipulação da câmera.

Esse fato revela outra intencionalidade subversiva na adaptação de Silveira, porque o herói inglês é, agora, um herói polifônico. Estando isolado da civilização, remoldura seus costumes e práticas culturais bem ao estilo de vida tropical, que encontra no ambiente em que está inserido, além de dividir, com Sexta-Feira, o protagonismo da obra, uma vez que estão todos colocados em um espaço social que se constrói na esfera da praça carnavalesca, proposta por Bakhtin (2010).

Robinson, no filme, faz ecoar a voz de outras personagens históricas, assim como o herói de Defoe. A película, então, possibilita uma reflexão acerca do fato da crítica inferir que a narrativa inglesa se constitui como um romance homofônico, pois se questiona em que medida, nessa linha de raciocínio, seu herói não possui, também, em termos de elementos que se configuram de maneira polifônica, uma voz que dialoga com personagens de outros tempos e espaços.

Da mesma forma, seguindo técnica de composição semelhante, Sexta-Feira é apresentado ao leitor-espectador. Inicialmente, há um *corte* que desloca o olhar da câmera para a vida de Robinson, de maneira abrupta, para o nome do ator Grande Otelo (que interpreta o nativo), prefigurado em letras de tons claros e com plano de fundo em tom escuro.

Em seguida, tem-se a visão da vida de Sexta-Feira em sua tribo, como se observa na figura abaixo:

Figura 5 – Apresentação de Sexta-Feira

O nativo, na representação de Silveira, é o governante absoluto, em regime socialista (quadrantes nº 01, 02 e 03). Todos os integrantes da tribo rendem-lhe reverência, ofertando-lhe presentes e, em especial, um símbolo que remete à figura do astro rei, trazendo à memória do espectador a imagem de Luís XIV, o rei sol.

A marca do estereótipo está presente nos momentos em que se focaliza a nação de Sexta-Feira; todavia, isso ocorre de maneira proposital, uma vez que, devido ao próprio projeto estético da obra – a instituição do carnaval e da paródia – é necessária a figura de um rei para poder destroná-lo a aplicar, assim, o princípio da morte simbólica e da profanação, pois todo destronamento representa, nas teorias de Bakhtin (2010), a morte do antigo modelo ou regime, para o surgimento de um novo.

Figura 6 – O destronamento de Sexta-Feira

Logo, verifica-se que o estereótipo é introduzido, na obra, com um propósito. Prefigurando a história de diversos cronistas dos tempos das grandes navegações, como Hans Staden, as imagens dos selvagens são retomadas (quadrante nº 06), com a finalidade de, em seguida, serem desmontadas pela instituição do plano carnavalesco.

O procedimento paródico, utilizado por Silveira, coloca em pé de igualdade tanto os membros da civilização de Sexta-Feira, quanto Crusoé – um sujeito intermediador – e os ingleses que, posteriormente, irão visitar a ilha. Isso ocorre pelo fato de que, por meio do carnaval, temporariamente, todas as normas tradicionais são abolidas, e a festa vem para evidenciar o livre contato entre indivíduos, não importando *status* social, classe econômica, ideologia política, faixa etária, entre outros.

Desse modo, quando Sexta-Feira sofre uma espécie de golpe de estado (quadrantes nº 02, 03 e 04), por parte de um de seus súditos, o destronamento entra na dinâmica do efeito de sentido que institui a relativização de valores, a suspensão das leis tradicionais, costumes e práticas, porque todo destronamento pressupõe uma nova coroação (quadrante nº 05).

Assim, o rei Sexta-Feira e sua nação entram na praça do carnaval, deturpando e debochando do preconceito e da ingenuidade com que se mira as práticas culturais dos povos ameríndios, reverberando, também, uma crítica à época das grandes navegações e da expansão comercial europeia no século XVI, momento crucial para a germinação do individualismo religioso, segundo Dumont (1985).

Há, também, como já comentado, a representação do regime socialista, o qual, na teoria, tem como prerrogativa que todo o fruto do trabalho não pertence ao indivíduo, mas ao governo. Nesse sentido, o labor se daria em prol do desenvolvimento do Estado que, como representante da coletividade, forneceria elementos fundamentais para a subsistência e dignidade de cada indivíduo.

Todavia, como bem se sabe, na prática, não é isso o que ocorre. No socialismo, o poder e as riquezas são do povo, e o Estado é responsável por sua correta administração; porém, todos os frutos do trabalho são concentrados nas mãos de um só ser, aquele que governa ou conduz o referido regime. Logo, obtêm-se a imagem do INDIVIDUALISMO POLÍTICO.

Por isso, nas cenas do filme em que são apresentados súditos ofertando presentes a Sexta-Feira e, posteriormente, do mesmo modo, ao outro rei que lhe toma o trono, em um golpe de estado, é possível constatar a nítida representação do socialismo, até mesmo pela composição cromática das imagens, as quais destacam o vermelho rubro – cor da insígnia socialista, predominante na praça de Moscou, um dos berços do referido regime.

No entanto, é um socialismo que se emoldura de maneira crítica, isto é, um regime político que se expõe, pelo esquema de representação da obra, no intuito de denunciar as fissuras do mesmo e, ainda, refletir sobre quais seriam as diferenças entre aquele e os governos absolutistas ou ditatoriais.

Há, então, evidente retomada do esquema de representação instituído por Defoe, na intenção de desmascará-lo e, por meio dele, carnavalizar regimes totalitários. Em consequência desse fato, gera-se uma crítica tanto à ditadura militar, quanto à Guerra Fria, considerando os feixes de luz que a película emite, em relação ao seu contexto histórico.

O Robinson Crusoé, em Silveira, embora, como Sexta-Feira, seja uma espécie de pícaro, é também um sujeito intermediador entre os dois blocos do filme – capitalistas e socialistas. Assim, não se molda como em Defoe, a partir das premissas do individualismo econômico ou religioso.

Figura 7 – A engenhoca para produzir leite

A *cena* acima demonstra como Crusoé utiliza-se de certas engenhocas a fim de fornecer praticidade para o seu cotidiano na ilha. No entanto, tais engenhocas assemelham-se àquelas utilizadas por produtores de animações, desenhos ou histórias destinadas ao público infantil.

Tem-se, dessa maneira, a inserção de materiais literários que compõem o humor e a estética de textos destinados aos pequenos leitores. Acredita-se que essa atitude esteja fundada no intuito de mascarar a crítica que aqui se faz ressoar, possibilitando o drible da censura militar.

A dignidade do trabalho, como premissa calvinista, também se apresenta subvertida, porque o Robinson Crusoé, em Silveira, não é um empreendedor, tampouco um capitalista. É mais do que isso, já que, no espaço da praça pública do carnaval, ele não necessita se lançar à labuta exaustiva, nem vive em busca da acumulação de fortuna, mas quer sobreviver em um espaço pelo qual se institui a guerra.

Logo, obtém-se um efeito de sentido que sugere, para além do mascaramento pretendido, a nova configuração da personagem como um homem híbrido e mutante, porque ao mesmo tempo em que age como mediador entre os dois blocos da trama, ao final da película, regressa à civilização, assim como o Robinson em Defoe. Tal fato atualiza o modelo capitalista como regime ideal e, por consequência, faz reverberar a ocidentalização do mundo, após a Guerra Fria.

Figura 8 – A engenhoca para coletar ovos cozidos e temperados

Como a exemplo do que se ilustra na sequência anterior, observa-se, na figura acima, o mesmo procedimento utilizado para obter o leite. No entanto, nessa etapa, quando da obtenção dos ovos para o café da manhã, além de remeter o olhar leitor à linguagem humorística utilizada em outros materiais literários, fomenta também uma ênfase na crítica que se faz à ideologia que apregoa a dignidade do trabalho, segundo o ideário calvinista.

Tal fato se confirma quando o ovo, depositado na cesta (quadrante nº 04), chega às mãos de Robinson já cozido e temperado. Assim, a personagem de Silveira não faz esforço algum, pois tudo se lhe apresenta de forma pronta e ele apenas consome. Já se acena, então, para o *homo consumans* (consumidor) e *ludens* (lúdico), conforme as teorias de Morin (2003).

Figura 9 – O café da manhã e a fruta-pão

Do mesmo modo, como se observa na figura anterior, Robinson se utiliza de um fruto tipicamente tropical em seu desjejum, a saber: a fruta-pão, originária da Polinésia, que possui uma poupa rica em nutrientes para o ser humano. Então, porque a personagem necessitaria plantar algo novo se, à sua disposição, já estavam diversos frutos nativos?

O Robinson de Silveira, diferindo do comportamento da personagem de Defoe, aproveita-se de todas as riquezas naturais da terra na qual se encontra. Esse posicionamento crítico é prefigurado por meio da subversão da figura do herói inglês, o qual não lançava mão dos recursos oriundos da terra tropical, insistindo em recriar sua civilização seguindo o modelo europeu.

Ademais, observando-se a própria constituição do nome da fruta, nota-se que, como elemento que metaforiza a figura do pão, Silveira utiliza-se do aspecto lúdico com o qual se pretende dar destaque ao humor de forma mais direta, aproximando a película do público jovem.

A figura abaixo esboça uma sequência fílmica na qual Robinson utiliza seu calendário:

Figura 10 – O calendário de Crusóe

As cenas que colocam em evidência o uso do calendário (quadrantes nº 01 e 02), pela personagem de Silveira, vêm confirmar as afirmações precedentes, pois é possível constatar uma ênfase dada ao coqueiro, árvore tipicamente tropical.

Tal ênfase se expressa por meio do uso do *contra-plongée*, movimento da linguagem cinematográfica que capta as linhas e massas do objeto em foco (o coqueiro) a partir de um ângulo que busca colocar no centro de alcance da objetiva a grandeza do mesmo, de modo a destacá-lo em relação aos outros planos (indo de baixo para cima).

Logo, é possível inferir que Silveira, ao substituir a estaca de madeira em formato de T (uma cruz), da obra de Defoe, por um coqueiro, subverte o teor moral / ético / religioso do texto inglês, pela profanação carnavalesca proposta na adaptação em relevo. Além disso, engrandece o próprio coqueiro, como elementos simbólico, utilizando-se do *contra-plongée* ou *contra-picado*, como referido.

Durante uma marcação que a personagem realiza no calendário, constata-se o vigésimo ano de permanência na ilha. Cumpre-se, então, uma festa que, à priori, visa a celebrar a sobrevivência e a superação de Robinson no espaço natural. Há, nesse instante, um *corte* que focaliza a sequência da referida celebração.

Figura 11 – A comemoração do vigésimo ano na ilha

Como se observa, na figura anterior, a festa se dá mediante os pressupostos do carnaval, pois o objeto fílmico encapsula tanto imagens que remetem à carnavalização, quanto à própria trilha sonora que, a partir de então, volta a expor melodias do gênero “marchinha de carnaval”.

No plano imagético, nota-se que a sequência é composta por elementos indiciais, que apontam para essa constituição carnavalesca, tais como a vestimenta do herói (que difere muito da descrição realizada por Defoe), o chapéu com penachos, lembrando adereços e o bolo utilizado na festa, que lembra uma celebração de aniversário infantil, comum à época de produção da película.

Tais elementos, em consonância com a marchinha de carnaval, no plano sonoro, fazem reverberar a letra do clássico “Parabéns pra você”, remetendo à sequência do romance em que Defoe institui o gênero fabular para efetuar uma crítica ao modelo político vigente, o absolutismo.

Assim, tem-se a fábula, na qual o herói, em Defoe, é colocado ao centro da mesa, rodeado por animais, e lhes dá de comer apenas as migalhas que sobram, bem como a figura do rei absolutista sentado diante de seus conselheiros, personificados nesses mesmos animais.

Por outro lado, em Silveira, mesmo mantendo o gênero fabular, já que a personificação em animais se sustenta, o artista-adaptador reverte a imagem do rei absolutista e, conseqüentemente, do homem individualista (individualismo político),

porque os animais, no filme, compartilham da festa com o herói em relação de plena igualdade. Em verdade, Crusoé é o último a comer, pois só inicia sua refeição após ter oferecido considerável parcela do bolo aos animais.

Percebe-se que Silveira inscreve o individualismo às avessas em sua obra, pois Robinson já não se localiza ao centro, como foco principal da narrativa, nem mantém o monopólio sobre o *ponto de vista*. Logo, constata-se que, a subversão configura-se por meio da instituição do carnaval que, por sua vez, se instala devido ao uso de categorias estéticas que rementem o olhar do espectador à paródia, ao humor, ao lúdico e ao fabulário nascedouro não para expor uma moral, mas para sugerir rupturas e descontinuidades.

As nuances do individualismo econômico e do religioso, predominantes na obra de Defoe, são coloridas pelo humor, na obra de Silveira, de modo a reverberar a profanação carnavalesca, como se pode observar nas seguintes sequências:

- Nas cenas iniciais, quando Robinson, por meio do jogo de posicionamentos da câmera, divide seu ponto de vista com Sexta-Feira;
- Quando a personagem substitui o calendário em formato de cruz por um coqueiro (individualismo puritano), fazendo ecoar a potencialidade do espaço tropical, na narrativa fílmica;
- A partir do momento em que se verifica que Robinson Crusoé, em Silveira, não está atrelado à ideologia que apregoa a dignidade do trabalho (individualismo puritano), uma vez que, no filme, a personagem não se entrega à labuta exaustiva, como em Defoe;
- Pela própria construção da personagem, que se evidencia por meio da oposição à personagem de Defoe, posto que, no filme, Robinson não se apresenta, na ilha, como um empreendedor capitalista, nem quer acumular riquezas (individualismo econômico), mas quer sobreviver em uma terra de guerras.

Ao que se constata, no último item acima elencado, pode-se destacar outro momento da película que confirma tal representação:

Figura 12 – Ideais libertários

Robinson, em uma das sequências finais da obra, tendo a oportunidade de regressar à civilização, retorna à cabana para buscar seus pertences e, nesse momento, constata-se que a personagem quase nada possuía em termos de valor, assim como ouro ou outros objetos relacionados à acumulação de riquezas ou fortuna.

