

PERSONAGENS E PAISAGENS GENÉRICAS: UMA APROXIMAÇÃO TENTATIVA

CHARACTERS AND GENERIC LANDSCAPES: A TENTATIVE APPROACH

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57662


FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 31/03/2025

Aceito em: 10/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Martín Ignacio Koval  

UNAJ | martinignaciokoval@gmail.com

Resumo /Abstract

Este estudo examina a relação entre personagens típicos e gêneros literários mais ou menos estereotipados (“esquemáticos”), com foco especial nas robinsonadas. A pesquisa aborda três questões centrais: a determinação mínima imposta pelo gênero aos personagens, os limites das transformações intertextuais desses personagens e a interação entre personagem, gênero e evolução histórico-literária. Para isso, é analisada uma obra do crítico Noé Jitrik, juntamente com as contribuições teóricas de Gérard Genette, Marie-Laure Ryan e David Fishelov. Os resultados indicam que as robinsonadas exigem apenas dois traços essenciais: o personagem deve ser um sobrevivente e estar isolado. A reconhecibilidade do gênero é preservada por meio de uma “paisagem genérica”, mais também pela disseminação cultural da figura de Robinson Crusoé. A análise do desenvolvimento histórico revela transformações nos traços secundários dos personagens, o que garante a continuidade do gênero, embora com um afastamento significativo de seu modelo original. Com isso, buscamos contribuir tanto para o estudo da recepção dos gêneros literários denominados “esquemáticos” quanto para o aprofundamento da teoria do personagem ficcional.

Palavras-chave: personagem, gênero literário, paisagem genérica, Robinson Crusoé, robinsonada.

This study examines the relationship between typical characters and more or less stereotyped (“schematic”) literary genres, with a special focus on robinsonades. The research addresses three central questions: the minimum determination imposed by the genre on characters, the limits of intertextual transformations of these characters, and the interaction between character, genre, and historical-literary evolution. For this, a work by critic Noé Jitrik is analyzed, along with the theoretical contributions of Gérard Genette, Marie-Laure Ryan, and David Fishelov. The results indicate that robinsonades require only two essential traits: the main character must be a survivor and be isolated. The recognizability of the genre is preserved through a “generic landscape,” but also through the cultural dissemination of the figure of Robinson Crusoe. The analysis of historical development reveals transformations in the secondary traits of characters, ensuring the genre’s continuity, although with a significant distancing from its original model. In this way, we aim to contribute to both the study of the reception of schematic literary genres and the further development of the theory of fictional character.

Keywords: Character, literary genre, generic landscape, Robinson Crusoe, robinsonade.

INTRODUÇÃO

A relação entre os personagens e os gêneros literários não é arbitrária, mas se baseia em convenções compartilhadas que orientam tanto a criação quanto a recepção das obras. Certos tipos de personagens, que chamaremos de *tipificados*, ao aparecerem em um relato, não apenas sinalizam o gênero ao qual a narrativa pertence, mas também moldam as expectativas em torno do seu desenvolvimento e desfecho. Assim como ocorre com a aparição em um relato de um elemento “marcado” em um sentido genérico (por exemplo, um cemitério em que se percebem movimentos estranhos ou uma tempestade em alto-mar seguida de um naufrágio), a apresentação de um personagem tipificado (o zumbi ou o naufrago) ativa um “horizonte de expectativas” (Jauss, 2016 [1991]) em relação aos acontecimentos que (provavelmente) ocorrerão e aos que jamais poderiam ocorrer, à constelação de personagens esperada, às suas características psíquicas e ao tipo de emoções que – em consequência – poderão ser despertadas em relação a eles.

Este modo de funcionamento se explica pelo fato de que o gênero é, entre outras coisas, um esquema mental compartilhado por seus usuários, ou seja, pelos produtores e receptores. Os autores de textos (literários, mas também de outros meios, é claro), ao criar uma história, seguem (ou subvertem) as convenções do gênero para atender ou desafiar as expectativas do público. Por outro lado, os leitores interpretam e compreendem a história a partir desses marcos preexistentes, o que facilita sua imersão e compreensão do relato (Fishelov, 1995; Eder, Jannidis & Schneider, 2010, p. 42-44).

Entre as múltiplas perguntas que se poderia fazer sobre a relação entre personagem tipificado e gêneros literários esquemáticos, escolhemos três: 1. Qual é a determinação mínima que esse tipo de gênero impõe aos seus personagens? Esta pergunta é, a priori, fácil de responder, mas acreditamos que, ainda assim, vale a pena explorá-la com certo cuidado. As outras duas perguntas são de resposta mais complexa: 2. Quais são os limites das transformações intertextuais possíveis dos personagens tipificados, com vistas à preservação da “reconhecibilidade” do gênero? 3. Qual é a relação entre o personagem tipificado e o gênero, de um lado, e o desenvolvimento histórico-literário, de outro?

No que se segue, tentaremos responder a essas questões a partir de um estudo das chamadas “robinsonadas”. Em primeiro lugar, buscamos obter uma aproximação inicial às relações entre personagem e gênero, e às determinações que este impõe àquele, analisando em detalhes um livro esquecido do crítico argentino Noé Jitrik. Em seguida, exploramos os tipos de transformação que o personagem típico pode atravessar, trazendo à tona diversos exemplos e apoiando-nos, sobretudo, em Gérard Genette e Marie-Laure Ryan. Em terceiro lugar, recorrendo a David Fishelov, buscamos uma maneira de nos aproximarmos da evolução dos gêneros a partir do estudo do personagem. Esperamos, assim, contribuir para o estudo da recepção dos gêneros literários que chamamos “esquemáticos” e, ao mesmo tempo, para a teoria do personagem ficcional.

