

– Robinson Crusóe e Sexta-Feira fazem aí uma segunda visita à ilha em que o naufrago vivera por vinte e sete anos, e onde conhecera o índio; como princípio de construção textual – a trama é uma releitura de episódios narrados em *Robinson Crusóe*; e como exercício de reflexão sobre a história da civilização, repensada, com resultados bastante diversos, no romance de Defoe e na peça de Cortázar. Trata-se de um regresso sempre marcado, porém, pela consciência cética da impossibilidade de se retornar ao idêntico: à ilha que se deixou, ao passado exatamente como foi, ao sentido original do discurso, seja ficcional ou histórico; mas animado, justamente, pela percepção de uma inevitável diferença instauradora de potência crítica.

Como expressão discursiva deste movimento de volta ao mesmo que aí descobre o outro, tautologia que se desfaz em logro, elege-se a paródia, entendida por Linda Hutcheon como “uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmagô da semelhança” (Hutcheon, 1991, p. 47). É esta a estratégia por excelência de “Adeus, Robinson”, texto auto-consciente que dialoga com a obra literária que relê e com a História, discursos dos quais se apropria para lançar-lhes, “de dentro”, um desafio capaz de desmascarar sua lógica de produção de sentidos e a ideologia – vinculada a um contexto político, social, econômico e cultural – que a fundamenta. A paródia promove, assim, a combinação – nem sempre conciliatória – de uma proposta de autorreflexividade textual a um compromisso de pensamento sobre o mundo.

Se o regresso é o mecanismo por meio do qual se faz esta articulação em “Adeus, Robinson”, a imagem da ilha – a que se associa o arquétipo de Robinson, já veremos – é o suporte dessa operação. Ela atua no texto muito mais como um *topos* discursivo do que como referência a um espaço geográfico concreto, o que já se pode suspeitar por sua identificação com uma das ilhas de Juan Fernández, arquipélago localizado na costa do Chile. Essa não é a ilha que aparece no romance de Defoe, segundo o qual Robinson naufragara próximo à foz do Orenoco, na Venezuela; é, sim, aquela onde teria vivido por quatro anos Alexander Selkirk, personagem histórico, marinheiro revoltoso ali

abandonado à morte pelo capitão de seu navio. A história deste escocês teria sido a inspiração de Defoe para Robinson Crusoe, personagem fictício que, na peça de Cortázar, volta, porém, à ilha da História. Com esse “equivoco”, que põe em questão tanto o referente ficcional como o histórico, convertendo problemáticamente um no outro, Cortázar explicita a interpenetração destes discursos, algo que mais tarde se confirma pela menção nominal de Selkirk na peça, citação que o transforma em personagem de ficção.

Essa ilha feita de discurso e já inexoravelmente perdida entre as coordenadas imprecisas de ficção e história constitui-se, em “Adeus, Robinson”, como alegoria, estrutura polissêmica que aponta sempre para um outro em sua enunciação. O sentido desta projeção não é, porém, como bem frisa Walter Benjamin ao estudar o sentido moderno da construção alegórica, a abstração universalizante do símbolo, mas, pelo contrário, uma conexão, inscrita na história, de signos que nela se constituem (Walter, 1984). O sentido histórico, portanto, permeia e guia a operação alegórica em seu processo de criação, que, longe de anulá-lo, torna-o alvo de reflexão, condensando-o em imagens dotadas de potencialidade crítica.

Como a da ilha de Robinson, que, embora num primeiro momento pareça retomar o simbolismo universal mítico do insular como espaço utópico por excelência, logo se “historiciza”. Embora sua localização exata permaneça indeterminada, ela é identificada como uma espécie de “porta de entrada” da América, servindo seu aeroporto de escala para passageiros que se destinam a diversos pontos do continente. A relativa indeterminação geográfica e essa função de introdução à América outorgadas à ilha potencializam-na como representação emblemática de qualquer parte deste continente ou, mesmo, metonimicamente, de seu todo. Assim, o significado mítico, simbólico, da ilha como território utópico se converte na significação histórica, alegórica, desta ilha-América como espaço geográfico de projeção das utopias européias. E de seu subsequente fracasso, já que a imagem alegórica, além de se inscrever na história, a contém, encenando seu percurso, fazendo coincidir numa cristalização temporal dialética seu ponto de origem e seu desfecho. A ilha de Robinson torna-se, assim, suporte para a reflexão crítica de Cortázar sobre a história falida

do ideal civilizador moderno.