Crusoé deseja se preparar para a viagem e recuperar a peça do navio para que pudesse partir rumo à Inglaterra. No entanto, ao se aperceber que um de seus companheiros (os animais que constituem a fábula no filme) estava preso em uma gaiola, como se destaca na figura acima, quando a câmera institui, por meio do *zoom in*, uma aproximação que destaca o enquadramento em *close-up* (quadrantes nº 01, 02 e 03, na figura acima), a voz da personagem faz ouvir os seguintes dizeres: “Vá, pegue a sua liberdade!” (SILVEIRA, 1978).

Esse movimento produz um sentido que propicia à personagem um potencial contra-discursivo e até reacionário, em relação ao individualismo, já que desmonta caracteres correlatos ao INDIVIDUALISMO ECONÔMICO e religioso, porque não se tem como objetivo angariar fortuna, nem se utiliza do composto ideológico religioso a fim de legitimar posses e poder político. Todavia, move-lhe o desejo de regressar, com os ingleses – representantes do regime capitalista – à Europa, abandonando um solo em que batalhas políticas e guerras são constantes, move-lhe um profundo questionamento acerca do ideal de liberdade.

Logo, constata-se que, no desenrolar da trama, por meio da paródia e pelas categorias do carnaval, as relações hierárquicas são substituídas pela relatividade e pela igualdade na praça carnavalesca. No entanto, considerando os minutos finais da obra, quando Robinson regressa à civilização, tem-se um reverberar para o triunfo do capitalismo no ocidente; em consequência disso, o esquema carnavalesco

se dissolve e a imagem do INDIVIDUALISMO ECONÔMICO é reconfigurada, embora de maneira diversa.

Esse paradigma, ainda em construção na modernidade tardia, já se apresenta na obra, por dois motivos:

- O tecido fílmico recupera o sentido original atribuído, em meados do século XV, ao individualismo: reconhecer, no outro, sua individualidade, liberdade, direitos e autossuficiência (antropocentrismo);
- Simultaneamente, ao apontar para o triunfo do capitalismo no ocidente, acena para a transfiguração do individualismo econômico, que já é uma transformação do primeiro, em absoluto, isto é, um tipo de individualismo que ressalta o egocentrismo e o isolamento.

Desse modo, o INDIVIDUALISMO ABSOLUTO, conforme as assertivas de Watt (2010), não busca reconhecer, pelas vias do humanismo e do liberalismo, a individualidade. Muito pelo contrário, esse conceito vem enfatizar a deterioração dos valores humanistas na sociedade atual e, sobretudo, a construção de um novo modelo de individualismo que ainda não se pode conceituar, devido ao estágio de plena evolução no qual se encontra.

3.2.2. AS BATALHAS NA PRAÇA CARNAVALESCA

Assim como no Renascimento – momento histórico de rupturas com o pensamento medievo e instauração gradual de nova ideologia política e religiosa, as quais fizeram germinar o ideário antropocêntrico e, como consequência, o individualismo –, observa-se que as transformações ocorridas em meados do século XVII e XVIII, na Inglaterra, bem como a ditadura militar, no Brasil, e o final da Guerra Fria, no plano mundial, também se instituíram como movimentos de rupturas, descontinuidades e/ou reiteraões.

Como já se referiu, a adaptação de Silveira denota movimento em processo intertextual e diálogos com outras instâncias do saber. Verifica-se, então, um esquema de representação que se institui de modo bipolar, acentuando a maneira pela qual associações são criadas ao longo da trama, ora por meio da descontinuidade, ora por arranjos pautados na solidariedade.

Além disso, é preciso considerar que ao reler o romance de Defoe, o artista-adaptador inscreveu-o em seu tempo de maneira a retomar, corroer e reconstruir uma nova configuração para Robinson, a qual desmonta a ideia de *homo economicus* e remonta-se pela imbricação dos vários rótulos conferidos ao ser no perpassar dos séculos, da era moderna à contemporânea. Assim, acenando para um novo paradigma de homem híbrido e *complexus*.

Para constatar o que se afirma, é preciso focalizar algumas cenas da película que apontam para tal configuração. A primeira que se pretende destacar está relacionada com a salvação de Sexta-Feira que, tendo sido destronado, foi também condenado pelos compatriotas a ser devorado em um ritual antropofágico, como se observa na figura abaixo:

Figura 13 – Julgamento e condenação de Sexta-Feira pelo novo Czar

Nessas cenas, sequências narrativas que denotam transcorrer de tempo / espaço, simultaneamente, verifica-se a instituição de indícios que remetem o olhar para a questão do humor e do lúdico nas linguagens utilizadas na construção de desenhos animados e da própria Literatura Infantil e Juvenil.

A espécie de bandeja na qual Sexta-Feira está colocado (quadrantes nº 04 e 05) faz ver legumes, frutas e verduras, como partes da constituição do prato que é o próprio Sexta-Feira. Unindo-se a essa construção, constata-se também o rufar de tambores, no plano sonoro, e a dança de um dos nativos, no plano imagético.

A cena se torna um tanto grotesca, porque remonta, de maneira estereotipada, o rito antropofágico, ao passo que, em simultaneidade, o desmonta

porque insere no composto os elementos acima elencados, instituindo, ao mesmo tempo, o *homo ludens* (lúdico) e *demens* (louco), na configuração de Robinson e Sexta-Feira.

Toda essa construção simbólica vem mostrar que, assim como Robinson, Sexta-Feira, que seria devorado, quer sobreviver, perdurar para além de um solo de conflitos, minado por duas posturas políticas que não se abrem ao diálogo e à diplomacia – uma terra em transição / um paradigma também em transição.

Assim, a instauração da paródia e do carnaval expõe o lado cômico da situação, o imponderável senso de complexidade que envolve as relações sociais, políticas e econômicas, bem como o aspecto risível de regimes totalitários, que emergem por meio de ideologias construídas como verdades universais, de modo unilateral e homofônico, haja vista que “o riso abrange os dois pólos da mudança, pertence ao processo propriamente dito da mudança, à própria crise.” (BAKHTIN, 2010, p. 145).

Diante disso, Sexta-Feira, assim como Robinson, já prefiguram o homem híbrido e *complexus*, posto que, na tentativa de sobreviver, sobre põe o lado instintivo do ser ao pensamento racional, e tal atitude contribui para a instituição de uma aliança travada com Crusoé.

A solidariedade insere-se no composto estético de Silveira, porque a obra se abre ao dialogismo e à criticidade e, concomitantemente, usa de recursos estilísticos que mascaram o esquema de representação. Essa postura reverbera uma forma de deboche, que se constrói exatamente no âmbito da convergência de linguagens e códigos que se imiscuem no composto, visto que elementos da Literatura Infantil e Juvenil, dentre outros materiais literários ligados ao cômico, foram considerados, pelos censores da ditadura, gêneros menores.

Figura 14 – O resgate de Sexta-Feira

Na sequência de cenas que tornam visível a condenação e a salvação / resgate de Sexta-Feira, pode-se inferir que Robinson (quadrantes nº 01, 03, 04 e 05), ao sair de sua habitação, avista fumaça e chega até os nativos no momento que está ocorrendo o rito antropofágico. Ao embrenhar-se pelo território dos ditos selvagens, Crusoé, de arma em punho, acena com um pano branco dizendo que estava ali em paz. No entanto, o novo Czar (quadrante nº 02) ordena sua captura.

A narrativa segue, como se pode observar, nos limites da comédia, uma vez que Robinson, ao ver-se cercado pelos nativos, dispara acidentalmente (quadrante nº 03 e 04) de modo a espantar os indígenas.

Ademais, há o forte potencial corrosivo da paródia, visto especialmente no momento em que o olho da objetiva capta a figura de Sexta-Feira, com uma maçã na boca, dando a ideia de que o nativo seria devorado, lembrando os cozidos realizados por personagens de histórias concebidas para crianças.

A questão antropofágica, exposta nessas cenas, ressoa para além da crítica política e social, porque o filme de Silveira recupera signos referentes ao supracitado ritual, de forma lúdica e humorística; em seguida, lança-os de encontro com a obra de Defoe, propiciando em efeito de corrosão em relação ao modo pelo qual os costumes dos nativos são pintados pelo escritor britânico. Assim, o humor paródico confere o poder de subversão ao filme, de modo a questionar a maneira de Robinson, no livro, impor sua cultura e valores aos nativos, sempre os considerando inferiores.

Ademais, como se pode observar, a própria obra, enquanto elemento estético absorve, em termos antropofágicos, materiais literários que lhe são interessantes para confeccionar essa estrutura de representação. Obtém-se, assim, a antropofagia no nível da própria constituição estética do híbrido cinematográfico em questão, quanto no nível da crítica que se faz à imposição cultural do herói do texto inglês.

Aqui, a antropofagia é entendida como um costume natural, de modo que, nem Robinson, nem Sexta-Feira reagem com extremo pavor diante da prática; muito pelo contrário, ambos pintam esse novo quadro com elementos do humor e do lúdico, oferecendo ao espectador a possibilidade de refletir criticamente acerca da relatividade de valores culturais.

Por essas razões (quadrantes nº05 e 06 da figura anterior), o ato de ser devorado, aqui, significa realmente ser devorado, com direito a guarnições, salada para acompanhar, prato principal com uma maçã na boca, dentre outros elementos. Essa atitude torna civilizada a prática antropofágica dos nativos, porque, pela paródia, o ato em si, subvertido, torna-se natural e, logo, não causa estranhamento, como se fizesse parte da cultura, em um movimento contrário.

Desse modo, obtém-se um efeito de reflexão que a linguagem realiza sobre si mesma, uma vez que o ato de concentrar energias subversivas na ação narrativa denota, também, o concentrar de energias inquisitivas em face de outros textos e contexto – inclusive os do romance de Defoe –, que se desdobram como em um “jogo de espelhos” (Borges, 2007), promovendo novas linhas de interpretação, novas tramas e a relativização de pontos de vista acerca da problemática do individualismo.

Essa convergência / confluência de linguagens e códigos – uns oriundos do universo literário destinado ao público infantil e juvenil, outros provenientes de gêneros como a comédia, além de outros materiais literários –, torna a obra de Silveira um híbrido, que reverbera outros textos e outros tempos, ao passo que os retoma e lança-os contra o espectador.

Aliás, é próprio da trama cinematográfica ser metalinguística, tendo em vista que imagem, som e verbo montam-se, ora uns sobre outros, ora paralelamente, de maneira com que cada qual explicita o funcionamento de um e de outro, efetivando um modelo de concepção verbal que, mesmo no âmbito da ficção, institui um processo comunicativo capaz de tornar visíveis eventos, coisas, acontecimentos

presentes, passados e até futuros, sem que se perca a ilusão de realidade (mesmo em gêneros ligados ao miraculoso).

Todavia, como toda a verdade é relativa, permeada por outras realidades, Silveira irrompe com sua adaptação paródica para dizer que muito além do enrijecimento de governos totalitários, há outras possibilidades de combinações para o enfrentamento da realidade mutante e do terror da guerra. Ademais, com tal atitude, o artista-adaptador dá ênfase à ironia visualizada em Defoe, pelo processo de relativização de valores e *pontos de vista*, como se pode conferir na figura abaixo:

Figura 15 – O batismo do nativo

Tem-se, nessas passagens, o primeiro encontro entre Robinson e Sexta-Feira, o qual, posteriormente, é levado por Crusoé para sua habitação. Estando a salvo dos nativos, o indígena se vê diante de uma nova situação que lhe parece perigosa, já que nos primeiros instantes em que se encontra na casa do herói inglês, ele imagina estar ali para ser devorado.

No entanto, quando a câmera coloca em destaque os dois protagonistas em *plano médio conjunto* (quadrantes nº 05 e 06), nota-se um dedo em riste que, primeiramente, é o de Robinson a apontar o nativo e dizer que, a partir de então, seu nome seria Sexta-Feira. Em seguida, a perspectiva se inverte, e o dedo a apontar é o do nativo, dizendo (em seu idioma) que havia entendido e que seu nome seria Robinson Crusoé.

Sexta-Feira subverte a perspectiva submissa, considerando o texto de Defoe, e insere-se na trama de Silveira em relação de plena igualdade com o herói inglês, já que aqui não há concretização de batismo. Logo, não há conversão alguma, nem exploração de mão de obra para o trabalho. Ao contrário, o que se vê é uma aliança travada entre ambos. Mais tarde, essa aliança irá se fortalecer com a entrada de outro membro: o capitão inglês.

A certa altura da narrativa, há um deslocamento da câmera para o convés de um navio, onde se celebra uma festa de aniversário com música, dança e espetáculos circenses. Nesse sentido, a carnavaalização entra em cena, novamente, por meio da festa, destacada pela música em ritmo de baião, pela respectiva dança característica e pela inserção de personagens de outras narrativas, tais como *Simbad, o marujo*.

Nota-se, aqui, o emprego da intertextualidade, haja vista que o enredo de *Simbad, o marujo* – conto popular da literatura oral primordial, registrado na coletânea *Sendebor*, segundo Coelho (2010) – destaca as aventuras de um marinheiro rico que, ao dilapidar toda a sua fortuna, segue, pela costa da África em sete viagens, nas quais se realizam façanhas, todas permeadas pelo gênero maravilhoso e aventureiro, numa espécie de fusão.

Simbad, então, já apontava para uma forma de renunciante, um transgressor da ordem tradicional; no entanto, quando Silveira insere tal personagem no filme, o faz com o propósito de ironizar o estilo pragmático e exageradamente realista do autor inglês, abusando dos detalhes minuciosos e sacrificando o lúdico e a magia, qualidades fundamentais para a fruição e o prazer da leitura do texto literário.

Além disso, fica clara a referência mais direta que o artista-adaptador realiza, no que tange à inserção de outros gêneros e matérias literárias, que fazem parte do hibridismo de seu filme, tais como a Literatura Infantil e Juvenil, a qual possui, como uma de suas fontes primordiais, o referido conto.

Há, assim, um acenar para o início de uma tradição relativa à literatura de viagens e naufrágios, os quais, posteriormente, vieram a inspirar caudaloso tecido intertextual, considerando não somente obras da Literatura Infantil, mas, também, por exemplo, os desenhos animados e as histórias em quadrinhos.