A DETERMINAÇÃO MÍNIMA: O NÁUFRAGO E SUA ILHA

Em *El no existente caballero* (O cavaleiro inexistente, 1975), o pouco conhecido – embora, por outro lado, brilhante – ensaio que Noé Jitrik dedica ao conceito de personagem na literatura latino-americana, o problema da relação entre personagem e gênero literário é apenas tocado de forma superficial. Concretamente, isso ocorre no capítulo dedicado a Horácio Quiroga, cujos “contos missionários” são considerados por Jitrik uma instância de transição entre “a máxima exigência de verossimilhança” do naturalismo do século XIX e a “quase dissolução” do personagem na nova narrativa latino-americana (1975, p. 14).

Em contos como “La insolación” (A insolação, 1917) ou “El hombre muerto” (O homem morto, 1928), haveria um deslizamento da interioridade ou psicologia do personagem “em favor da situação”. A “figura do personagem” fica “aberta” devido à sua falta de história psicológica, e deve ser “preenchida” pelo leitor. Nesse sentido, a distância do leitor em relação ao personagem – muito grande no naturalismo cientificista – é notavelmente reduzida: o leitor tem diante de si a imediata situação que a entidade fictícia enfrenta. O curioso é que, apesar da inusitada proximidade, tudo conspira, em virtude do que se acaba de dizer, contra a “identificação caracterológica ou psicológica” (Jitrik, 1975, p. 57).

É que, anônimo, o personagem se desprende de sua história, “não parece ligado a uma causalidade: começa de um estado determinado e o que se conta sobre ele não pretende nenhuma evolução que conduza a qualquer tentativa de imitação do tempo; falta, portanto, essa vontade definidora de ‘biografia linear’, que é algo como a tematização da ‘verossimilhança’” (p. 56). Os personagens obedecem

cem a uma lógica de “ocultamento” tanto em termos procedimentais (relacionados a uma técnica de configuração artística) quanto da lógica do mundo ficcional: na fronteira – esse é o caso de Jones (“La insolación”), Juan Brown (“Tacuara-Mansion”), Orgaz (“El techo de incienso”, O teto de incenso), o “homem” (“El hombre muerto”) ou o doutor Else (“Los desiladores de naranjas”, Os destiladores de laranjas) -, “cada homem é puro presente, negação de seu passado, pois a fronteira é a marginalidade por excelência e ali caem os que não querem ser lembrados” (p. 57).

Neste ponto, Jitrik concede que o acima exposto (o desvio do foco do personagem para a situação material-existencial) é favorecido pelo gênero: o conto, exercitado muito conscientemente pelo autor de “El almohadón de plumas” (O travesseiro de penas). Concretamente, a “economia dos meios expressivos”, descrita pelo próprio Quiroga em seu “decálogo”, a condensação e síntese às quais o gênero “obriga” implicam que “a ‘situação’ seja valorizada e o personagem empalideça”. Assim, o crítico conclui: “O conto seria um exercício de síntese, enquanto a novela seria um exercício de análise: Quiroga triunfou no primeiro e fracassou estrepitosamente no segundo” (p. 57).

Como tudo isso se vincula ao nosso tema? O que se revela nas reflexões de Jitrik é que o gênero (e não apenas a época histórica, a escola literária ou o estilo pessoal do autor) impõe condicionamentos sobre o (modo de composição do) personagem. As diferenças a esse respeito entre conto e romance são intuitivas: se o espaço é reduzido, não é possível caracterizar psicologicamente o personagem. Trata-se de uma ideia simples, mas que serve para manter presente uma verdade que muitas vezes é esquecida.

No caso das robinsonadas, enquanto subforma de (em princípio) romance o pressuposto em relação ao personagem é que *ele deve ser um sobrevivente isolado*. Nas robinsonadas de grupo, como *Die Insel Felsenburg (A Ilha Felsenburg)*, falaríamos de um grupo de sobreviventes isolados; não acreditamos que haja grandes diferenças a esse respeito. Assim como não pode haver romance gótico sem vilão, *western* sem cowboy, romance de formação (*Bildungsroman*) sem um adolescente indeciso ou conto policial sem um detetive, não pode haver robinsonada sem um naufrago ou grupo de naufragos que, pelo próprio ato do naufrágio, se encontram isolados de algum modo de seus semelhantes. Esta é a determinação primária que o subgênero impõe, como condição mínima, ao protagonista ou ao grupo de personagens.

Esta ideia de naufrágio remete à segunda acepção de sua definição segundo o dicionário da RAE: “Grande perda, desgraça ou desastre” (Real Academia Española s.f., definição 2), que, por sua vez, abrange a primeira: “Perda ou ruína da embarcação no mar ou em rio ou lago navegáveis” (Real Academia Española, s.f., definição 1). De fato, se olharmos retrospectivamente para as robinsonadas, partindo do presente até chegar à sua conformação no início do século XVIII – com Marx, acreditamos que, para o estudo de gêneros literários como a robinsonada, em um sentido metodológico, aplica-se perfeitamente o que sugere a frase segundo a qual “[a] anatomia do homem é uma chave para a anatomia do macaco” (2007, p. 26) – fica claro que a determinação básica que se impõe ao protagonista (ou ao grupo) é a de ser o sobrevivente (ou os sobreviventes) de uma desgraça: nisso não há diferenças entre o protagonista anônimo de *Espelhos negros* (Schwarze Spiegel, Alemanha, 1951), de Arno Schmidt – que é, aparentemente, o único sobrevivente de uma Terceira Guerra Mundial – e Robinson Crusóe.