Para tornar esta reflexão comunicável como ficção é preciso, no entanto, interpretar a imagem alegórica, ou seja, analisá-la em sua síntese, desfiando sua temporalidade complexa, sem, no entanto, romper as conexões fulcrais que estabelece entre momentos distintos da história. Para tanto, Cortázar recorre à estratégia do anacronismo. Aqui, temos a articulação de alegoria e paródia, suporte e mecanismo de construção de sentidos de "Adeus, Robinson". E isso porque o anacronismo nada mais é do que uma leitura paródica aplicada ao tempo, fazendo irromper, sem solução de continuidade, o presente no passado e o passado no presente. Pondo em confronto direto duas épocas distintas, a ótica anacrônica proporciona uma visão crítica de ambas e, conseqüentemente, da própria História enquanto percurso. Ao fazer Robinson e Sexta-Feira, homens do século XVIII, chegarem a uma grande cidade moderna do século XX, Cortázar explora e questiona o sentido, a validade e o modo de realização dos ideais de progresso e civilização que o romance de Defoe, no compasso da ideologia burguesa racionalista e científica do Século das Luzes, ajudou a confirmar e difundir.

Esta proposta crítica já é anunciada num dos diálogos iniciais da peça, que inverte a lógica do discurso de colonização, revelando a consciência crítica do colonizado em contraste com o entusiasmo ingênuo do colonizador:

Sexta-Feira – O que não entendo, meu amo, é porque quis voltar à sua ilha. Quando a gente lê o seu livro com verdadeiro espírito crítico, conclui que o balanço de sua estada na ilha foi um bocado nefasto. A prova é que ao sermos resgatados, o senhor ficou louco de alegria. E no momento em que a costa de Juan Fernández começava a afastar-se, só não lhe mandou aquela banana porque afinal o senhor é um cavaleiro britânico.
Robinson – Ora, Sexta-Feira, há coisas que índios como tu não são capazes de compreender, apesar de todo o esforço que tenhamos feito para ajudá-los a obter diplomas nas melhores universidades. A noção de progresso não existe para ti, meu obre Sexta-Feira. E chego mesmo a pensar que ficaste decepcionado e inquieto com o espetáculo que vimos ao sobrevoar esta ilha. É mais ou menos o que leio nos teus olhos.

Sexta-Feira – Não, meu amo, eu sabia muito bem o que nos esperava. Para que servema televisão e a *National Geographic Magazine*? Não sei realmente por que estou me sentindo inquieto e até mesmo triste. No fundo, talvez seja por sua causa, meu amo. Desculpe.

Robinson (*rindo*) – Mas logo por minha causa? Logo eu, o ser mais feliz do Universo! Olha bem para mim e depois olha para o espetáculo que se desenrola como um tapete lá embaixo!

Sexta-Feira – Humm.

Robinson – De que poderia eu me queixar neste momento? De que, se estou vendo a realização não apenas dos meus sonhos de progresso e civilização, mas dos sonhos de toda a raça branca, ou, para dizer com inteira segurança, pelo menos os da gente britânica.

Sexta-Feira – Certamente, meu amo (*risinho*), mas o senhor ainda não viu a ilha de perto. Sua alegria pode ser prematura; desculpe o meu modo de dizer, mas estou sentindo isso com o nariz.

Robinson – Com o nariz? Oh, Sexta-Feira, depois de toda a educação que te demos...

Sexta-Feira – Uma educação impecável, sem dúvida, meu amo (*risinho*) (Cortázar, 1997, p. 165-167).