Outro fator importante a ser destacado refere-se à festa carnavalesca, que, na embarcação inglesa, abre espaço para a inserção da linguagem circense, de modo a entrelaçá-la com os recursos estilísticos utilizados para instaurar o que Bakhtin

chama de livre contato entre homens, relações de oposição e ambivalência, em PRAÇA PÚBLICA, metaforizada pela própria embarcação, pois há outros lugares de ação narrativa para a prática carnavalesca, tais como: “ruas, tabernas, estradas, banhos públicos, convés de navios etc.” (BAKHTIN, 2010, p. 147).

Nessa linha de raciocínio, nota-se que para complementar a bipolaridade como esquema de representação da obra, Silveira institui o convés desse navio como outro espaço, no qual ocorrem ações paralelas às que ocorrem na ilha. É nessa embarcação, também, que se configura a outra nação ou sociedade que entra em conflito com os nativos, a saber: os ingleses, representantes do bloco capitalista.

Diante disso, o espectador infere que há uma equivalência entre o mar, como elemento simbólico que separa os dois espaços sociais (o barco inglês e a ilha), e o muro de Berlim, na Alemanha do período da Guerra Fria. O mar, então, é obstáculo que se coloca diante dos dois polos (capitalistas e socialistas), e esses, por sua vez, embarcação e ilha, somados ao mar, constituem a totalidade do espaço social que se constrói como praça carnavalesca, na representação de Silveira.

Os integrantes da nova nação, que se apresenta ao espectador, são revestidos por uma aura tropicalista, já que a música que se ouve é um baião e as danças se assemelham ao forró. Assim, tem-se uma imagem que subverte a identidade dos próprios ingleses, isto é, a figura do perfeito cavalheiro é agora vestida com roupas tropicais.

A princípio, as ações giram em torno da festa. No entanto, quando Capitão Gancho, antagonista em *Peter Pan*,¹³ invade a cena e toma a mão de uma moça inglesa para a dança, essa o recusa, desencadeando um conflito entre os próprios ingleses e dividindo-os entre bons e maus, assim como o ocorrido na nação de Sexta-Feira, na ilha.

Logo, constata-se que, semelhantemente ao nativo, o capitão inglês também é destronado, porque mais adiante, considerando o tempo da narrativa, descobre-se ouro no porão da embarcação, e isso leva ao motim, que é liderado por Gancho.

---

¹³ À semelhança do procedimento INTERTEXTUAL adotado com relação a *Simbad, o marujo*, Silveira faz outra referência direta a uma história que participa do cânone da Literatura Infantil e Juvenil: *Peter Pan*, peça do também inglês James Barrie. Navegando pelo tempo, tradição e linguagens, o artista-adaptador volta aos primórdios da narrativa oral, adentra-se nos liames do texto teatral e promove uma montagem de forma a hibridizar essas linguagens em seu objeto fílmico, convergindo-os para a realidade do século XX. Há, assim, um confrontar entre o modo mágico de operar o pensamento e depreender da própria realidade novas formas para sua compreensão, e o entendimento pragmático / racional da época.

Há, aqui, considerando as três personagens (Robinson, Sexta-Feira e o Capitão inglês), um movimento de solidariedade, de formação de um bloco político a fim de se defender e investir contra os opositores. Em contrapartida, a formação solidária só se efetiva porque, anteriormente, tanto na nação inglesa (capitalista), quanto dentre os nativos (socialistas) observou-se momentos de rupturas e descontinuidades, tendo em vista os golpes de estado e destronamentos ocorridos, no decorrer da trama.

Assim, verifica-se que a constituição de um partido, de uma nação ou de um povo sempre é permeada por ideias que, de certo modo, não são convergentes. É justamente essa multiplicidade de formas de pensar que tornam complexas as relações humanas, de modo que em uma sociedade que se pretende holista, mesmo nela, nunca haverá homens que pensem de maneira igual. Esse foi um dos motivos para o fracasso do comunismo.

Por outro lado, mirando mais de perto o ser que se desloca do coletivo – o indivíduo atravessado por suas próprias maneiras e formas de pensar, ver e compreender o mundo, e por outros seres que o cercam e pensam de modos às vezes opostos –, constata-se que o próprio individualismo é um conceito que expressa liberdade de pensamento, livre escolha, mas, em verdade, ao não considerar a complexidade da inserção do homem na sociedade, torna-se utópico.

A SOLIDARIEDADE¹⁴ entre as personagens em questão adentra-se nos liames da obra para enfatizar que embora o ser seja único, ou melhor, mesmo sendo o indivíduo dotado de expressões, caracteres, pensamentos, ideias que lhe são próprias, há que se indagar o quanto dessas ideias e pensamentos, enfim, de toda a parafernália que constitui suas bases valorativas não é parte do próprio constructo social, imposições colocadas diante do ser pelo meio em que se vive e se interage.

---

¹⁴ O conceito de SOLIDARIEDADE, conforme atesta Abdala Jr. (2007), refere-se a formulações intelectuais agenciadas pela “formação de blocos e fronteiras de cooperação [...] Essas conformações em blocos podem permitir estabelecer campos de resistência ao mundo do capital financeiro, com sua vertiginosa lógica do lucro [...]”. (p. 28).

Figura 16 – A descoberta do ouro e o motim dos capitalistas

Como se verifica nas cenas expostas, o capitão inglês só se torna vítima de Gancho e seus aliados porque esses descobrem ouro (quadrantes nº 01 e 02). Logo, a rebelião se estabelece por meio da ambição e da oportunidade que se expõe, aos piratas, em termos de enriquecimento.

Desse modo, o individualismo, antes moldado por teorias liberais, como as de Adam Smith, transmuta-se de um constructo ideológico que visava à liberdade de escolha do homem para uma nova faceta instituída pela ambição. O uso das cenas que reverberam o modelo de acumulação mercantil faz ressurgir o *homo economicus*, apagado em Crusoé e ressuscitado nos piratas ingleses, mesmo a despeito da consternação que se observa na personagem do Capitão inglês.

Aliás, nas referidas cenas, o *ponto de vista* é dado por esse último personagem (quadrantes nº 03 e 04), pois a câmera enquadra os piratas de modo a se insinuar pelo olhar do capitão inglês, e, novamente, estabelecer um *plano-ponto-de-vista*, segundo Ramos (2005). O Capitão destronado está a mirar os compatriotas, e o olho da câmera, de modo subjetivo, estabelece uma equivalência com o olhar do Capitão ao mirar os corrompidos pela possibilidade de enriquecimento, e representados como vilões do capitalismo.

Na sequência das cenas do motim, Robinson e Sexta-Feira, na praia da ilha, já haviam avistado a embarcação inglesa. Imediatamente Crusoé diz ao nativo que iria fazer uma fogueira porque o barco poderia ser sua salvação. Observa-se que, antes de proferir essa afirmação ao nativo, ambos estão construindo armadilhas para capturar os ditos canibais (socialistas) em uma atitude de autoproteção.

Não se imaginava, até então, que havia uma guerra civil ocorrendo na referida embarcação; o que se queria, em realidade, era escapar de um espaço no qual as personagens Crusoé e Sexta-Feira poderiam ser derrotadas e devoradas pelos selvagens. Isso se confirma pelo fato de que, a princípio, Robinson queria levar o nativo consigo para a Inglaterra, mas depois, ao final da película, esse acaba ficando na ilha.

Constata-se que Crusoé não objetiva a conversão do nativo, mas, solidariamente, quer que esse não sofra qualquer tipo de represália por parte do bloco socialista, em consequência da aliança entre ambos.

Não se pode afirmar, até o momento, que Robinson era adepto ao regime capitalista, tampouco ao socialista; o inglês era um intermediador, que assumiu caracteres do homo *ludens* e *demens*, na tentativa de sobreviver.

Essa representação já acena para um tempo de trânsito ideológico e político, isto é, um período histórico permeado por descontinuidades, rupturas e atualizações, posto que o capitalismo que se vê, nas cenas em que Gancho e seus associados encontram o ouro, é o capitalismo ligado ao regime mercantil – cuja política estabelece que a riqueza de um Estado seja medida pela quantidade de metais preciosos que esse possui.

Ademais, sendo Gancho e seus aliados, piratas, constata-se uma alusão ao período histórico no qual a Inglaterra ofereceu protecionismo aos corsários que atacassem navios espanhóis, incentivando a pirataria.

Há, nesse sentido, um costurar entre acontecimentos históricos distantes na linha cronológica, realizado pelo plano estético da película – o capitalismo mercantil da renascença e das grandes navegações, e o capitalismo em fase de transição para o tipo industrial, à época da dinastia Tudor na Inglaterra.

Tal entrelaçamento surge, em meio à praça carnavalesca de Silveira, para enfatizar que as rupturas com modelos anteriores não garantem a descontinuidade de objetivos, ou melhor, muda-se o estilo de política, mas permanece, de forma bastante semelhante, o meio de se obter lucro. Ademais, ao ser o capitalismo justaposto à pirataria, oferta-se ao espectador um olhar crítico e irônico para o regime.

Essas conformações ideológicas representam o combate não só em nível armado, mas em função das oposições, enfim, um combate político. Todavia, como todas as perspectivas são relativizadas pela paródia, pela carnavalização e pelos

múltiplos pontos de vista ofertados pela câmera, realiza-se uma leitura do processo histórico como um jogo de confrontações pelo qual o homem sempre perseguiu o progresso, o lucro e as riquezas.

Desse modo, o individualismo do tipo econômico adentra-se pela trama, não como forma apologética à sua existência, mas como olhar crítico para aquilo que disse o poeta Cazuya em uma de suas letras: “Eu vejo o futuro repetir o passado / Eu vejo um museu de grandes novidades”.

3.2.3. O TRIUNFO DO CAPITALISMO

Após a condenação do Capitão Inglês pelos amotinados, os antigos donos do ouro são enviados para a ilha, que se acreditava ser deserta. Lá estabeleceram os primeiros contatos com Sexta-Feira e Robinson, relatando, também, todo o ocorrido na embarcação.

Durante essas passagens, cumpre focalizar o diálogo entre Robinson e duas senhoras inglesas que ali estavam. No primeiro momento, é Crusoé que, correndo em direção a elas, segue gritando: “Ei! olha eu aqui... eu estou aqui... graças a Deus! Eu estou salvo!” (Silveira, 1978).

Em momento posterior, a outra senhora diz: “Foi Deus que mandou você aqui para nos salvar”. Crusoé responde: “Não, não foi não senhora. Eu vim por minha livre e espontânea vontade, eu vim até à pé, dona!”. (Silveira, 1978).

Pode-se perceber que o INDIVIDUALISMO PURITANO ou religioso é, mais uma vez, desmontado na obra, visto que não há crença na predestinação do homem, nem em qualquer outro princípio de ordem calvinista. Mais adiante, Robinson acrescenta: “Mas vocês não vieram aqui para me salvar?” (Silveira, 1978).

Assim, ao refutar o individualismo do tipo religioso e econômico, adere-se a uma espécie de homem que pensa em sua exclusiva salvação. Isso se confirma posteriormente, quando Crusoé afirma que se dependesse dele todos estariam mortos.

Percebe-se, por meio dos referidos diálogos, que toda a subversão do individualismo aponta para a nova configuração ou faceta do conceito, agora atrelada ao egocentrismo e ao isolamento (individualismo absoluto), como anteriormente referido.

Assim, Robinson é um ser que, mesmo sendo desligado de fatores econômicos e religiosos, mesmo tendo formado um bloco solidário com os ingleses, não tem interesse algum na salvação do Outro. Logo, a aliança se estabelece como forma de concretizar sua própria salvação.

Figura 17 – O choque entre civilizações

Nesse sentido, a fim de salvar os ingleses, pegar suas coisas na cabana e seguir viagem rumo à Inglaterra, Robinson promove um conflito entre as civilizações, conforme é possível conferir na figura acima.

No quadrante nº 01, o *plano médio conjunto* faz ver os três heróis da obra, ou melhor, os integrantes do bloco dos aliados. Essa imagem quer remeter, também, à instituição do bloco aliado no período posterior à Segunda Guerra Mundial: Inglaterra, Estados Unidos, França e União Soviética.

Como se sabe, por meio do Plano Marshall, os Estados Unidos da América injetaram capital financeiro nos Estados do leste Europeu, para que esses se reerguessem da devastação causada pela guerra. Entretanto, dentre as condições estabelecidas pelo tratado, pode-se conferir uma específica: qualquer Nação beneficiada com o referido crédito deveria ou transferir seu regime político para o capitalista ou promover campanhas contra o estabelecimento do socialismo.

Tal atitude deixou a União Soviética descontente, promovendo a eclosão da Guerra Fria, com a construção do muro de Berlim. Assim, o mundo tornou-se bipolar, dividido entre capitalistas, do ocidente, e socialistas, do oriente.

Robinson Crusoé, na obra de Silveira, ao acenar tanto para um lado, como para o outro (quadrante nº 02, 03, 04 e 05), promove um conflito, de maneira proposital, já que enquanto a batalha estivesse acontecendo (quadrante nº 06), os três protagonistas teriam a oportunidade de escapar, recuperar a embarcação e voltar para a civilização.

Logo, ao mesmo tempo em que se notam, na constituição de Crusoé, elementos atrelados à subversão do conceito de individualismo, em sua forma clássica, percebe-se que, apesar da relativização proposta pela paródia e pela carnavalização, Robinson usa do bloco dos aliados para atingir sua meta: voltar à Inglaterra. Nesses termos, a personagem em questão se constrói de maneira ambígua e paradoxal, como um intermediador que, ora tende para um lado, ora para o outro, um homem híbrido e mutante.

No entanto, ao final da película, a personagem escolhe sua posição definitiva, como se pode verificar na figura abaixo:

Figura 18 – A desolação de Crusoé e o triunfo do capitalismo

Quando os amotinados são derrotados e a embarcação inglesa recuperada, ocorre uma explosão na cabana de Robinson (quadrante nº 1). Aparentando estar feliz com o retorno ao ocidente; imediatamente à explosão, Crusoé volta seu olhar para a referida cabana (quadrante nº 2), expressando, por meio de suas falas e de sua face, o desolamento.

O sentimento desolador fica evidente quando se observa o diálogo entre Robinson e a inglesa:

Robinson: Quanta maldade!

Senhora inglesa: Lá fora você terá muitas cabanas, milhares de cabanas, umas em cima das outras [...]. (SILVEIRA, 1978).