Além disso, a condição mínima que, segundo postulo, o protagonista deve cumprir é repetida várias vezes nas diversas definições que circulam socialmente. Assim, uma enciclopédia online inglesa registra o seguinte sob a entrada “Robinsonade”: “Qualquer romance escrito em imitação de *Robinson Crusoe* (1719-1720), de Daniel Defoe, que trate do problema da sobrevivência do naufrago em uma ilha deserta” (Encyclopædia Britannica s.f.). Para além do problema que possa ser o uso do termo “imitação” – no último tópico deste trabalho nos referiremos à dimensão histórica à qual parece aludir “imitação” –, aqui se menciona a palavra “naufrago” e, além disso, remete-se ao necessário isolamento como preço a ser pago pela sobrevivência (“ilha deserta”).

É necessário esclarecer que o fato de tentarmos ajustar nossa compreensão das robinsonadas a definições fornecidas por um dicionário geral da língua espanhola e por uma enciclopédia obedece ao fato de que, com Fishelov (1995), acreditamos que, particularmente no caso de gêneros populares, o gênero literário não pode ser definido de maneira normativa a partir da “superioridade” da visão academicista, mas sim de uma perspectiva empírica. Não se pode deixar de prestar atenção ao modo como o conhecimento implícito dos usuários (tanto especialistas quanto leigos) dos gêneros circula

socialmente, ou seja, os modos como “a comunidade literária percebe e usa as categorias genéricas” (Fishelov, 1995, p. 119; cf. também Ryan, 1981, p. 18).

AS TRANSFORMAÇÕES POSSÍVEIS E SEUS LIMITES

Quanto aos limites das transformações possíveis do personagem tipificado no interior do subgênero das robinsonadas, podemos dizer que não existem, além do que denominamos a condição ou exigência mínima. Conforme dissemos, essa se refere, por um lado, ao fato de que o protagonista deve ser um naufrago, ou seja, na segunda acepção do dicionário da RAE, um sobrevivente de uma desgraça, e, por outro, ao fato de que o preço a pagar por essa sobrevivência é o seu isolamento, seja total (o protagonista permanece sozinho) ou parcial (o protagonista sobrevive com uma ou mais pessoas), o que o coloca no que tem sido chamado de uma “*Nullpunktsituation*”, que refere-se à uma “situação de ponto zero de um estado de carência física e psíquica quase total” (Reckwitz, 1976, p. 213). Em todo o restante, o protagonista pode variar, inclusive de maneira radical, sem que o gênero deixe de ser reconhecível. A seguir, tentaremos explicar por que isso ocorre; para isso, apresentaremos três razões.

Em *Palimpsestos* (1962), Gérard Genette dedica muitas páginas ao estudo de *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe (e seus hipertextos), e parece também sustentar implicitamente a posição de que as transformações possíveis de *Robinson Crusóé* não têm limites. Essa é, pelo menos, a impressão que fica ao ler a seção em que apresenta a transposição heterodiegética (um caso particular de relação hipertextual em que o hipertexto desenvolve a mesma ação do hipotexto, mas em um universo diferente) e a homodiegética (aqui, o universo é o mesmo, mas surge uma nova ação ou uma ação com outras características).

Na transposição homodiegética, em geral, mantém-se o nome dos personagens, o que “é um sinal quase infalível da fidelidade diegética”. Já a transposição heterodiegética serve “para explorar a capacidade de variação pragmática do hipotexto” (1989, p. 379-80). O *Robinson Crusóé* (*Robinson Krusoe. Neubearbeitet, 1779/1780*), de Johann Karl Wezel, podemos pensar, é um exemplo da primeira. A segunda, por sua vez, abre um enorme leque de possibilidades para o hipertexto: podem mudar o meio social, a época, a localização geográfica e, em relação ao personagem, os diversos sinais de identidade como o nome, o sexo, a idade, a nacionalidade, a pertença familiar e a *cosmovisão, entre outras coisas*.

O problema que reaparece repetidamente no livro de Genette é o da reconhecibilidade de um gênero. Nosso interesse reside exclusivamente em pensar a reconhecibilidade em função do personagem tipificado, de modo que a questão adequada aqui é até que ponto esse personagem pode se transformar sem colocá-la em risco e por que, em todo caso, a infinita transformabilidade dos personagens nas robinsonadas não compromete a reconhecibilidade. Além da inegável contribuição de Genette, acreditamos – seguindo o “conselho” de Marie-Laure Ryan – que uma abordagem adequada ao problema da reconhecibilidade de um gênero (especialmente um tão popular quanto o das robinsonadas) deve considerar um aspecto central da teoria do personagem: sua incompletude ontológica, que pode ser complementada e entendida, no âmbito da teoria dos mundos ficcionais, pelo princípio da menor divergência.