Na peça de Cortázar, Robinson, imagem do herói civilizador, de início admira a modernidade de sua ilha, agora um país a que se chega de avião, com uma capital de ruas largas, arranha-céus e multidão nas ruas, desenvolvimento a que ele próprio dera o impulso inicial. Seu entusiasmo, porém, vai sendo minado aos poucos, quando se percebe mais sozinho nesta moderna e super-povoada Juan Fernández do que naquela ilha primitiva e deserta que conhecera: “a ilha continua deserta”, diz ele a Sexta-Feira; “Minha ilha continua deserta, muito mais deserta do que no dia em que o mar me vomitou na praia...” (p. 179).

Num primeiro momento, essa solidão se deve a questões políticas: as relações pouco amistosas entre a Inglaterra e Juan Fernández – uma provável alusão ao conflito entre Inglaterra e Argentina que deflagraria a Guerra das Malvinas – levam as autoridades do país a manter Robinson sem contato com a população da ilha. Uma decepção para alguém que esperava ser recebido como um herói fundador. Juan Fernández, porém, não lhe concede este

título. Confirmando sua vocação anacrônica, a peça de Cortázar, escrita sob as influências do multiculturalismo, não legitima a lógica euro e etnocêntrica fundamentadora do discurso de Defoe (na ficção de Cortázar atribuído ao próprio Robinson Crusóe), que heroizava o conquistador branco, europeu, dito civilizado, e depreciava o colonizado indígena ou negro, não-europeu, considerado bárbaro. Esta oposição rígida e marcada por um juízo de valor hierárquico segundo o qual o colonizador é sempre “melhor” do que o colonizado é invertida em “Adeus, Robinson”.

Esta que é, talvez, a subversão mais radical a que Cortázar submete o texto de Defoe é inicialmente sugerida na peça por meio de um recurso extremamente sutil, e, por isso mesmo, extremamente poderoso. Trata-se do (*risinho*) de Sexta-Feira. Segundo a didascália, este deve ser “um (*risinho*) brevíssimo e aparentemente destinado por Sexta-Feira a si mesmo; de qualquer forma, um indício de risos contidos” (Cortázar, 1997, p. 163). Quase tão enigmático como o famoso sorriso da Mona Lisa, ao menos para o poder que desafia e cuja censura contorna, o (*risinho*) pontua as falas em que Sexta-Feira demonstra submissão ao seu “amo”, forma de tratamento exigida por Robinson, que, aliás, jamais é proferida sem o acompanhamento de um (*risinho*), desde o momento em que “amo” e “criado”, sobrevoando a ilha, reveem pela primeira vez em anos o espaço onde se definiu a lógica de sua relação:

Robinson (*excitado*) – Olha, Sexta-Feira, olha lá! A ilha!
A ilha! [...] Estás vendo a enseada? Olha lá embaixo!
Estou reconhecendo-a! Foi ali que os canibais desembarcaram, foi ali que salvei tua vida! Olha, Sexta-Feira!
Sexta-Feira – De fato, meu amo (*risinho*), daqui dá para ver muito bem a praia onde quase fui devorado por aqueles canibais de maus bofes, que queriam me comer só porque um pouco antes minha tribo havia tentado comê-los. Mas assim é a vida, como diz o tango.
Robinson – A minha ilha, Sexta-Feira, estou vendo de novo a minha ilha! Apesar das mudanças, posso reconhecer tudo! Aliás, mudança é o que não falta nela.
Sexta-Feira – É verdade, meu amo, que mudou, mudou (*risinho*). Também reconheço a ilha onde o senhor me

ensinou a ser um bom escravo. Estou vendo o lugar onde era a minha cabana.

Robinson – Meu Deus! Lá existe agora um arranha-céu de vinte e quatro... não, espera aí, de trinta e dois andares! Maravilhoso, Sexta-Feira!

Sexta-Feira – Maravilhoso, meu amo (*risinho*).