Crusoé ainda discorre, nesse diálogo, sobre a paz e a liberdade que tinha na ilha, fazendo ecoar, novamente, uma crítica ao sistema capitalista, que finalmente triunfa na obra (quadrante nº 03).

Assim, a ambiguidade proposta pela praça carnavalesca se sustenta até o final da trama, pois o individualismo econômico e religioso são retomados, em diversas passagens, mas são também relativizados, criticados e parodiados.

Embora Robinson seja um mediador, atuando de maneira ambígua, a obra não propõe uma apologia ao capitalismo triunfante, nem à figura do *homo economicus*; o que se percebe é a constituição de um novo ser, ou melhor, de um novo paradigma para o entendimento do homem, o qual já aponta para certas características relativas à contemporaneidade, tais como: o egocentrismo, a perda de valores humanistas, a desconsideração do outro e o isolamento.

De modo oposto, observa-se, também, a constituição de um conceito importante para a problemática do individualismo, a saber: a solidariedade que se institui entre Robinson, Sexta-Feira e o capitão inglês.

Nesse sentido, pode-se afirmar que em *As aventuras de Robinson Crusoé*, o individualismo é subvertido, mas assume novas facetas, posto que a obra, ao instituir a ambiguidade própria do carnaval, acaba por resvalar para a composição de um novo ser.

Logo, a obra se torna tendenciosa, apontando para um novo individualismo que surge nas fissuras do sistema capitalista, na bipolaridade oriunda de sua própria construção estética e, também, porque, apesar das batalhas, a arte acaba por imitar a vida, e o capitalismo triunfa como na Guerra Fria.

Atualiza-se, portanto, o esquema de representação instituído por Defoe, em seu romance, pois o herói inglês é também ambíguo e atua entre seus escrúpulos puritanos e seu desejo de enriquecimento, fazendo reverberar, simultaneamente, uma crítica ao sistema absolutista e um elogio ao progresso.

Nos segundos finais da obra, a última sequência enfatiza esse procedimento, como se verifica na figura abaixo:

Figura 19 – Sexta-Feira é o novo rei

No quadrante nº 01, Sexta-Feira detêm o *ponto de vista* e está a acenar para Robinson, já na embarcação, retornando para a Inglaterra (quadrantes nº 02 e 04). Assim, há certo predomínio do olhar do nativo, em reconhecimento de sua constituição individual, de seus direitos e sua autossuficiência.

Todavia, quando se observa mais atentamente que Crusoé deixa utensílios para o ex-socialista, tais como a arma (quadrante nº 03), pode-se inferir que tal atitude faz entrever o mesmo procedimento tomado pelos Estados Unidos da América ao ofertar capital financeiro à Europa por meio do plano Marshall. Assim, Sexta-Feira seria o novo rei, pois teria equipamentos oriundos do ocidente, os quais facilitariam a reconquista de sua posição como soberano.

CAPÍTULO 4

AS FACES DO INDIVIDUALISMO MODERNO

Figura 20 – *Tractus australior Americæ Meridionalis*, por Frederik Wit

Toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza. Projeta no espaço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo as continuidades. Nessa travessia, pode reafirmar-se a identidade e a intolerância, simultaneamente à pluralidade e à tolerância. No mesmo curso da travessia, ao mesmo tempo que se recriam identidades, proliferam diversidades. Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades.

Eric J. Leed

Neste capítulo, a partir da investigação realizada precedentemente tanto em *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, quanto em *As aventuras de Robinson Crusoe*, de Mozael Silveira, direciona-se o olhar inquisitivo para seus contextos de produção, com o propósito de demonstrar como o INDIVIDUALISMO MODERNO se fez representar em ambas as obras.

Em seguida, traça-se uma comparação entre os dois tecidos estéticos e seus respectivos contextos, depreendendo de que modo e em que medida o individualismo é retomado, reconfigurado, atualizado ou subvertido, dentro dos limites cronológicos que, por questões de método, circunscrevem esta pesquisa.

Antes, porém, esclarece-se o que se entende por INDIVIDUALISMO MODERNO, bem como se discorre, a partir do plano histórico, sobre os primeiros contornos que o referido conceito assumiu, diante da emergência da sociedade moderna, e, como foi transmutando-se para uma ideologia que subverteu seus valores de base, no perpassar dos séculos.

Por fim, para validar a hipótese apresentada, retomam-se as duas obras e, por meio dos novos procedimentos comparativos ofertados pela LITERATURA COMPARADA, entrelaçam-se os dois olhares, estético e histórico.

4.1 AS PRIMEIRAS FACES DO INDIVIDUALISMO

Situar a gênese do INDIVIDUALISMO é tarefa hercúlea, uma vez que se constata visões teóricas divergentes acerca do referido conceito. Para alguns estudiosos, conforme assinala Dumont (1985), suas raízes poderiam ser mapeadas desde a Grécia Clássica, onde “a descoberta do ‘discurso coerente’ é obra de homens que se viam a si próprios como indivíduos” (p. 34).

Já para Watt (2010), observa-se a emergência da concepção de homem como centro das preocupações em diversos âmbitos, no Renascimento. A arte, a filosofia e a ciência passaram a destacar novas ideias e valores, de modo a transferir a excessiva fé religiosa, da Idade Média, para modelos que primassem por explicações mais racionais. Em meados do século XV, então, os Renascentistas em vez de enfatizar o mundo de Deus, desenvolveram o ANTROPOCENTRISMO, isto é, o homem como centro do universo.

Todavia, vale lembrar que esse novo modelo de homem nada tem a ver com concepções ligadas ao egoísmo ou egocentrismo, ainda. As primeiras faces do individualismo moderno revelam que o conceito é, em verdade, uma miríade de ideologias somadas umas às outras, dentre as quais, podem-se citar as clássicas noções de liberdade, igualdade e direitos.

A princípio, de fato, o individualismo está ligado ao antropocentrismo, e esse, por sua vez, à nova ordem sócio-político-econômica que situou o início da Idade Moderna em relação de oposição à Média. No entanto, há uma diferença básica ao se contrastar o paradigma antropocêntrico com o individualismo emergente. Essa diferença está fundada no primado que versa sobre o fato de que o antropocentrismo é um deslocar de ponto de vista, que deixa de ver o homem como ser submisso às regras da Igreja e às leis explicadas ou interpretadas aos olhos demasiadamente místicos da religiosidade.

Assim, o despontar da Renascença já traz consigo a base que, posteriormente, irá forjar o individualismo que, aqui, denominar-se-á de INDIVIDUALISMO RENASCENTISTA, ou seja, aquele sistema ideológico que, em tal época, trouxe as forças necessárias para o indivíduo romper com paradigmas cristalizados da sociedade cristã medieval, embora ainda não seja o tipo de individualismo que se considera, hoje, como o mais contemporâneo; esse sim, atrelado ao egoísmo, narcisismo, egocentrismo e exaltação do hedonismo, segundo Lipovetsky (2005).

Sem dúvida esse tipo de individualismo renascentista trouxe consigo novos preceitos que, posteriormente, seriam bases para sua ampliação ideológica e consequente complexidade. Cumpre, então, retomar o que diz Watt (2010) acerca da referida ideologia:

[o individualismo] pressupõe toda uma sociedade regida basicamente pela ideia de independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos [...] depende de uma organização econômica e política que proporcione a seus membros um amplo leque de escolhas e de uma ideologia baseada não na tradição do passado, mas na autonomia do indivíduo, sem levar em conta status social ou capacidade pessoal. (p. 63).

De acordo com a posição do teórico, constata-se que o individualismo é baseado no princípio da independência. Assim, automaticamente, refutam-se regimes governamentais que não se pautem na garantia desse valor, de modo que seria impossível para o individualismo, por exemplo, estar situado em uma

sociedade como a medieval, cujo homem não era entendido como o centro do universo, mas como parte integrante do composto, de forma holista.

Por essas razões, observa-se que:

[...] se o individualismo deve aparecer numa sociedade do tipo tradicional, holista, será em oposição à sociedade e como uma espécie de suplemento em relação a ela, ou seja, sob a forma de indivíduo-fora-do-mundo (o renunciante). Será possível pensar que o individualismo começou desse modo no ocidente? (DUMONT, 1985, p. 36, grifo nosso).

É precisamente esse o cerne da questão: como o individualismo – conceito que pressupõe liberdade e independência tamanhas – poderia integrar-se, de uma hora para outra, em uma sociedade tradicionalmente holista, como a cristã medieval?

De fato, considerando os valores herdados do passado em contraposição aos novos acontecimentos de cunho político, econômico e religioso, que permearam o solo europeu, no Renascimento, pode-se obter uma visão mais clara do modo como a sociedade ocidental foi, aos poucos, internalizando o modelo individualista de homem.

Na Idade Média, o ser humano cultuava a Deus acima de todas as coisas, era diretamente ligado e submisso aos regimentos da Igreja, pois essa era o Estado. Além disso, em tal período a economia era, predominantemente, rural. Logo, grandes centros urbanos não existiam, nem as Nações estavam formadas como Estados independentes, como hoje se conhecem.

Então, por que o “indivíduo-no-mundo”, na perspectiva dumontiana, torna-se um renunciante a fim de orientar-se como um ser isolado, ou melhor, como um “indivíduo-fora-do-mundo”? Primeiramente é preciso compreender o que significam, para o antropólogo, os conceitos de “indivíduo-no-mundo” e “indivíduo-fora-do-mundo”.

No primeiro caso, tem-se um indivíduo que sempre se afigura como parte constituinte de uma engrenagem essencial da sociedade, formando, por exemplo, pela família, ou pelo feudo, ou ainda pelo rebanho de uma Igreja, isto é, seus fieis – sempre considerados de forma coletiva (holista), não individualizada, embora compartimentada em relações hierárquicas.

Já no segundo, tem-se o indivíduo que se apercebe como ser único, ou como quer ressaltar o próprio estudioso em questão, como um valor próprio – o ser biológico e empírico, aquele que fala, pensa, age e tem anseios – e como um valor moral – independente e autônomo.

Nesse contexto é possível compreender que a configuração do renunciante à ordem social se faz presente no bojo do modelo de “homem-fora-do-mundo”, uma vez que esse, para se ver de forma total e independente, acima de qualquer poder absoluto ou regime governamental totalitário, escapa da própria sociedade e se entende como valor maior ou como *celula mater* de qualquer constituição social.

É nesse ponto que a sociedade ocidental moderna se distingue de outras, tais como a indiana – objeto de estudo no texto de Louis Dumont (1985) – e a cristã medieval, uma vez que o paradigma teocêntrico já não mais atendia aos anseios de um povo em expansão, como a Europa na época do Renascimento.

Por isso, entre os valores herdados da Idade Média e o ANTROPOCENTRISMO, já se constata uma transfiguração paradigmática a respeito da figura do homem. É por meio desse novo paradigma, construído no seio de um mundo em transformação, que o indivíduo se redescobre como criatura e criador de seu universo. No entanto, essa construção ideológica vem a se consolidar somente por meio do ideário HUMANISTA e, séculos depois, com o Racionalismo e o Iluminismo.

Anterior ao pensamento Humanista, o ser não era entendido como *celula mater* de qualquer civilização, reino, condado ou feudo; tampouco havia ênfase ou impulso para o desenvolvimento das liberdades individuais e dos direitos de igualdade, tendo em vista que importante era o bem comum circunscrito no regime feudal, em uma dinâmica de subserviência: vassalos prestavam serviços aos suseranos e esses, por sua vez, recebiam em troca proteção militar, pois:

Durante boa parte da Idade Média, na sociedade europeia, as pessoas estavam inseridas em um status da hierarquia social. Servo ou senhor, vassalo ou suserano, mestre ou aprendiz, a posição de cada pessoa integrava uma estrutura rígida e estratificada. Na Idade Moderna, os laços dessa estrutura social foram se rompendo, abrindo espaço para que o **indivíduo** pudesse emergir. (COTRIM, 2005, p. 148, grifo do autor).

Durante essas transformações, observando também o plano religioso, verifica-se que o cristianismo católico era a doutrina dominante na Europa, em vertente oposta à doutrina calvinista, que surgiria após a Reforma Protestante.

Como o catolicismo buscava sublinhar o trabalho como forma de castigo para purgar pecados, essa atitude incutiu, na mentalidade medieval, a ideia de que as recompensas seriam gozadas somente no dito paraíso, e que a vida terrena era como uma instância pela qual os deserdados de Eva estariam condenados a passar, sem questionar.

Não se tem como pretensão adentrar o terreno da Idade Média, uma vez que o interesse é localizar a emergência do INDIVIDUALISMO MODERNO, na sua concepção humanista, isto é, aquele que rompe com a tradição medieval e consolida o paradigma de homem posicionado no centro, capaz de realizar proezas e ser reconhecido por isso, de maneira que o outro fosse também respeitado, já que o reconhecimento do “eu” implica sua imediata recíproca.

Todavia, como toda transformação sócio-histórica, essa ruptura não se deu de forma abrupta, foi um processo gradativo; tampouco o sistema feudal e os aristocratas deixaram de existir com o Renascimento. Foi somente séculos mais tarde, com o advento do capitalismo industrial na Inglaterra, que tal modelo político se extinguiu.

As novas tecnologias que surgiram no período da Renascença, tais como a tipografia, ou invenção da prensa mecânica, pelo alemão Johann Gutenberg, contribuíram para novas edições das escrituras sagradas. Assim, a facilidade de aquisição de um exemplar bíblico sugestionou, na população, novas interpretações para os livros ali contidos.

Com a ampla divulgação dos exemplares bíblicos, nota-se que emerge uma tensão entre católicos, que interpretavam as escrituras à luz das teorias de Santo Agostinho (o qual afirmava que a salvação do homem poderia ser alcançada pela fé), e os altos membros da Igreja, que, em contraposição, interpretavam os textos sagrados baseados na filosofia de São Tomás de Aquino (filosofia que focalizava a fé e as boas obras como pontes para a salvação eterna).

Além disso, o comércio de relíquias sagradas, a venda de indulgências e, sobretudo, a condenação da usura¹⁵ por parte da Igreja Católica, deixou os fiéis

---

¹⁵ Segundo Cotrim (2005), a usura é a prática de enriquecimento rápido e acumulação de capital. Embora fosse mola propulsora do progresso da burguesia mercantil, na época das grandes navegações, tal prática era condenada pelo catolicismo. Assim, esse novo homem necessitava também de uma nova religião, que apoiasse seus novos ideais. Isso foi o estopim para as Reformas de Lutero e Calvino.

divididos, porque os novos tempos que se abriam inspiravam a aquisição de bens e o lucro.