O princípio da menor divergência – que explicamos nos parágrafos seguintes – e a incompletude ontológica são duas noções muito próximas da teoria dos mundos ficcionais. E a doutrina da intertextualidade ou transtextualidade – definível como “[t]udo o que coloca o texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (Genette, 1989, p. 9-10) – é totalmente compatível com aquele princípio. Diz Ryan: “Sustento que os dois princípios [o de ‘menor divergência’ e a ‘doutrina da intertextualidade’] não são incompatíveis, mas complementares: o funcionamento da menor divergência depende das relações intertextuais tanto quanto o funcionamento da intertextualidade se apoia na menor divergência” (1991, p. 54). O que estamos fazendo aqui, portanto, é seguir o “conselho” ou indicação de Ryan: confiamos na complementariedade entre a teoria da intertextualidade (que até aqui trabalhamos com Genette) e alguns conceitos da teoria dos mundos ficcionais.

A *incompletude ontológica*. Os personagens fictícios são incompletos em um sentido ontológico, na medida em que a única via de informação que temos para saber algo sobre eles é um determinado dispositivo semiótico, que é necessariamente parcial (Grupo Luthor, 2020, p. 78). Mas, curiosamente, em um sentido cognitivo, são “completos”, em virtude da atividade reconstrutiva (ou, mais precisamente, “completativa”) do leitor, que, por exemplo, atribui a Robinson Crusóé – na medida em

que o considera como uma entidade análoga a um ser humano – funções fisiológicas como urinar e defecar ou sentir algum tipo de desejo sexual, mesmo que essas não sejam mencionadas em nenhuma das duas partes do *Robinson Crusoe* de Defoe.

O princípio de menor divergência. Em relação a essa característica distintiva dos textos ficcionais, Ryan formulou o “princípio de menor divergência” (*principle of minimal departure*), que supõe que, quando reconstruímos em nossa mente o mundo narrado, o fazemos de maneira que ele difira o mínimo possível do mundo real (Ryan, 1991, p. 51). Assim, ainda que os personagens de *Os Simpsons* sejam amarelos e tenham quatro dedos (não todos: pensemos no Dr. Hibbert, por exemplo), subentendemos que, como ocorre com os humanos em nosso mundo, eles têm órgãos internos: “um pâncreas, uma vesícula”, etc. (Grupo Luthor, 2020, p. 78). Ao receber uma informação que não condiz com o mundo real (por exemplo, seres antropomórficos amarelos e com quatro dedos), o leitor realiza um ajuste, que poderia ser enunciado assim: *No mundo ficcional de Os Simpsons, tudo é idêntico ao nosso, exceto pelo fato de que ali os seres que fazem as vezes de humanos têm quatro dedos e, em geral, a pele amarela.*

Mas o que nos importa é que o princípio da menor divergência pode ser aplicado não apenas em relação à nossa enciclopédia do mundo real, mas também em relação a um mundo ficcional determinado¹. Ryan diz assim: “O princípio da menor divergência permite optar não apenas pelo mundo real como quadro de referência, mas também por um universo textual” (1991, p. 54). A ideia é que uma enciclopédia ficcional, específica de um gênero, “torna-se disponível para o receptor ao reconhecer os elementos que caracterizam um texto como pertencente a um gênero determinado” (Grupo Luthor, 2020, p. 82).

É central aqui o fato de que o reconhecimento ativa a consciência de uma “paisagem genérica” (*generic landscape*) – que seria a enciclopédia ficcional tornada disponível para o leitor –; ele explica que, ao ler um conto de fadas, sabemos que nesse mundo particular pode haver dragões – ainda que não tenham sido mencionados até então ou que nunca o sejam –, mas não financistas, agentes da bolsa ou cantores de “cumbia villera”². A noção de “paisagem genérica” refere-se a um conceito dentro da teoria dos mundos ficcionais, onde se descreve o conjunto de elementos e convenções que caracterizam um determinado gênero literário ou ficcional. Essas “paisagens” são constituídas pelas expectativas e características típicas de um gênero, que os leitores reconhecem e com as quais interagem ao abordar uma obra desse tipo.

Reparar que existe uma enciclopédia ficcional (mental) que se torna disponível ao ler uma robinsonada nos permite aprofundar a compreensão das relações de intertextualidade que se estabelecem entre as obras particulares. O elemento que ativa a paisagem genérica é o naufrágio seguido do isolamento do protagonista em relação aos seus semelhantes. Isso permite pensar nos protagonistas de histórias de naufrágio e sobrevivência como contrapartes³ do naufrágio original; Robinson Crusoe, sem que importe se, na terminologia de Genette, se trata de uma transposição homodiegética (com manutenção do universo e, portanto, do nome) ou heterodiegética (quando se trata de outro universo e, portanto, muda-se o nome). Em nossa opinião, no entanto, os modos como o leitor atribui a uma obra dada uma pertença a um gênero diferem dependendo de se trata de um ou outro modo de transposição.

No caso das duas robinsonadas alemãs mais importantes da Ilustração tardia – ambas publicadas em duas partes, em 1779/80 – *O jovem Robinson* (Der neue Robinson), de Joachim Heinrich Campe e *Robinson Krusoe. Revisado* (do já mencionado Wezel), os dois autores – seguindo, em sentidos muito diferentes e quase antagônicos, uma inspiração de origem roussoniana – fazem pequenas mo-

1 Usamos “mundo real” como sinônimo de “mundo atual”, algo que não é completamente correto, para evitar entrar em precisões que não fazem parte do objetivo deste trabalho. Podemos entender a noção de “enciclopédia”, por sua vez, como uma metáfora para se referir “à maneira como o conhecimento sobre o mundo atual [ou sobre um mundo ficcional particular] está organizado na mente humana” (Grupo Luthor, 2020, p. 79).