Robinson – Queres me dizer por que ficas rindo cada vez que falas comigo? Antes isso não acontecia, até porque eu não permitiria tal coisa; mas de um tempo desses para cá... Posso saber o que há de engraçado em eu ser teu amo, eu, o homem que te salvou de um destino terrível, e te ensinou a viver como uma pessoa civilizada?

Sexta-Feira – A verdade, meu amo, não tem nada de engraçado (*risinho*) (Cortázar, 1997, p. 163-164).

Em sua explícita função paródica, o (*risinho*) desafia a lógica do poder justamente quando esta parece ter sido mais bem absorvida e introjetada; a legitimação da cultura e do discurso do dominador pelo dominado, prova cabal do sucesso da dominação, transforma-se, assim, em negação irônica desta imposição. Sexta-Feira, com seu (*risinho*), marca e desconstrói o discurso que lhe é imposto e que não mimetiza senão para dele se rir. Enquadrado na categoria limítrofe de "selvagem civilizado", o personagem define-se como "excêntrico", aquele que, segundo Linda Hutcheon, é forçado por um processo de vicária e violenta homogeneização, a se adequar à norma dominante, mas permanece, por sua diferença, marginalizado por ela. Dentro e fora da cultura dominante, esta categoria se expressa por meio da paródia, que permite "falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele" (1991, p. 58).

De fato, o (*risinho*) de Sexta-Feira permanece incólume a interpretações e proibições das esferas de poder: questionado por Robinson, que se irrita com o repetido ruído mas não tem como condená-lo por não compreender-lhe o sentido, Sexta-Feira explica não ter controle sobre esta espécie de tique nervoso e afirma, num dos trechos mais irônicos da peça, já ter inclusive consultado a este respeito um psicanalista freudiano, outro junguiano e o próprio Jacques Lacan, sem que qualquer um deles chegasse a um diagnóstico preciso. Esta é a

de que o triunfo de seu ideal de progresso e civilização acabou por criar uma nova barbárie, sentida, sobretudo, pela ameaça de isolamento e incomunicabilidade que assombra as relações humanas na sociedade moderna complexa contemporânea, meio hostil aos seus próprios membros, submetidos a um esquema de rígido controle que ameaça convertê-los em solitários autômatos, indivíduos dotados do que poderíamos qualificar como uma “subjetividade insular”.

Robinson (*ironicamente*) – Claro, tudo termina em controle, não são capazes de imaginar outra solução. No entanto, há dois e meio milhões de homens e mulheres que se desconhecem entre si, de famílias que são outras tantas ilhas. Como em Londres, claro (*pausa*). Não tenho certeza, mas aqui talvez as coisas pudessem ser diferentes...

Sexta-Feira – Por que, amo? Por que aqui, e não em Londres ou em Roma?

Robinson – Não sei, Sexta-Feira. Eu sentia uma vaga esperança no momento em que decidi voltar, apesar de tudo o que me contavam. Agora vejo o quanto fui idiota ao pensar que este podia ser o lugar em que a minha solidão antiga fosse substituída pelo seu contrário, pela imensa maravilha de sorrir, falar, estar perto e fazer coisas juntos... Pensei que meu livro tivesse servido para alguma coisa, para mostrar às pessoas o pavor da solidão e a beleza do ato de reunir-se, do contato... Sabes que meu livro já foi quase tão lido quanto *Dom Quixote e Os Três Mosqueteiros*? Por isso eu tinha direito a algumas ilusões. Mas, como vês... (Cortázar, 1997, p. 179-180).

Em Juan Fernández, o ideal moderno de organização racional do espaço produziu um ambiente de absurdo kafkiano, regido por um princípio de ordem e de controle extremos e abstratos, desumanizados e desumanizadores. Como órgão impessoalizado deste poder aparece na peça de Cortázar o alto-falante do aeroporto, que dirige com minúcia cada movimento dos passageiros desembarcados e dita a cada um seu destino específico. A repercussão desta estrutura de uma lógica irracional se estende, também, às pessoas, que, metamorfoseadas em funcionários, têm sua humanidade minada e sua

habilidade comunicativa constrangida pela norma e limitada ao discurso "oficial", como é o caso de Nora, funcionária do aeroporto com quem Robinson tenta travar contato pessoal, mas cuja fala parece quase tão pré-determinada e artificial como o ruído mecânico do alto-falante.