Por isso, crê-se que as sementes do individualismo foram plantadas na sociedade do século XV, por meio do Renascimento e do Humanismo. Todavia, foi na Inglaterra de meados do século XVIII que o conceito assumiu novas facetas, com contornos mais bem definidos, tendo em vista que, como assegura Watt (2010), apesar de imprecisão da gênese do individualismo, há entre diversos teóricos um consenso: a sociedade moderna é individualista, e muitas das causas históricas que apontam para esse fato têm relação com duas outras:

- A difusão do protestantismo, que tem suas origens ainda na Idade Média e vem culminar na Reforma de Martinho Lutero (1517);
- O advento do moderno capitalismo industrial, no século XVIII.

Tais ocorrências históricas legitimaram a nova figura de homem no centro, uma vez que, de um lado, observou-se o novo paradigma antropocêntrico e, de outro, no plano religioso, as reformas que exaltaram o valor e a dignidade do trabalho, bem como suas recompensas, em detrimento do catolicismo, para o qual o lucro era entendido como pecado – embora se vendessem indulgências, como mencionado.

Portanto, com o advento do HUMANISMO e por meio de rupturas com os valores medievais, emerge o INDIVIDUALISMO RENASCENTISTA (uma das primeiras faces do individualismo moderno), isto é, aquele que exaltava o homem como centro de suas preocupações nos âmbitos da ciência, da política, da religião, das artes, enfim, um novo ser que, impulsionado também pelas novas conquistas e pela expansão comercial marítima, exigia explicações mais racionais e menos místicas para os fenômenos ligados à religiosidade.

No entanto, essa primeira máscara do individualismo não se sustentaria por longo período, uma vez que a própria expansão econômica assegurou que o progresso poderia ser atingido por todos, sem distinção.

Desse modo, o homem expansionista europeu viu-se diante do princípio da competição, ampliando seu território, realizando conquistas no Novo Mundo e instituindo suas colônias ultramarinas.

Tal atitude, em tempos de mercantilismo, fez despontar a classe burguesa e com ela, duas novas facetas para o individualismo da era moderna: o econômico e o religioso.

4.2. NOVAS MÁSCARAS DO PARADIGMA ANTROPOCÊNTRICO

A partir das mudanças paradigmáticas ocorridas em meados do século XV, promovidas pelo ideário Humanista, com suas premissas de homem livre, autossuficiente, capaz de observar fenômenos por sua capacidade racional, entre outros aspectos, é possível constatar, no plano histórico, um novo entendimento para a imagem do homem: o antropocentrismo.

As transformações visualizadas no período foram intensas não só na política, na economia, mas também nas artes, afetando toda uma sociedade que, anteriormente, estava entremeada pelo sentido que se atribuía ao ser ligado ao todo social, em uma estrutura mais rígida, oriunda do feudalismo na Idade Média.

No entanto, a valorização do indivíduo e o seu reconhecimento como um ser único, surgido na Era Moderna, foi sendo, aos poucos, deturpada diante da emergência do capitalismo mercantil que, simultaneamente, nasce com o advento das grandes navegações.

Essa já pode ser considerada uma das primeiras transfigurações do individualismo, que se transmuta em face da própria sociedade e das novas premissas que essa atribuía aos valores econômicos, os quais se chocavam com a constituição do ideário humanista e com a concepção clássica de individualismo: a independência, liberdade, autoafirmação e reconhecimento do outro a partir de sua individualidade.

Observa-se, assim, uma fissura entre o desejável, para os intelectuais e artistas humanistas / renascentistas, e as práticas exploratórias que impulsionaram a expansão comercial marítima europeia.

Em *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, tal fissura gera um descompasso na constituição da personagem central. Embora o protagonista seja paradigma do *homo economicus*, perspectiva com a qual se concorda, é também um ser dual, isto é, um homem dividido entre suas ambições e seus escrúpulos.

Por isso, Defoe contrapõe cenas que fazem ver a relativização de valores, colocando Robinson como um renunciante (homem-fora-do-mundo), depois como escravo, como proprietário de terras no Brasil (homem-no-mundo) e, posteriormente, como ser isolado e senhor absoluto de uma nova nação, legitimada por valores religiosos (homem-em-relação-com-Deus).

A dualidade da obra se apresenta de forma constante, enfatizando a descontinuidade entre os ideais libertários do Humanismo e a exploração do trabalho escravo, em diferentes matizes, considerando as três fases do romance.

Cabe ressaltar que, até o momento, verificou-se uma faceta do individualismo, ou seja, aquela que faz exaltar a liberdade do homem e sua capacidade de autossuficiência, racionalidade e seus direitos: o individualismo renascentista ou clássico.

Também se constatou que tal conceito, em tese, não se aplicava de modo satisfatório na prática, posto que por meio da expansão do mercantilismo e das grandes navegações, o princípio da competição ergueu-se como o grande monstro da Era Moderna, despertando no ser o desejo de acumulação e exploração das terras do Novo Mundo; isso levou o indivíduo a utilizar mão de obra escrava em suas empreitadas, liquidando a liberdade como premissa básica do individualismo.

Considerando *Robinson Crusoe*, já seria possível citar uma miríade de exemplos referentes a essa configuração; antes, porém, cabe dar um salto no plano histórico, a fim de focalizar movimentos sociais que contribuíram para a eclosão da Revolução Inglesa, momento de suma importância para a produção do romance de Defoe.

O objetivo desse deslocamento temporal é verificar se o individualismo renascentista sofreu também, em meados do século XVIII, na Inglaterra, reconfigurações devido ao descompasso entre suas próprias premissas e as ações do homem em face de novas transformações que surgiram nesse período.

Conforme assinala Watt (2010), é muito difícil situar o momento em que a sociedade como um todo passou a sentir os reflexos do conceito em questão. Para o estudioso, não foi antes do século XIX. Mas,

[...] com certeza o movimento começou muito antes. No século XVI a Reforma e o surgimento dos Estados nacionais desafiaram de forma decisiva a homogeneidade social da cristandade medieval e, nas famosas palavras de Maitland, 'pela primeira vez o Estado absoluto deparou-se com o indivíduo absoluto'. (p. 64).

O teórico aponta, ainda, que as classes comerciais e industriais, as quais desempenharam importante papel na construção da sociedade individualista, tinham conquistado considerável poder político e econômico.

Já no campo da filosofia, com o surgimento dos empiristas britânicos, tais como Bacon, Hobbes e Locke, houve grande impulso para o individualismo no que tange a seus direcionamentos cívicos, embora ainda com uma profunda consciência no universal.

Bacon, com o seu método indutivo, esperava construir sua teoria social estudando dados factuais referentes a um grande número de indivíduos particulares; já Hobbes fundou seus estudos sobre ética e política na constituição psicológica essencialmente egocêntrica do indivíduo; enquanto Locke confeccionou um sistema de pensamento político fundamentado na irrevogabilidade dos direitos individuais e em oposição aos direitos mais tradicionais da Igreja, da família ou do rei, conforme assegura Watt (2010).

Na efervescência de novas transformações que estariam por vir, através da Revolução Inglesa, o individualismo moderno – antes entendido como um conceito atrelado aos ideais humanistas – inverte-se a serviço da nova burguesia, que temia perder privilégios econômicos, tornando-se, desde então, modelo ideológico para assegurar e legitimar posses e riquezas, garantindo o progresso capitalista.

Assim, a Inglaterra dos séculos XVII e XVIII foi palco para a revolta contra o sistema de Estamentos, isto é, um regime que dividia o controle político entre três classes principais, a saber: o Clero, a nobreza e o Terceiro Estado, respectivamente.

O primeiro, como o maior e mais poderoso, posto que vinculado à imagem de Deus na terra; o segundo, como governante absoluto legitimado pela ordem divina, ou seja, por sua representação na ordem social; por fim, o terceiro, formado pela burguesia capitalista e pelos nobres (conhecidos como *gentry*).

Nesse compasso, após a Revolução das Duas Rosas (1455-1485), fundou-se, na Inglaterra, a dinastia Tudor, representada pelo rei Henrique VII, em regime absolutista. Com os seus sucessores, especialmente Elisabeth I, o absolutismo se fortaleceu ainda mais e colaborou ativamente para o desenvolvimento do país.

O Estado absolutista, até tal época, estava em relativa harmonia com a classe burguesa e a *gentry*. Todavia, com o falecimento de Elisabeth I e a crise da sucessão, deu-se o fim da dinastia Tudor, inaugurando uma nova época através da ascensão da dinastia dos Stuart.

Desse modo, no século XVII, quando Jaime I, da nova dinastia Stuart, subiu ao trono e pretendeu dar continuidade ao modelo de governo absolutista, pelo direito divino, a classe burguesa e a *gentry* já não considerava mais tal regime propício

para o campo exploratório que se abria, diante da expansão comercial. Assim, não desejavam que o poder do rei atravancasse seus negócios.

Estava preparado o cenário para a primeira batalha que desencadeou a REVOLUÇÃO INGLESA, a qual é dividida, pelos historiadores, em quatro fases:

- A guerra civil, que culmina na morte do rei Carlos I, sucessor de Jaime I (1642 – 1648);
- O regime republicano de Oliver Cromwell (1649 – 1659);
- A restauração da monarquia e a volta dos Stuart ao poder (1660 – 1688);
- A Revolução Gloriosa e a derrota do absolutismo (1688 – 1689).

É nesse contexto que Daniel Defoe prepara seu romance, o qual fará menção a diversos elementos constituintes desse plano histórico e, como consequência, das novas facetas que o individualismo adquiriu, mediante seu contexto de surgimento, isto é, aquele que deslocou o homem da sociedade holista medieval e projetou o paradigma antropocêntrico na Modernidade.

Foi nesse período que, após a queda dos Stuart, Oliver Cromwell, durante seu governo, unificou os Estados Ingleses (Inglaterra, Escócia, Irlanda, Gales) em uma só comunidade, fortalecendo a economia, a competição e o conhecido *New Model Army*, que rompia com o protecionismo no exército inglês, a fim de permitir o acesso de todos que fossem considerados capazes.

Cromwell criou também o Decreto de Navegação (1651), que não permitia que mercadorias vindouras de outros países entrassem na Inglaterra através de embarcações que não fossem inglesas. Dessa forma, garantiu um modelo que favoreceu e ampliou consideravelmente a marinha inglesa, e logo o novo Estado constituiria um dos maiores impérios da Modernidade.

Robinson Crusoe representa bem esse novo modelo, já que não é um simples viajante, posto que

[...] o enredo de Defoe exprime algumas das tendências mais importantes da vida de sua época e isso é o que distingue seu herói da maioria dos viajantes da literatura. Robinson Crusoe não é, como Autólico, um comerciante que viaja mas tem raízes numa localidade conhecida, apesar de extensa; também não é, como Ulisses, um viajante forçado que tenta voltar para a família e a pátria: o lucro é toda a sua vocação e o mundo inteiro, seu território. (WATT, 2010, p. 71).

Nesse sentido, *Robinson Crusoe* não pode ser considerado literatura de viagem, segundo o modelo tradicional, uma vez que se viaja unicamente na intenção de progredir e obter lucro. A transgressão inicial para com os valores familiares vem ressaltar esse aspecto, que, mais adiante, torna-se reforçado por novas atitudes transgressoras, tais como: a insistência do herói em se lançar aos mares, mesmo depois de desastrosas experiências; sua teimosia em não ficar no Brasil, já que se tornara próspero agricultor e, por fim, após retornar à Inglaterra, a dificuldade que encontra para fixar residência, posto que novamente lança-se para novas aventuras.

O romance também sugere uma espécie de identificação que Defoe possuía com relação ao regime monárquico, em detrimento ao republicano, uma vez que, verificando-se o ano da partida de Robinson, em sua primeira viagem (1651), e o de regresso para a Inglaterra (1687), obtêm-se um período que coincide, mais ou menos, com o governo de Cromwell (1649 – 1659) e a restauração da monarquia parlamentarista, por meio da Revolução Gloriosa (1688 – 1689).

É como se o herói pretendesse apagar de suas memórias a República de Cromwell, a qual, de certo modo, exerceu seu poder de forma distinta do regime monárquico; embora o governante se intitulasse Lorde Protetor da Comunidade, com direito de governo vitalício.

Sabe-se que Hobbes discordava do regime republicano, haja vista que em sua obra *Leviatã*, compara o Estado a uma espécie de monstro poderoso, criado para acabar com a desordem e a insegurança da sociedade.

Segundo Hobbes (2008), nas sociedades primitivas, o homem era o lobo do próprio homem, vivendo em constantes guerras e matanças, cada qual lutando pela sua própria sobrevivência e considerando somente seus interesses individuais. Desse modo, o intelectual oferece como solução para tais conflitos o contrato social: tratado em que cada um deveria se sujeitar a um governo absoluto capaz de garantir a ordem, renunciando, assim, à sua liberdade.

Robinson age, então, como um hobbesiano, assim como Cromwell, porque quando outras pessoas adentram o espaço da ilha, “ele as obriga a aceitarem sua dominação mediante contratos escritos que reconhecem seu poder absoluto [...]” (WATT, 2010, p. 67).

O INDIVIDUALISMO POLÍTICO, assim, prefigurado na imagem do comandante soberano, agrega-se ao INDIVIDUALISMO ECONÔMICO, uma vez que Robinson é o novo burguês e, ao mesmo tempo, é também o rei e colonizador, símbolo da monarquia

que, no sentido hobbesiano, representava a única maneira de garantir a ordem social do Estado.

Entretanto, verificando que tal modelo destituía o ser de suas liberdades individuais, pode-se inferir que tanto o sistema monárquico absoluto e o ditatorial – esse último no caso de Cromwell – coincidem em um mesmo aspecto: a concentração de poder nas mãos de um indivíduo soberano.