2 A *cumbia villera* é um subgênero da cumbia argentina que surgiu no final da década de 1990 nos bairros populares (chamados de “villas” ou “villas miséria”) da Grande Buenos Aires. É um estilo musical que não só possui um ritmo dançante, mas também se caracteriza por suas letras explícitas, que falam sobre a vida nesses bairros: as dificuldades econômicas, o consumo de drogas, os confrontos com a polícia, a violência, o amor e a diversão.

3 Assim se explica a noção de “contraparte” em *Multiversos*: “Todos os personagens presentes em um texto ficcional são entidades ficcionais. Quando essas entidades estabelecem uma relação de identificação com entidades de outros mundos, elas se tornam contrapartes. Ou seja, cada texto ficcional no qual apareça Napoleão faz referência a um indivíduo ficcional diferente, mas todos eles são contrapartes entre si e com o Napoleão histórico” (Grupo Luthor, 2020, p. 86).

dificações que, embora terminem por mudar o sentido global do texto de Defoe, obrigam o leitor a supor que todos os detalhes não mencionados “respeitam” o estado de coisas do romance inglês fundacional. Ambas constituem exemplos de transposição com manutenção do nome e do mundo.

O conto “O fim de Robinson Crusoe” (La fin de Robinson Crusoe, França, 1978), de Michel Tournier, que é muito breve, começa onde termina a primeira parte de *Robinson Crusoe* e narra a tentativa frustrada de Robinson de retornar à sua ilha. Segundo Genette, este texto é um exemplo de “epílogo alógrafo”. Ou seja, uma continuação (e término), em um hipertexto, da mesma história do hipotexto, feita por um autor diferente (Genette, 1989: 256). O mesmo poderia ser dito da peça radiofônica “Adiós, Robinson” (1977), de Julio Cortázar. No caso do conto de Tournier, o vínculo hipertextual é evidente desde o título, de modo que, ao ler que Robinson se tornou “ranzinza” por não conseguir reencontrar sua ilha (Tournier, 2006, p. 26), recorreremos à nossa enciclopédia ficcional e fazemos o ajuste correspondente (“neste mundo ficcional, Robinson não volta à ilha porque não a encontra”) e respondemos afirmativamente à pergunta que nos fazemos sobre o fato de sua ranzinze ser coerente com o sistema de características que associamos ao modelo ou protótipo⁴. Além disso, supomos que, em relação tanto ao personagem quanto ao mundo, todo o resto é tal como se refere no texto de Defoe.

Mais complexa é a explicação do mecanismo mental que se ativa a partir da leitura de obras como *Susana e o Pacífico* (Suzanne et le Pacifique, França, 1921), de Jean Giraudoux; *Espelhos negros* de Schmidt, *A costa do Mosquito* (The Mosquito Coast, EUA, 1981), de Paul Theroux, ou *O marciano* (The Martian, EUA, 2011), de Andy Weir, que não mantêm nem o nome do protagonista nem a semelhança quanto ao mundo ficcional – um caso interessante intermediário é o de Robinson Crusoe (sem o “e”) em *Foe* (África do Sul, 1986), de J. M. Coetzee, onde se apresenta a situação de uma “quase” identidade –. Os ajustes que devemos fazer como leitores em Giraudoux, Theroux e Weir são muitos, de modo que chega um ponto (já nas primeiras páginas) em que compreendemos que não faz sentido continuar supondo que “todo o resto” é idêntico ao *Robinson Crusoe* original, simplesmente porque isso seria antieconômico. Mas, de qualquer maneira, não podemos deixar de conceber os personagens dessas obras como contrapartes de Robinson Crusoe e, portanto, as novelas habitadas por eles como parte da tradição narrativa das robinsonadas.

A primeira razão que explica a liberdade em relação às transformações é, portanto, que a exigência mínima sobre o personagem tipificado (+náufrago, +isolado) ativa uma paisagem genérica. Isso parece ser uma característica de todos os gêneros com personagens tipificados. No filme de terror *Dead Meat* (Irlanda, 2007), de Conor McMahon, os zumbis correm a grande velocidade –que os torna mais agressivos e perigosos – e dormem em pé. Esses dois traços não costumavam ser atribuídos aos zumbis na tradição cinematográfica anterior. No entanto, como todos os zumbis, os criados por McMahon são entidades “renascidas” sem mais intenção do que comer cérebros humanos. Esses dois últimos traços ativam a “paisagem genérica” e fazem com que o gênero seja reconhecível apesar da presença desses traços “estranhos”.

O mesmo se aplica às *robinsonadas*: o protagonista de *Schwarze Spiegel* – por exemplo – é um leitor muito culto e voraz que, ao contrário de Robinson Crusoe, detesta “o trabalho da terra” (Schmidt, 2012, p. 334), mas – assim como o célebre náufrago – é o (inicialmente) único sobrevivente de um “naufrágio” que o separou do resto da humanidade. Esta última propriedade satisfaz o “mínimo grau de semelhança” (Margolin, 1990, p. 866) exigido para a contraparte e, de forma genérica, associa o sobrevivente do mundo pós-apocalíptico de Schmidt ao protagonista do romance *Robinson Crusoe*. O fato de que a fronteira entre o náufrago e a humanidade não seja mais o oceano, mas sim a que separa os mortos pelo desastre atômico e os sobreviventes, é um detalhe importante em termos temáticos, mas não do ponto de vista da pertença ao gênero *em um sentido amplo*.