Este estado de isolamento se faz sentir também no espaço geográfico: o projeto urbanístico moderno de uma cidade como rede de circulação e comunicação que promovesse o convívio harmônico de todos os seus habitantes resultou na criação de um espaço fraturado, em que o privado supera e anula o público, gerando-se o que Robinson percebe ser "um certo tipo de solidão pior do que realmente estar sozinho" (p. 178), uma solidão que resulta de um isolamento não mais físico, como aquele imposto a um naufrago numa ilha deserta, mas derivada do princípio individualista da subjetividade moderna forjada no ambiente da grande cidade, com seu ritmo frenético, suas ameaças, sua experiência de choque constante: a solidão em meio à multidão.

Tal experiência obriga Robinson a repensar o ideal de civilização que defendera e o que julgara ser seu bom êxito. Ao ouvir de Nora um elogio ao livro que narra suas aventuras em Juan Fernández, o herói fundador desautoriza o discurso que até então legitimava seu próprio feito, lamentando, sobretudo, o esforço para civilizar Sexta-Feira, todos os Sextas-Feiras, para quem, talvez, ainda houvesse esperança:

Robinson – É, temo que já seja tarde para pessoas como você e eu. Em compensação, há outros que...

Nora – Outros?

Robinson – Não ria, mas eu estava pensando em meu criado Sexta-Feira, no amigo dele, o Bananeira, nas pessoas que acreditamos haver educado e dominado, nossos filhos culturais, por assim dizer.

Nora (*com voz de funcionária*) – Ora. Essas pessoas pensam e sentem de outra maneira. Seus problemas são de outra natureza, elas não podem nos entender.

Robinson – Ou o inverso, talvez. Não sei, mas o fato é que depois de ter voltado à minha ilha tornei-me incapaz de ver as coisas com clareza. Antes, Nora, tudo era transpa-

rente, tudo era tão claro. Você leu meu livro mesmo? Em cada página havia alguma referencia cheia de gratidão pelos desígnios da providência, a ordem do Grande Relojoeiro, a lógica impecável dos seres e das coisas.

Nora – Gostei sobretudo daquela parte em que você salva a vida de Sexta-Feira, e pouco a pouco faz com que ele saia de sua lamentável condição de canibal e consiga elevar-se à de ser humano.

Robinson – Eu também gostava dessa parte. Até a semana passada.

Nora (*com surpresa*) – E por que mudou de opinião?

Robinson – Porque ao chegar aqui pude ver que as coisas são diferentes. Quando você observa que eu fiz do canibal Sexta-Feira um ser humano, ou seja, um cristão, ou seja, um homem civilizado, penso que de uma semana para cá passei a admirar em Sexta-Feira principalmente o que nele ainda resta de canibal... Bom, não se assuste; digamos, de canibal mental, de selvagem interior. [...] Desde que aqui chegamos, Sexta-Feira vem me mostrando, à sua maneira, que muito dele se revela capaz de escapar àquilo que nos é imposto pelo sistema de Juan Fernández (1997, p. 181-182).

E será Sexta-Feira que, tomando as rédeas do discurso no diálogo final da peça, fará com que Robinson reconheça a falência do projeto de civilização de que é ele próprio um baluarte e assuma seu erro ao outorgar-se, segundo a lógica da colonização européia, os títulos de dono daquela ilha de Juan Fernández e herói salvador de seu nativo – “me alegro por sair desta ilha. Não é a minha ilha. Acho aliás que nunca foi a minha ilha, até porque, mesmo naquela época, não percebi que... É difícil explicar, Sexta-Feira. Digamos que na época eu não percebi o que estava fazendo contigo, por exemplo” (p. 185).