Tal atitude, ao reconfigurar a imagem do homem individualista em um modelo que o coloca no seio da sociedade absolutista ou ditatorial, transforma o conceito de individualismo, deturpando-o, mais uma vez, em relação às suas premissas básicas, essas atreladas ao ideal de liberdade, de autossuficiência, uso da razão e da força de vontade nas conquistas individuais. O homem não poderia estar acima da lei, mas protegido por ela, já que essa era concebida visando, em primeira instância, o bem-estar do indivíduo.

Desse modo, o INDIVIDUALISMO RENASCENTISTA, aquele que se coaduna com as premissas do Humanismo, à época de escritura do romance de Defoe, sofreu outras duas transformações fundamentais em sua base:

- A primeira, por meio da expansão comercial marítima, que ressalta a competição pelas novas terras e a ascensão da burguesia mercantil (INDIVIDUALISMO ECONÔMICO à época das grandes navegações);
- A segunda, através de uma espécie de regressão para o modelo governamental que concentra o poder nas mãos de um só governante (INDIVIDUALISMO POLÍTICO de Oliver Cromwell).

Não se pode deixar de considerar, por outro lado, o puritanismo – uma religião dissidente da Igreja Anglicana e das Reformas Protestantes –, posto que também é parte essencial no composto estético de Defoe, pois Robinson fazia valer não só seus autoexames de consciência, como o elogio ao progresso, fator atrelado à dignidade do trabalho (individualismo puritano ou religioso).

A despeito de algumas considerações que o herói realiza acerca da posição do homem, de sua liberdade, capacidade de escolha e força para dirigir sua vida segundo seus próprios anseios, a personagem pensa que, para garantir a ordem do novo Estado em sua ilha, faz-se necessário ao indivíduo (súdito) abdicar desses direitos fundamentais, em prol do desenvolvimento, o qual traria, de uma forma ou de outra, benefícios para todos.

Assim, o INDIVIDUALISMO RELIGIOSO ou puritano vem atrelar-se ao econômico, fazendo ecoar no herói de Defoe as premissas ideais para legitimar seu poder e controle sob a nova ilha-colônia.

O individualismo renascentista, então, como conceito que ressalta os valores do paradigma antropocêntrico, transfigura-se, ou melhor, veste uma máscara a fim de legitimar a continuidade do poder absoluto e de governos totalitários, sejam esses como as antigas dinastias de direito divino ou como os novos modelos que estavam emergindo, inclusive os ditatoriais.

Aqui reside o lado dual e até irônico de *Robinson Crusoe*, ora defendendo o regime absoluto, ora condenando-o em seus exames de consciência, devido a seus escrúpulos puritanos. No entanto, como bem se verificou, por meio das análises realizadas no capítulo precedente, ao fim e ao cabo, a figura central da narrativa institui uma colônia em uma ilha supostamente deserta, domina Sexta-Feira, um nativo da região, e o converte ao cristianismo; ademais, garante legitimidade para suas posses por meio de pactos escritos.

Portanto, a ironia não se sustenta na obra, já que resvala para o ideal de homem que, deturpando o conceito clássico de individualismo, erigido em meio às premissas do Humanismo, quer tomar para si todos os poderes, de maneira centralizada, desconsiderando o outro, seus direitos e liberdades individuais.

Nesse aspecto, Robinson Crusoe já reverbera, em seu bojo, ideais que vão associar o individualismo moderno ao liberalismo – regime que iria servir de inspiração para a independência e para a confecção da Constituição dos Estados Unidos da América, bem como para suas novas bases ideológicas no contexto do mundo bipolarizado, pela Guerra Fria, e, especificamente no Brasil, pelos abusos e pelo autoritarismo dos regimes militares, os quais não deixam de estar, em certos aspectos, bem próximos a modelos absolutistas.

4.3 FACETAS DO INDIVIDUALISMO NO SÉCULO XX

No tópico anterior, foi possível constatar duas transfigurações no bojo do conceito de INDIVIDUALISMO MODERNO, surgido no seio das ideias Humanistas. A primeira, quando o homem da renascença lança mão do antropocentrismo para explorar novas terras e acumular riquezas. A segunda, quando o indivíduo em

meados do século XVIII utiliza-se do conceito como miríade de fatores ideológicos, com o propósito de garantir legitimidade para a concentração de poder nas mãos de um só representante.

A partir de tais transformações, o mascaramento do individualismo foi, aos poucos, tornando-o uma espécie de instrumento ideológico de acesso ao poder e de acumulação, o que, de fato, veio a constituir as bases para o surgimento de um novo tipo de individualismo, o absoluto.

No INDIVIDUALISMO ABSOLUTO, o ser se considera ainda mais isolado do todo social, ou melhor, desconsidera ou ignora a existência coletiva, embora esse pensamento seja quase utópico, pois desmentido por diversas teorias da psicanálise, que confirma que o “eu” se faz por meio de vários “outros”. O indivíduo seria, então, não um bloco uno, pronto e acabado, mas um ser em constante transformação, tanto por sua subjetividade, quanto pelas múltiplas subjetividades que o circundam, dentro de seu círculo social. Essas novas visões romperam com o paradigma antropocêntrico, inaugurando uma nova fase, ainda em processo de construção.

Recuando um pouco, no plano histórico, é possível visualizar o princípio dessas novas mudanças a partir de dois movimentos sociais, que também demarcam rupturas e descontinuidades, embora assentados no mesmo princípio: a ambição do homem capitalista, seu anseio pela acumulação financeira e pelo poder político.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, os chamados países aliados entraram em crise com a antiga União Soviética, e na repartição do território conquistado deu-se início a uma nova tensão: os dispositivos ideológicos dos capitalistas entraram em choque com o mundo vermelho figurado por Moscou.

Os Estados Unidos da América, tencionando expandir seu ideário imperialista, em prol do desenvolvimento e do progresso, angariaram partidários no leste europeu. Desse modo, instituiu-se o Plano Marshall, que tinha por finalidade conceder crédito a tais Estados para que fosse possível, no pós-guerra, reconstruir seus territórios e recuperar suas economias.

Entretanto, vale destacar que uma das normas que alicerçavam o referido acordo versava o seguinte: o Estado que pretendesse fazer valer seu direito ao crédito norte-americano deveria condenar as práticas comunistas, cedendo às pressões capitalistas.

Assim, o imperialismo se fez ouvir, embora mascarado por intencionalidades ideológicas “politicamente corretas”, porque a intervenção estatal norte-americana em políticas que lhe eram alheias, em Estados que, como se acredita, eram soberanos para decidir sobre seus destinos, sua economia e seu modelo governamental, não se coaduna com o real intento democrático, muito menos com o desejo de fazer prevalecer a independência.

Logo, verifica-se que toda essa movimentação fez legitimar o domínio norte-americano em relação aos Estados Europeus no pós-guerra, contrariando as premissas do liberalismo econômico, regime político pelo qual o Estado não poderia, à priori, intervir em transações de cunho comercial, nem se interpor diante de práticas que eram consideradas atitudes individuais, tampouco interferir na soberania das decisões de um Estado independente.

Estava delimitado o campo para a batalha ideológica conhecida como Guerra Fria, bipolarizando o mundo entre o capital progressista e liberal dos Estados Unidos, e o comunismo holista da União Soviética, ambos ancorados no desejo de construir, ou melhor, de colocar em prática modelos governamentais que são como água e óleo, não se misturam nem se abrem ao diálogo e à diplomacia, já que o primeiro tem como base princípios individualistas - aqueles já deformados pela lógica do capital –, enquanto o outro é ancorado no bem comum, na sociedade como um todo, isto é, no holismo – sistema fragmentador de direitos individuais.

Não se pretende discutir, dentre os mencionados polos, aquele que está correto ou que é mais adequado a um povo. A utilidade da comparação, aqui, tem por finalidade verificar que o individualismo, sustentado no Renascimento por ideais Humanistas, sofreu novas transfigurações no século XX, mascarando suas premissas clássicas e, por sua vez, sendo utilizado como instrumento ideológico democratizante, mas a fim de fazer prevalecer a vontade de um povo em detrimento de outros.

A princípio essa nova máscara, inspirada nas premissas clássicas do individualismo renascentista, torna-se a tônica que irá preparar o terreno para o controle exercido pelos Estados Unidos entre os países da América Latina, a fim de que esses, assim como Cuba, não se tornassem partidários de Moscou.

Nota-se, aqui, uma semelhança entre a época de produção do romance de Defoe (1719) e da película de Silveira (1978), como se pode observar:

- No primeiro caso, tem-se uma sociedade em transição: do absolutismo para a monarquia parlamentarista, passando pelo Regime Republicano de Oliver Cromwell. Tal mudança foi proporcionada pela conspiração alinhavada pela burguesia e pela *gentry*, as quais temiam as intervenções do rei e o consequente entrave no progresso econômico;
- Já no segundo, mudam-se os tempos, transfiguram-se ideais, embora o mesmo medo observado nas classes dominantes na Inglaterra, à época de Defoe, possa ser verificado entre a elite capitalista e a classe média brasileira, as quais temiam as ideais reformistas do governo de João Goulart, também um tempo de transição.

Focalizando, então, o cenário brasileiro à época, é possível constatar um período de crise que iria culminar no golpe militar de 1964, o qual instaurou um governo ditatorial até meados de 1984.

Como os Estados Unidos temiam perder terreno para os comunistas, foram criados vários dispositivos em defesa dos interesses individuais e, também, da política econômica que, até então, protegia o capitalismo financeiro e estatal das grandes multinacionais.

Não cabe, nesta pesquisa, esmiuçar todas as providências tomadas pelo governo norte-americano a fim de fazer prevalecer aquilo que eles acreditavam ser o bem para todos, mas de verificar que, justamente, por meio dessa crença que se estabeleceu a lógica do capitalismo financeiro, e, como consequência, o despontar de uma nação que acreditava – e ainda acredita – ser o centro do universo, responsável pela democratização do mundo, mesmo que o intento seja realizado de maneira imposta, como em governos ditatoriais ou em regimes absolutistas do passado.

Na cena brasileira, tal fato se torna bastante visível não somente com relação ao golpe de 1964, porque

Desde a deposição de Vargas, todos os golpes de Estado no Brasil tiveram a interferência dos Estados Unidos. Seus embaixadores, a partir da década de 1960, conspiraram com os políticos de direita e o golpe de 64 não seria possível sem esse apoio internacional. Para isso, contribuiu a experiência de anos de conluio de agentes e diplomatas norte-americanos com políticos, militares e empresários brasileiros. (CHIAVENATO, 2004, p. 58).

Como uma forma de continuidade do Plano Marshall, os americanos adentraram o solo brasileiro, fornecendo crédito, criando novos consulados, apoiando órgãos como o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (Ibad), consolidando novas formas de manter vigilância contra aquilo que acreditavam ser os perigos do comunismo.

Assim, verifica-se um jogo de forças opostas, tanto no plano nacional, quanto no internacional, pois no Brasil lutavam as ditas forças democráticas contra o que pensavam ser medidas para a instauração do regime comunista; do mesmo modo ocorria no plano mundial, em que os líderes do capitalismo individualizante, os Estados Unidos, travavam uma batalha ideológica contra Moscou e contra todos aqueles que, de forma direta ou indireta, demonstravam interesses pelo comunismo.

Desse modo, as premissas democráticas, baseadas em idealistas clássicos gregos, tornaram legítimas as formas pelas quais os Estados Unidos mantinham seu modelo de jogo político, a fim de impingir a última palavra, de maneira a justificar o imperialismo capitalista e intensificar, nas mentes ocidentais, a ideia de *American Dream* (tradução: sonho americano).

Com a queda do muro de Berlim, em 1991, assistiu-se o capitalismo triunfar diante dos ideais socialistas, fundando as bases valorativas que compõem o Ocidente. Hoje, com o fenômeno da Globalização, com a política e a economia em processo de construção de novos paradigmas, talvez, daqui a alguns anos, assistir-se-á a vitória da lógica do capital em todo o planeta, como já vem ocorrendo em solo Chinês, por exemplo.

Não se pretende adentrar pelo arenoso terreno da Globalização, uma vez que isso extrapola os limites desta pesquisa. Apenas se intenta destacar que as novas mudanças que estão em processo de construção, no século XXI, são, em parte, evidentemente, consequências do individualismo moderno, o qual vestiu a máscara do capital financeiro e está, na atualidade, transfigurando-se para uma nova forma, ou seja, um novo tipo de individualismo, aquele que Lipovetsky (2005) associa ao narcisismo, hedonismo e, especialmente, ao consumismo.

4.4 O ENTRELAÇAMENTO DE OLHARES

Conforme se demonstrou, por meio das análises efetuadas no capítulo precedente, o individualismo tangencia-se nos entremeios de duas balizas essenciais para o entendimento da figura do homem na Era Moderna, a saber:

- O indivíduo progressista, que se assume como principal responsável por suas realizações, nos âmbitos da economia, da política e da religiosidade, elevando-se acima dos interesses da coletividade, contrariando a antiga ordem social holista e centralizando o poder: INDIVIDUALISMO ABSOLUTO;
- O ser reacionário, que, dotado de uma consciência social e humanista, faz reverberar sua voz como modelo de representação do coletivo, isto é, como forma de fazer valer seus próprios direitos, mas, também, de reconhecer que o Outro é parte dessa construção, de modo que o poder não se encontre centralizado, mas democraticamente representado: INDIVIDUALISMO RENASCENTISTA.

Situa-se, então, entre as duas pontas antitéticas para as quais se acena, a dialética que corroborou com o mascaramento ou com as transfigurações que o individualismo assumiu desde o início da Modernidade até meados do século XX, antes do fenômeno da Globalização.

O próprio sentido dado ao romance moderno, atribuído por Watt (2010) como fenômeno literário que exalta o ser e sua independência, em fases posteriores à Defoe, sofreu transformações, vindo a reverberar essa dialética, conforme assegura Fischer (2007), porque

[...] a pequena-burguesia era a própria corporificação da contradição social: ao mesmo tempo que alimentava esperanças de abocanhar o seu bocado no enriquecimento geral, temia ser esmagada pelo processo; ao mesmo tempo em que sonhava com novas possibilidades, lamentava a perda da velha segurança e o sacrifício da ordem; ao mesmo tempo que olhava para diante para os novos tempos, voltava frequentemente o olhar nostálgico para trás, para os idos “bons tempos”. (pp. 63-67).