Pra introduzir as outras duas razões, é necessário chamar a atenção para o fato de que temos aplicado o princípio da menor divergência de maneira ligeiramente diferente do modo como é apresentado por Ryan em seu *Possible Worlds*, pois estamos atribuindo a uma obra o que a autora afirma ser próprio de um gênero. Ou seja, estamos usando a noção de enciclopédia ficcional referida ao ro-

4 Não podemos mostrá-lo aqui, mas, em grande medida, toda a segunda seção de nosso trabalho é uma discussão com Margolin (1990), cuja preocupação central é a mesma que a nossa: mostrar como as contrapartes de um protótipo mantêm sempre, mesmo nos casos mais radicais, um vínculo de semelhança que assegura o reconhecimento (cf. p. 864-871).

mance *Robinson Crusoe* mais do que ao gênero das robinsonadas. Fazemos isso porque acreditamos que um detalhe importante não considerado de forma adequada no livro de Ryan é que existem obras que fundam gêneros, e isso repercute sobre a forma como funcionam o mencionado princípio e a enciclopédia ficcional.

Em seu livro, Ryan usa como exemplo os contos de fadas e as histórias de Sherlock Holmes, mas não parece estar ciente da importante diferença existente entre os dois. É verdade que não há um conto de fadas fundacional: o conto de fadas “prototípico” é uma “abstração de muitos textos” (1991, p. 56). Mas, no caso do romance policial clássico, assim como nas robinsonadas – e também, por exemplo, no *Bildungsroman* ou romance de formação – não há necessidade de um modelo abstrato: o “prototipo” é uma obra concreta, com uma data de publicação e um autor precisos, cujo protagonista foi se tornando, ao longo da história cultural, uma espécie de fonte inesgotável de contrapartes.

A “reconhecibilidade” do modelo nas transposições heterodieéticas não parece ser garantida apenas pelo elemento que ativa o “paisagem genérica”: o naufrágio e o isolamento como preço a pagar pela sobrevivência. Isso parece ser muito pouco para permitir a total liberdade em todos os outros traços do personagem. É mais: uma jovem francesa de gostos suntuosos (*Suzanne...*), um intelectual niilista (*Espelhos negros*), um ianque farto da sociedade de consumo (*A costa do mosquito*) ou um astronauta (*O marciano*) decididamente não fazem parte da “paisagem genérica” das robinsonadas. É apenas a posição estrutural relativa (ou seja, o que temos denominado de “exigência” ou “condição mínima”) de personagens como – respectivamente – Susana, o narrador de Schmidt, Allie Fox e Mark Watney que permite entendê-los como contrapartes de Robinson Crusoe e, no final das contas, o que habilita a classificar todas essas obras como robinsonadas?

A nosso entender, a resposta a esta última pergunta é “não”. A reconhecibilidade das robinsonadas se baseia na razão que apresentamos acima, mas também em mais dois fatores. Por um lado (segunda razão), as robinsonadas se erguem sobre a base de uma única obra inconmensuravelmente influente: o romance de Defoe, cujo protagonista se tornou um mito da modernidade individualista ocidental (Watt, 1962). Essa situação faz com que sua presença no imaginário social e na circulação midiática (em romances, dramas, filmes, programas de TV, videogames, grupos no Facebook, threads no Twitter, etc.) seja tamanha que não é de forma alguma necessário ter lido o livro para conhecer certos detalhes da história do naufrago solitário (Taylor, 2002) ou se identificar com seu destino quando se passa alguns dias de férias em uma ilha qualquer do mundo. Isso é justamente o que Tournier (2017) se refere no início de sua famosa conferência de 1967 sobre o herói de Defoe: *Nous sommes tous Robinson Crusoe*, todos somos Robinson Crusoe.

Por outro lado (terceira razão), de qualquer forma, os próprios romances recém-mencionados – e muitos outros – se encarregam de referir (sempre criticamente) o modelo, deixando clara sua condição de robinsonadas ou, pelo menos, sua pretensão de ser lidas como tais. Em geral, isso ocorre no final das obras, depois que “o hipotexto [foi] silenciado durante muitas páginas” (Genette, 1989, p. 386). Assim, Susana lê o romance de Defoe, que encontra em sua ilha, entre os restos de um naufrago que a precedeu, e critica a forma como o famoso Crusoe depredou a natureza da ilha; o narrador de *Espelhos negros* também se compara com aquela figura mítica, zombando de seu otimismo colonizador, e Allie Fox se refere em três ocasiões distintas ao modelo, para denegri-lo⁵. As robinsonadas são, a um nível de conteúdo, autorreferenciais, e buscam sempre, em geral, “delatar-se” como tais para se inscrever explicitamente nessa tradição. Isso restabelece a reconhecibilidade do gênero nos casos mais extremos.

PERSONAGEM E EVOLUÇÃO HISTÓRICA DO GÊNERO

É necessário repensar tudo o que foi exposto levando em conta o fator histórico: os gêneros literários não são atemporais, mas estão sujeitos às mudanças históricas. Se considerarmos a configu-

5 “Só, só nas margens de um arquipélago, uma mulher se preparava para ler *Robinson Crusoe*” (1925, p. 228), afirma a narradora e protagonista de Giraudoux. O narrador de Schmidt anota: “Eu estava caminhando ao longo da borda da floresta, assim, pensando em mim, literalmente: sem outra intenção. Como Robinson, com dois rifles, e devido ao sol do meio-dia, sob a viseira branca do meu boné” (2012, p. 361-2). No romance de Theroux, uma das menções ocorre quando a família já está instalada na lagoa de Brewer e vive miseravelmente com os restos que encontra na praia: madeiras, metais, plásticos e até tampas de vaso sanitário. Assim, Allie diz aos filhos: “O Crusoe naufrago típico vive como um macaco. Mas eu não sou um tolo” (Theroux, 1983, p. 282), e tenta explicar a eles como podem fazer uso dos restos da civilização que a maré “traz” para eles.