Ao som de Solitude, de Duke Ellington – o *leitmotiv* sugerido por Cortázar para a peça – Robinson ouvirá de seu antigo criado a “outra história” da ilha de Juan Fernández: não mais espaço de projeção para alheias utopias de dominação e controle, mas alegoria de um novo projeto democrático para a América, utopia de liberdade.

Sexta-Feira – Você sabe, Robinson, por que esta ilha se chama Juan Fernández?

Robinson – Bom, um navegante com esse nome, no ano de...

Sexta-Feira – Pelo visto, você não chegou a pensar que o nome da ilha pudesse ser mais do que um mero produto de um mero acaso de navegação, estou certo? Mas talvez não haja nada de casual nessa história, Robinson.

Robinson – Tudo bem, mas afinal não vejo motivo para que...

Sexta-Feira – Pois eu vejo. Acho que no nome se encontra a explicação para o que agora está acontecendo a você.

Robinson – A explicação?

Sexta-Feira – Claro. Pense um pouco. Juan Fernández é o nome mais comum, mais vulgar da língua espanhola. Equivale exatamente ao John Smith em seu país, ao Jean Dupont na França, ao Hans Schmidt na Alemanha, ao João da Silva no Brasil. E por isso não soa como nome de indivíduo, mas de multidão, um nome de povo, o nome do *uomo qualunque*, do *jedermann*... (1997, p. 186-187).

Já os sons de festa popular e multidão se fazem ouvir por sobre a melancolia do jazz, enquanto, nesta nova interação entre colonizador e colono, a ilha – não mais de Robinson – se converte de alegoria de histórico fracasso e solidão em signo de um novo tempo, no qual os vencedores serão outros. Robinson se lamenta, fazendo soar em seu discurso resquícios do orgulho ferido do dominador derrotado – e solitário: “por que voltei? Por que eu tinha de voltar à minha ilha, onde havia conhecido uma solidão muito diferente, voltar para me ver ainda mais só, e ouvir o meu próprio criado dizer que a culpa de tudo é minha?” (p. 189) Sexta-Feira não poupa seu antigo amo, condenado por uma história/História que se reescreve:

temo que agora seja tarde demais para você. Em Juan Fernández não há lugar para você nem para os seus... pobre Robinson Crusoe, pobre Alexandre Selkirk, pobre Daniel Defoe... não há lugar para os naufragos da história, para os senhores da poeira e da fumaça, para os herdeiros do nada (p. 196).

Náufrago uma vez mais, Robinson parece definitivamente derrotado neste novo tempo, que já não será aquele dos grandes navegadores, dos personagens que os representavam como heróis fundadores, dos porta-vozes deste discurso dos dominadores em seu cortejo triunfal. Será o tempo de Sexta-Feira, que, aliado a todos os outros tão comuns e anônimos Juan Fernández, John Smith, João da Silva, propõe uma nova marcha, animada por um retumbante lema de "Adeus, Robinson" com que se deixem para trás "as ilhas dos Robinsons, os pedaços solitários deste mundo dos Robinsons" (Cortázar, 1997, p. 190).

Para deixar a ilha é preciso, porém, voltar a ela, assim como para transformar o mundo é preciso reler as histórias – todas, mais ou menos inventadas – que o criaram. É este o projeto, utópico, sim, desta peça de Cortázar, que nos ensina a lição de que de textos se faz o mundo e que é preciso ler – e reler – para sonhar.

Referências

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas 1). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CORTÁZAR, Julio. Adeus, Robinson. In: *Adeus, Robinson e outras peças curtas*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. p. 161-190.

DEFOE, Daniel. *Aventuras de Robinson Crusóé*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *La soledad de América Latina*. Discurso de aceptación del Premio Nobel, 1982. Disponível em: www.ciudadseva.com/textos, acesso em 12/08/2009.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. História, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post scriptum*. Trad. Eliane Zagury. São Paulo: Paz e terra, 1992.