Assim, constata-se que tanto a monarquia absolutista, derrubada pela Revolução Inglesa, no contexto de produção do romance de Defoe, quanto o capitalismo industrial e financeiro, no século XX, antagonizado pelos ideais

comunistas, foram modelos políticos que ressaltaram a contradição interna, própria da Modernidade.

Esses movimentos estão representados tanto em Defoe, quanto em Silveira, haja vista que é possível constatar, em um e em outro, formas pelas quais o individualismo veste sua máscara progressista, ecoando a ambição, a busca pelo poder e pelo lucro; por outro lado, visualizam-se também momentos críticos e reacionários.

No filme, por exemplo, é possível observar sequências narrativas por meio das quais Robinson interage com Sexta-Feira e com o Capitão Inglês; esses últimos entendidos como representações dos polos acima mencionados.

O herói que, em Daniel Defoe, centralizava em si os holofotes dados pela primeira pessoa do discurso, na película de Silveira divide seu ponto de vista com as referidas personagens, de modo a conferir ao filme o potencial de revisar o próprio modelo discursivo instituído pelo autor inglês. Isso ocorre porque, como bem se observou, ao exaltar os princípios do racionalismo, do *homo economicus* e da religião – como prática que legitima posses e propriedades –, Defoe fez ecoar, também, pelas contradições de seu herói, a representação de um mundo dividido, ou melhor, de uma sociedade que, estando em um momento de transição entre sistemas governamentais, via-se diante da incerteza.

Tal fato aproxima as duas produções, possibilitando que se questione, por exemplo, o quanto a personagem do romance não se fez, também, como modelo crítico e irônico para sua sociedade, indo além das leituras que o conjecturam como representação do individualismo moderno, sem considerar que o conceito, como bem se observou, deriva, em grande parte, do princípio humanista.

Entretanto, como se trata de linguagem simbólica e polissêmica, não se tenciona dar uma leitura cabal, mas indagar que, apesar de ser possível constatar a imagem do homem moderno, ou melhor, do ser individualista, no sentido econômico, político e religioso, considerando o texto de Defoe, não se pode, por outro lado, ignorar passagens nas quais esse mesmo herói realiza certas reflexões e pondera sobre temas como: o absolutismo; o direito de intervenção de um governante em práticas culturais que lhe são estranhas; a legitimidade da exploração da mão de obra escrava, a serviço do progresso, entre outros.

É evidente que Defoe, à sua época, não poderia escancarar, em termos literários, os temas pelos quais fez reverberar sua parcela crítica; não seria possível,

para o autor, construir um Robinson sem lançar mão de figuras conotativas como, por exemplo, as passagens nas quais o protagonista ceia com animais, ou quando, já de volta ao continente europeu, enfrenta lobos selvagens.

Ambas as cenas denotam, pelo uso da metáfora e da comparação, uma forma de criticar a sanha capitalista do indivíduo moderno. No primeiro caso, observa-se a crítica direcionada ao absolutismo e à nobreza, sempre tolerante e condizente com o despotismo exercido pelo governante; no segundo, o olhar crítico se faz ver mais abertamente, como se pode constatar na seguinte passagem:

[...] Dissemos a ele que estávamos suficientemente preparados para esses animais, se ele nos assegurasse que não encontraríamos uma espécie de lobos de duas pernas, o tipo mais perigoso, e que, segundo nos disseram, habitavam principalmente o lado francês das montanhas. (DEFOE, 2004, p. 426, grifo nosso).

Como já estudado, a fábula, enquanto gênero discursivo, que permeia parte do texto inglês, cumpre função crítica. No trecho exposto, verifica-se que a metáfora, uma figura de linguagem, produz outra, a personificação do lobo que, por sua vez, entendido como fera selvagem e como vilão em contos primordiais, apresenta-se, quase comicamente, prefigurando a imagem do *homo economicus*, isto é, do indivíduo que se deixa levar pela ambição e esquece-se de princípios humanistas.

Há, ainda, um reforço dado a tal imagem no momento em que o autor faz uso da oração explicativa (o tipo mais perigoso), deixando mais exposto o simbolismo que a metáfora assume nessa construção literária, jogando com a figura do lobo.

Do mesmo modo ocorre quando Defoe usa da figura do urso, dessa vez como metáfora do *englishman*:

[...] de um modo geral, o urso não costuma atacar o homem, a não ser que este o ataque primeiro: pelo contrário, se você encontrar um deles no mato, e não o incomodar, ele não o incomodará; entretanto, é preciso ter o cuidado de ser muito educado com ele e dar-lhe passagem, pois se trata de um cavalheiro refinado, que não cede passagem nem mesmo a um príncipe [...] se você estiver com muito medo, o melhor a fazer é olhar para o outro lado e ir embora, porquanto se parar e ficar imóvel [...] ele tomará isso como uma afronta [...] se jogar ou arremessar qualquer coisa nele, e o atingir [...] deixará de lado tudo o que estiver fazendo para se vingar [...] uma vez que se sentir insultado, ele jamais o deixará em paz [...] perseguirá você até conseguir alcançá-lo. (DEFOE, 2004, pp. 429-430, grifo nosso).

No trecho acima, a alusão que se nota a Oliver Cromwell parece, a princípio, absurda. Mas, observando-se como a figura metafórica assume características de comparação, outra figura de linguagem, pode-se constatar que, à priori, tal associação é feita de modo a aludir o indivíduo moderno e, por conseguinte, o perfeito cavalheiro inglês. Entretanto, no momento em que se coloca em evidência a figura do príncipe, chama-se a atenção para regime monárquico e, por sua vez, para a dinastia absolutista dos Stuart.

Sabe-se que tal dinastia foi deposta, como já comentado, por Cromwell; e que esse, por conseguinte, estabeleceu uma república, unificando o Reino Unido e inserindo-o no regime de exploração comercial, como uma das maiores potências mundiais da época.

Todavia, sabe-se também que o regime republicano de Cromwell, apesar de seguir uma linha de comando em desacordo com o direito divino e o absolutismo, não deixou de ser despótico e ditatorial.

Aqui, portanto, está realizada uma ironia tanto ao novo modelo de governo, quanto ao próprio Cromwell, que apesar de ter trazido o progresso econômico ao país, atualizou princípios que, de certa forma, assemelham-se ao absolutismo, uma vez que o próprio governante se intitulou Lorde Protetor da Inglaterra, com direito vitalício ao comando.

A imagem do príncipe, então, ironiza o paradoxo trazido pelo Lorde inglês, que semeando perante a burguesia ascendente o gérmen do progresso, sustentou, embora de maneira diversa, um modelo governamental que resvala para a concentração de poder nas mãos de um único indivíduo, fazendo ecoar as premissas do INDIVIDUALISMO POLÍTICO.

As duas últimas citações da obra inglesa (ambas localizadas na terceira fase do romance), se associadas à cena do jantar com animais e a uma série de outros momentos em que o gênero fabular adentra a construção de Defoe, modulam equilíbrio para a própria imagem do herói.

É possível constatar, assim, que o autor inglês, ao mesmo tempo em que lança mão da fábula com finalidade crítica, usa da própria construção da personagem central, da escolha por uma voz em primeira pessoa, das falas, reflexões e diálogos – nos quais esse último acena para a representação do individualismo – como elementos literários na representação do paradoxo que se

vivenciava na época, a saber: seguir o novo modelo (o capitalismo em ascensão) ou continuar no esquema anterior (sistema feudal / absolutismo).

Aqui se aproximam as obras de Defoe e Silveira, haja vista que o filme estabelece uma crítica ao regime da ditadura militar, fazendo ecoar a lógica do despotismo e, por sua vez, do individualismo político, como constructo ideológico que prefigura um homem que, na sede pelo poder, utiliza o discurso que refrata o progresso econômico como premissa que lhe serve de legitimação para sua sustentabilidade no comando.

No entanto, Silveira vai além, porque potencializa a parcela paradoxal do homem moderno, já endossada pela obra de Defoe; o artista-adaptador reitera a crítica da obra inglesa e a exalta, por meio da paródia e da carnavalização da linguagem.

Ambas as obras em estudo, portanto, mantêm relações de semelhança, mas também de diferença, porque a ironia da linguagem em Defoe, balizada justamente nessa bipolaridade do indivíduo, ou seja, na incerteza acerca dos destinos que o novo regime poderia ofertar ao país, é retomada em Silveira e exaltada, buscando atualizar não a ideologia da escrita, aquela que veicula um Robinson dominador, calculista e individualista, mas um Robinson que age ludicamente nas fronteiras desses dois polos, como um homem intermediário que se posiciona de forma ainda mais irônica diante da nova realidade, beirando à demência (*homo ludens e demens*).

Assim, a Guerra Fria, no plano mundial, e a ditadura militar, no contexto brasileiro, sendo também períodos de incerteza, nos quais as balizas de sustentação das disputas ideológicas e políticas encontravam-se alicerçadas em polos opostos – capitalismo e comunismo – adentram-se pela obra de Silveira, tornando-se não discursos ideológicos, mas anedotas da própria vida, criando, no plano estético, um gesto libertário e gerador de uma ênfase ao que já tivera advertido Defoe, por meio das entrelinhas de sua narrativa.

Observando-se como Silveira trabalha, esteticamente, na montagem das passagens relativas ao uso do discurso fabular da obra inglesa, obtém-se, com mais clareza, a subversão que se propõe e o consequente sublinhar da ironia já ofertada pelo autor britânico.

Logo, em *As aventuras de Robinson Crusoé*, Mozael Silveira não usa do gênero fabular, mas lança mão de outras matérias literárias, especialmente oriundas

da Literatura Infantil e Juvenil e da linguagem da animação, as quais, por ter endereçamento específico – o público infantil e juvenil – podem nublar ideologias, mediante os olhares da censura militar.

Silveira, então, preenche as fissuras deixadas por Defoe; é como se o artista-adaptador objetivasse, por meio da paródia, desmascarar as faces do indivíduo moderno, exaltando sua parcela paradoxal, seu lado ridículo e cômico, sempre em busca de poder, lucro e acumulação.

Com isso, o filme faz entrever, pela aproximação que possui com o texto inglês, que a crítica válida lá, em outros tempos, ainda é viável de ser colocada aqui, como obra fílmica, a fim de atualizar tanto essa parcela ridícula do homem entendido como lobo do próprio homem, quanto acerca dos trechos em que o livro destaca a incerteza e a incompletude, já apontando para o lado cômico que se fez ecoar do filme, porque se joga com a representação do individualismo de modo a coroar-lhe com premissas da paródia e do carnaval, em que todos estabelecem relações em pé de igualdade, deixando de lado noções clássicas como as de hierarquia e *status*.

Esses fatos se tornam bem claros, no filme, quando se examina, por exemplo, as cenas em que Robinson resgata Sexta-Feira do ritual antropofágico e, também, quando a personagem comemora seu 20º ano de estada na ilha.

No primeiro caso, Robinson ao se deparar com Sexta-Feira deitado em uma espécie de bandeja com legumes, condimentos, frutas e verduras, a instituição da paródia revela um personagem que considera o rito como natural, ou melhor, como prática cultural daquele povo e, portanto, não infere nenhuma consideração pejorativa, tampouco os acusa de pagãos, pecadores e descrentes de Deus, mesmo porque sabe que para eles o Deus poderia ser outro.

O modo como Robinson resgata Sexta-Feira e a reação do nativo também confirmam essa possibilidade de leitura, uma vez que as reações não são estabelecidas pelo estranhamento, nem pelo medo, já que se está diante do princípio carnavalesco da igualdade de relações entre homens, ou seja, o livre contato familiar que permeia a representação carnavalesca.

Assim, o texto fílmico escancara seu modelo de representação, desmontando, por meio da paródia e do carnaval, estruturas que fizeram reverberar a dominação, o estranhamento entre culturas e, por consequência, a ideologia que fazia o europeu acreditar ser superior, com direito de escravizar os nativos e convertê-los para o seu modelo de crença, enfim, para a sua cultura.

No filme de Silveira, há respeito mútuo entre as culturas distintas, mesmo porque essas estão posicionadas na praça carnavalesca, local em que não mais existem diferenças de classes, crenças, ideologias, entre outros. Desse modo, a película celebra, pela festa carnavalesca, um regime governamental que se desdobra em relações de reciprocidade e solidariedade, tendo em vista que tanto Robinson quanto Sexta-Feira formam um bloco nos limites da trama. Outros blocos solidários se montam, também, no desenrolar da obra, o que irá desencadear algumas batalhas na praça do carnaval.

Como bem se observou, por meio das análises no capítulo 3, essas batalhas irão instituir, também, a bipolaridade compreendida como característica da prática carnavalesca, produzindo um efeito que enfatiza as assimetrias, mas não no intuito de legitimá-las; ao contrário, o carnaval, como jogo em espaço e tempo delimitados, as coloca em relevo para revelar a parcela ridícula que elas contêm, o modo cômico com o qual se pode observar que, no plano histórico, há rupturas mas, sobretudo, continuidades de regimes e modelos governamentais que promovem a emergência de soberanos em regime absoluto, seja no feudalismo, no liberalismo, na monarquia, na república, na ditadura, enfim, Silveira faz uma denúncia da natureza do homem: a sanha pela centralização do poder.

A movimentação da câmera, com relação às supracitadas passagens, permite que se faça uma leitura dos *pontos de vista* em jogo nessa representação. Ora focalizando, de modo subjetivo, o campo de visão de Robinson, ora de Sexta-Feira e do Capitão Inglês – representantes dos dois polos da obra – demonstra também a intenção corrosiva da paródia, ao desmontar o foco em primeira pessoa, do texto inglês. Pulverizando, assim, o *foco narrativo*, dissolvem-se, também, na praça do carnaval, as noções de indivíduo centralizado, o que faz remontar às noções mais clássicas do individualismo, isto é, aquelas atreladas ao Humanismo.

Mozael Silveira poderia ter instituído, em seu projeto estético, outro tipo de ponto de vista, como aquele em que a câmera focaliza o campo de visão de determinada personagem e tudo o mais que se apresenta ao espectador é dado por esse campo de visão. Tal construção equivaleria ao *foco narrativo* de Robinson, no texto de Defoe.