ração do protagonista, podemos dizer que as robinsonadas se desenvolvem, de maneira geral, ao longo de três grandes períodos. O período inaugural corresponde ao século XVIII e seus heróis burgueses; *O Robinson suíço* (*Der schweizerische Robinson*, Suíça, 1812), de J. D. Wyss, é uma transição que dá origem ao segundo período, tipicamente do século XIX, marcado pelos protagonistas adolescentes do sexo masculino; a partir da metade do século XX, identifica-se um terceiro período, onde o protagonista já é um homem ou mulher adultos cuja origem social é irrelevante, pelo menos no que se refere ao subgênero. Os traços {+burguês}, {+adolescente, +masculino} e {+adulto} são então adicionados, respectivamente, em cada um dos três períodos como elementos historicamente determinados à condição *sine qua non* de {+náufrago isolado}. Este último traço – repetamos – é inerente à definição do subgênero, sendo o atributo definidor do personagem tipificado e, portanto, das robinsonadas; enquanto os outros têm caráter secundário, derivado e histórico.

Não é necessário lembrar que Robinson Crusoe é, antes de tudo, um burguês. Em *A ilha Felsenburg* (*Die Insel Felsenburg*, Alemanha, 1731), de J. G. Schnabel, Albert Julius é o único homem burguês entre as quatro pessoas que sobrevivem ao naufrágio; como tal, ele é o elemento “dinâmico” frente à ociosidade do capitão Lemelie e do aristocrata Van Leuven. Além disso, após a morte destes dois, ele funda a primeira família da ilha ao se casar com Concordia, também de origem burguesa⁶. Em *A Ilha de coral* (*Coral Island*, Escócia, 1857), de R. M. Ballantyne, o que importa em Ralph Rover (15 anos), Jack Martin (18 anos) e Peterkin Gay (13 anos) não é mais sua classe social, mas sua idade. Em *A ilha de concreto* (*Concrete Island*, Inglaterra, 1974), de J. G. Ballard, ou em *O marciano*, finalmente, o determinante para – respectivamente – Robert Maitland ou Mark Watney é sua condição de seres humanos, em uma clara mudança do subgênero para preocupações de ordem existencial que, até meados do século XX, embora presentes em muitos casos, não ocupavam um lugar central⁷.

Fishelov – valendo-se de conceitos das ciências cognitivas e da psicolinguística – propõe uma definição de gênero literário na qual a percepção dos usuários do gênero (autores, leitores, docentes, estudantes, editores, livreiros, etc.), como já indicamos, tem um lugar destacado. De fato, afirma que os gêneros literários não são percebidos nem como “categorias rigidamente unificadas nem como um conglomerado de textos literários, reunidos ao acaso, que compartilham meramente uma rede de similaridades soltas” (1995, p. 117). Em vez disso, remetendo a Ryan (1981), constata que são percebidos como “categorias estruturadas, com um ‘núcleo duro’ consistente em membros prototípicos” que, por sua vez, têm entre si “um grau relativamente alto de semelhança” (p. 117).

A tese que defendemos é que a distinção que Fishelov faz entre “o núcleo duro” e a “periferia”, extremamente produtiva, tem, contudo, uma limitação: não leva em consideração as determinações históricas que atuam sobre os gêneros. No caso particular das robinsonadas, ocorre, a nosso ver, o seguinte: as obras que fazem parte do “núcleo duro” são as do século XVIII; o elemento que as relaciona intimamente é a condição burguesa do protagonista. O naufrago das robinsonadas até *O Robinson suíço* é o representante de um projeto cultural, econômico, político e social de transformação revolucionária do mundo. Quando esse elemento se perde (depois de 1815), as robinsonadas já se vinculam de forma mais indireta ao modelo, sem que, no entanto, percam sua reconhecibilidade.

Com base nisso, podemos concluir que a distinção entre os três períodos das robinsonadas de acordo com o tipo de traço secundário que se adiciona à “condição *sine qua non*” – ou seja, {+burguês}, {+adolescente varão} ou {+adulto homem ou mulher} – é muito mais relevante, em termos de compreensão do desenvolvimento histórico das robinsonadas, do que a distinção feita anteriormente entre robinsonadas com transposição homodiegética e heterodiegética. O vínculo entre o hipotexto *Robinson Crusoe* e *A Ilha Felsenburg*, um hipertexto historicamente próximo no qual ocorre uma transposição heterodiegética, é muito mais estreito do que entre o hipotexto e, por exemplo, *Sex-*

6 Na argumentação de György Lukács em seu artigo “O romance” (publicado em russo em 1935 e depois incluído em *Escritos de Moscou*), Robinson Crusoe aparece como o herói “positivo” típico do século XVIII, o que seria uma consequência de que Defoe (e os romancistas da época) “se encontra[va] em uma relação positiva com sua época, com sua classe social [ou seja, a burguesia], que realiza a grande transformação da época” (2011, p. 52). Lukács afirma que, no período de ascensão universal da burguesia, acentua-se, como nunca antes na história da novela moderna, “o princípio progressista, ativo na burguesia” (p. 51). É por isso que ele destaca o fato de que, com “cada pá ou enxada [dada]”, Robinson está submetendo a natureza (o mundo) à civilização, que é a civilização burguesa (p. 53).