No entanto, a adaptação teria perdido o seu poder questionador, cômico e paródico, como objeto estético que ao passo que produz o riso, proporciona reflexões acerca da complexidade da constituição do indivíduo moderno,

especialmente aquele que se vê diante de um Estado Natural, como é o caso tanto das ilhas de Defoe e Silveira.

Na verdade, isso ocorre em alguns momentos, como nas cenas finais em que se dá o confronto entre os ingleses “bons” e os piratas amotinados. É possível observar, nessas cenas, que Sexta-Feira não entra no jogo, pois está escondido por detrás de um escaler, observando a uma distância segura. A câmera, em determinado momento, focaliza o olhar do nativo e, a partir daí, a sequência é contada, ao espectador, pelo seu *ponto de vista*.

Desse modo, o efeito produzido pela escolha do artista-adaptador, com relação à técnica do *ponto de vista* na linguagem cinematográfica, contribui não somente para descentralização do olhar uno e individualista, mas para estabelecer as regras do jogo com relação à desconstrução de hierarquias na praça carnavalesca; é necessário que a história seja contada, mesmo que de modo subjetivo, por vários *pontos de vista*, afinal as relações no tempo do carnaval são livres e os contatos entre os homens são naturais, não entendidos como estranhos ou fora de padrões, de modo que não podem ser julgados à luz da vida extracarnavalesca.

Nesses aspectos, a obra de Silveira se aproxima do romance de Defoe, na medida em que promove a exaltação da crítica que fez reverberar o autor inglês, por meio do gênero fabular, por exemplo; mas, quando denuncia o lado preconceituoso e mesquinho do herói, por meio das relações carnavalescas e pela paródia, as obras se distanciam, tornando visível que a ideia de homem individualista é um discurso ideológico que sempre permeou as relações sociais, no decorrer do plano histórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme se constatou, por meio das análises comparativas realizadas entre *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe e *As aventuras de Robinson Crusoe*, de Mozael Silveira, o individualismo moderno transfigurou-se nas manifestações da linguagem e no perpassar de um contexto de produção a outro, revelando outros modos de representação.

Em Defoe, o individualismo que se apresenta como forma de legitimação para o absolutismo e para a acumulação do capital, na adaptação de Silveira, reinverte a perspectiva e reconfigura a propriedade Humanista do conceito, o qual, deixando de ser, ideologicamente, instrumento de poder e dominação econômica, política e cultural, reinsere-se, na obra fílmica, com a finalidade de exaltar a parcela irônica e paradoxal do próprio homem, sempre atravessado por múltiplas visões da realidade, relativizando valores.

A despeito do individualismo pungente em Defoe, foi possível observar que em ambas as obras o conceito ecoa de modo a ser ironizado, embora em matizes diversificados; no caso de Silveira, o conceito é parodiado, subvertendo-se sua parcela responsável pela exaltação extrema do homem diante de suas conquistas, autossuficiência e, especialmente, do capitalismo.

Todavia, na obra de Defoe, tal crítica se apresenta de forma velada, por meio dos pequenos traços pintados pela ironia da linguagem, pelo trabalho que se realiza de modo a metaforizar e comparar, por figuras literárias, a imagem do governante em regime absoluto e do ser isolado em uma ilha deserta, o qual, embora exercesse seu poder também de modo absoluto, em várias passagens da obra torna visível o princípio da relativização de valores – uma das premissas delineadas por Bakhtin (2010) como pressuposto para a teoria da carnavalização.

Desse modo, *Robinson Crusoe*, na versão inglesa, já traz em seu bojo um ideal humanista, apesar de notar-se um herói que centraliza suas falas, não se abre ao diálogo, tampouco abre mão do capital amealhado durante toda sua trajetória. Tem-se, enfim, a configuração de um novo burguês, que desponta nas auroras do Racionalismo e do absolutismo, em meio a batalhas e transições de regimes governamentais.

Já em Mozael Silveira, constata-se um retomar desse homem colocado como centro de todos os interesses, na política, na economia e na sociedade, de modo a lançar um olhar inquisitivo para o mesmo e subvertê-lo, trazendo à baila das expectativas do leitor um novo homem, desligado da sanha capitalista; um homem que, pelo trabalho com a linguagem cinematográfica, encena um novo *modus operandi* de pensar, entender e dialogar, destacando sua parcela lúdica (*homo ludens*) e louca (*demens*).

A isso vem somar-se a intertextualidade operada pelo artista-adaptador, com função de recapitular textos da literatura primordial e mágica, tais como *Simbad*, o *marujo*, subvertendo, assim, a lógica da representação realista, assentada nas balizas do Racionalismo e do próprio romance realista.

O uso da intertextualidade, da paródia, da carnavalização da linguagem e do humor, o qual subjaz a toda essa estrutura estética composta por Silveira, desvendam, por meio de outros modelos operacionais, a imagem do homem individualista moderno, possibilitando um reverberar que tanto exalta a ironia já desenhada por Defoe, em séculos precedentes, quanto ecoa, de forma a estabelecer novos meios para se depreender da realidade sua parcela ridícula, mesquinha e, sobretudo, com a finalidade de se observar continuidades, no plano histórico, com relação a modelos políticos fundados no primado do poder absoluto e centralizado.

Desvendam-se, também, outras maneiras de encarar culturas alheias e estranhas, por meio da aceitação e da tolerância, já que Robinson, em Silveira, encara o rito antropofágico de modo natural, sem assertivas que busquem depreciar o modelo cultural, tampouco utilizar do cristianismo como fator determinante para o paganismo daqueles que se inserem nessas práticas.

Diante do exposto, nota-se que, contrastando a personagem *Robinson Crusoé*, na representação de Defoe e de Silveira, é possível localizar a imagem de um homem que, em verdade, age como um mediador, no segundo caso, evidenciando um pensamento que opera não pelo primado Racionalista, mas por afiliações comunitárias.

Tais relações estabelecem o princípio do dialogismo e, pela própria construção da película, de modo a hibridizar materiais literários que destacam o lúdico, o humor e o pensamento mágico oriundo do gênero maravilhoso, observa-se um personagem que já acena para a complexidade que se apresenta, em tempos

atuais, com relação à forma de entender o homem e sua interação na sociedade complexa e globalizada.

Assim, a obra de Silveira, ao recusar a representação calcada no princípio de um individualismo ideologicamente posicionado como modelo de legitimação de poder, exalta o paradigma do pensamento racional, na modernidade, para, em seguida, subvertê-lo e revelar que uma identidade é sempre

[...] uma história pessoal, ela mesma ligada a capacidades variáveis de interiorização ou de recusa das normas inculcadas. Socialmente, o indivíduo não pára de enfrentar uma plêiade de interlocutores, eles mesmos dotados de identidades plurais. Configurações de geometria variável ou de eclipse, a identidade define-se sempre, pois, a partir de relações e interações múltiplas. (GRUZINSKI, 2001, p.53).

Constata-se, portanto, que entre as duas pontas do conceito – o individualismo renascentista e o absoluto – há uma ampla gama em termos de gradação, o que possibilitou que tal conceito, criado a partir da exaltação do homem perante novas ideias ligadas à noção de liberdade, igualdade e direitos individuais vestisse máscaras, configuradas para prestar serviço à burguesia e seus projetos de enriquecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA JR., Benjamin. *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- _____. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*. São Paulo: Senac, 2002.
- _____. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- ADORNO, Theodor W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades & Ed. 34, 2003.
- _____. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALLEGRO, Alzira L. V. *Das relações entre literatura comparada e tradução literária: algumas considerações*. Artigo disponível em Revista Eletrônica <http://www.unibero.edu.br/download/revistaeletronica/Mar04_Artigos/Alzira%20Allegro.pdf>. Acesso em junho de 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2ª ed. São Paulo: LTC, 1981.
- BAINES, Paul. *Daniel Defoe: Robinson Crusoe / Moll Flanders, a reader's guide to essencial criticism*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas – SP: Papyrus, 2008.
- BARROS & FIORIN (org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BAKHTIN. M. M. *Estética da criação verbal*. 2ª ed. Trad. Maria Ensantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12ª ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5ª ed. Trad. Paula Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

- BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de Perdição*. Tese de doutoramento. Lisboa, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLAINEY, Geoffrey. *Uma breve história do mundo*. São Paulo: Fundamento, 2010.
- BORGES, J. L. *A biblioteca de Babel*. In: *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- _____. *Kafka e seus precursores*. In: *Outras inquisições*. Trad. Sérgio Molina. Coleção Obras completas. Volume II. São Paulo: Ed. Globo, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- _____. *Machado de Assis - O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- CANDIDO, Antonio (org.). *A personagem de ficção*. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Intertextualidade: a migração de um conceito*. Revista Via Atlântica. Edição nº 9. São Paulo: USP, 2006.
- _____. *Literatura comparada*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2003.
- CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *A literatura infantil: visão histórica e crítica*. 4ª ed. São Paulo: Global, 1985.
- CASSAL, Sueli Aparecida Tomazini Barros. *O Brasil visto verticalmente: uma constelação chamada Monteiro Lobato*. (tese de doutorado). UFRGS: 2003, 269 pp.
- CHIAVENATO, Júlio José. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2004.
- COELHO, N. Novaes. *A literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

- _____. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2006.
- _____. *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil: Das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. Barueri, SP: Ed. Manole, 2010.
- COTRIM, Gilberto. *História global: Brasil e geral*. Volume único. 8ª ed. São Paulo: Saraiva, 2005.
- COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, T. Franco (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CUNHA, Maria Zilda da. *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Humanitas & Paulinas, 2009.
- _____. *Naus Frágeis – Novos paradigmas em literatura e educação*. (Artigo gentilmente cedido pela autora). USP, 2012.
- DAMATTA, Roberto. *Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade*. In: Conferência proferida no Museu Nacional / UFRJ em 09 de agosto de 1999.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. London: Collector's Library, 2010.
- _____. *Robinson Crusoe*. Trad. Domingos Demasi. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *Robinson Crusoe: aventuras dum náufrago perdido numa ilha deserta, publicadas em 1719*. Trad. Monteiro Lobato. Ilustrações Miguel Paiva. 38ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Dicionário Michaelis de língua inglesa* (bilíngue). São Paulo: Melhoramentos, 2008.
- DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro, Rocco, 1985.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Michael Schröter (org.), Vera Ribeiro (trad.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *O manifesto comunista*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

- FICO, Carlos [et. al.]. *Ditadura e democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2008.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. 9ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2007.
- GÓES, Lúcia Pimentel Sampaio. *Olhar de descoberta*. São Paulo: Paulinas, 2003.
- GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2010.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- HEYWOOD, Collin. *Uma história da infância*. Porto Alegre: ArtMed, 2004.
- IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*. Coleção Teoria. 2ª. ed. Lisboa: Ed. Estampa, 1975.
- LEED, Eric J. *The mind of the traveler: from Gilgamesh to global tourism*. New York: Basic Books, 1991.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LIMA, Luis Costa. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2009.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole, 2005.
- LOBATO, José Bento Monteiro. *A barca de Gleyre*. Tomo I. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- LOCKE, John. *Segundo tratado sobre o governo civil e outros escritos*. São Paulo: Martin-Claret, 2002.

- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1996.
- MARX, Karl. *O capital – livro 1: o processo de produção do capital*. Trad. Reginaldo Sant’Anna. 25ª ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2008.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã ou miséria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil*. São Paulo: Martin-Claret, 2008.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu: 1800 – 1900*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.
- MORIN, Edgar. *Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana*. São Paulo: Cortez, 2003.
- PALO, Maria José & Maria Rosa Duarte Oliveira. *Literatura infantil: voz de criança*. São Paulo: Ática, 1983.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PELLEGRINI, Tania [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema. Vol. II*. São Paulo: Senac, 2005.
- ROUANET, S. P. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Cia das letras, 1993.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. In: *Os pensadores*. Coleção abril cultural. Trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo: Ed. Abril, 1973.
- _____. *Discurso sobre as ciências e as artes*. In: *Os pensadores*. Coleção abril cultural. Trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo: Ed. Abril, 1973.
- _____. *Do contrato social*. In: *Os pensadores*. Coleção abril cultural. Trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo: Ed. Abril, 1973.
- _____. *Emílio ou da educação*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007a.

_____. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007b.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonoro, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2000.

SANT' ANNA. Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e Cia*. Série Princípios. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

SANTOS, Boaventura Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 10ª ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SCARLATO, Francisco Capuano (org.). *O novo mapa do mundo: Globalização e espaço latino-americano*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1994.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

SIMMEL, Georg. *O dinheiro na cultura moderna*. In: Jessé Souza e B. Oëlze, (org.) *Simmel e a Modernidade*. Brasília: Editora da UNB, 1998.

_____. *O indivíduo e a liberdade*. In: Jessé Souza e B. Oëlze, (org.) *Simmel e a Modernidade*. Brasília: Editora da UNB, 1998.

SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes*. São Paulo: Cultrix e EDUSP, 1983.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*. Portugal: Universidade do Minho, 2001.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

TRENT, William Peterfield. *Daniel Defoe: how to know him*. New York, NY: Columbia University, 2010.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *A democracia na América*. Trad. Eduardo Brandão. 2ª ed.

São Paulo: Martins Fontes, 2005.

TYNIANOV, Iuri. *Da evolução literária*. In: _____. et al. *Teoria da literatura*. Porto Alegre: Globo, 1971.

WALCOTT, Derek. *Collected poems: 1948 - 1984*. Gordonsville, Virginia: Farrar Straus & Giroux, 1987.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

_____. *Mitos do individualismo moderno – Fausto, Dom Quixote. Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mario Pontes. São Paulo: Jorge Zahar, 1997.

WELLEK, Renné. *A crise da Literatura Comparada*. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, T. Franco (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WOLFF, Francis. 2005. *Por trás do espetáculo – o poder das imagens*. In: Adauto Novaes (org.), *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora SENAC. pp.16-45.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 11ª ed. São Paulo: Global, 2003.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert & SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (org.). *Robinson Crusoe: um herói de nosso tempo*. In: *Multiplicidade dos signos: diálogos com a literatura infantil e juvenil*. 2ª ed. Caxias do Sul, RS: Edusc, 2010.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

SILVEIRA, Mozael. *As aventuras de Robinson Crusoe*. Cor/Brasil, 90 min. Rio de Janeiro: J. B. Tanko filmes, 1978.