7 O mesmo pode ser dito do protagonista de *Espelhos negros*, da mulher de quarenta e poucos anos que protagoniza *A parede* (*Die Wand*, Áustria, 1963), de Marlen Haushofer, ou do agente da FedEx, Chuck Noland, no filme *Náufrago* (*Cast Away*, EUA, 2000), de Robert Zemeckis.

ta-feira ou os limbos do Pacífico, que conserva a identidade diegética (inclusive mantendo o nome) mas, de maneira nenhuma, o “espírito de época” da obra de Defoe.

É possível entender de outra forma a relação entre o núcleo duro e as obras periféricas: pode-se postular que com *O Robinson suíço*, primeiro, e com *Espelhos negros*, depois, surgem duas subformas mais ou menos autônomas das robinsonadas, a “robinsonada de protagonista adolescente”, que se torna quase indiferenciável do romance de aventuras, e o que se chamou de “robinsonada pós-apocalíptica” (Jabłkowska, 1989). Isso mesmo é explicado por Ryan em relação ao conto de fadas: “Se [um texto que adiciona conteúdo erótico ao conto de fadas] dá início a um gênero por si só (chamemos de conto de fadas erótico), a nova paisagem será obtida pela apropriação de todas as características dos contos de fadas e adicionando a sexualidade às propriedades relevantes dos personagens” (1991, p. 56). Não podemos entrar aqui, no entanto, na (difícil) questão de até que ponto as obras mencionadas inauguram ou não novos gêneros.

CONCLUSÕES

De certo modo, como sugere implicitamente Margolin (1990), é válido pensar que o interesse inerente ao estudo dos personagens ficcionais reside em sua utilidade para realizar classificações de gênero e tudo o que isso implica: a possibilidade de comparar obras com base em critérios que não sejam arbitrários (por exemplo, relativos ao gosto do crítico), mas objetivos. Em qualquer caso, neste trabalho buscamos mostrar que a análise do “personagem tipificado” é fundamental para se obter uma definição satisfatória de um gênero esquemático como o das robinsonadas, para compreender sua enorme capacidade de transformação de uma obra para outra e, também, o modo como se desenvolveu historicamente.

As robinsonadas impõem duas únicas condições ao personagem em termos de traços primários: que se trate de um sobrevivente (náufrago) e que esse fato implique seu isolamento do restante dos seres humanos. Em todo o restante, a liberdade criativa do autor é total. As transformações possíveis do personagem são ilimitadas, mas isso não compromete sua “reconhecibilidade”, que está garantida por três fatores: a ativação, no leitor, de uma “paisagem genérica”, em virtude do surgimento do traço primário; a onipresença do mito de Robinson Crusóé na cultura midiática ocidental; e a tendência das obras particulares a revelar, em nível de conteúdo, sua dívida com a obra prototípica.

A análise do desenvolvimento histórico das robinsonadas e do modo como isso incide sobre seus personagens tipificados mostra, por sua vez, que os dois traços primários permanecem inalterados em diferentes épocas (são traços *suprahistóricos*), enquanto ocorrem mudanças fundamentais nos traços secundários, que devem ser concebidos, portanto, como traços *históricos*. O estudo destes últimos deixa claro que há duas formas básicas de entender as robinsonadas. Em um sentido estrito, são um fenômeno limitado ao Iluminismo europeu e à época de ascensão da burguesia (com um protagonista burguês). Por outro lado, *em um sentido amplo*, conseguiram operar uma série de transformações — sobretudo, a partir de meados do século XX, uma perda do componente “classista” e uma concomitante “universalização” do protagonista — que lhes permitem continuar relevantes até os dias de hoje, ainda que ao custo de manter uma relação significativamente mais marginal com o modelo.

Em síntese, a análise das robinsonadas, centrada na figura do personagem tipificado, oferece uma compreensão profunda das dinâmicas que regem os gêneros literários esquemáticos. A importância da análise dos personagens tipificados não só facilita a definição e a compreensão do gênero, mas também permite uma reflexão mais ampla sobre como os gêneros literários evoluem ao longo da história, mantendo-se, ao mesmo tempo, fiel aos seus elementos centrais. Em última instância, este estudo contribui para uma apreciação mais crítica da interação entre personagem e gênero, crucial para a compreensão da literatura da literatura e dos modos como seus usuários a recebem.

REFERÊNCIAS

EDER, Jens; JANNIDS Fotis & Ralf SCHNEIDER. 2010. Introduction. In: EDER, Jens; JANNIDS Fotis & Ralf SCHNEIDER (eds.). **Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media**. Berlín: De Gruyter, 2010. p. 3-64.

FISHELOV, David. The Structure of Generic Categories: Some Cognitive Aspects. **Journal of Literary Semantics**, v. 24, n. 2, p. 117-26, 1995.

- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: La literatura en segundo grado. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- GIRAUDOUX, Jean. **Suzanne et le Pacifique**. París: Éditions Émile-Paul Frères, 1925.
- GRUPO LUTHOR. **Multiversos**; Una introducción crítica a la teoría de los mundos ficcionales. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2020.
- JABŁKOWSKA, Joanna. Moderne Robinsonade oder Absage an die Hoffnung? Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Arno Schmidt, Marlen Haushofer und Friedrich Dürrenmatt. In: BRAUNGART, Wolfgang (ed.). **Über Grenzen**: Polnisch-deutsche Beiträge zur deutschen Literatur nach 1945. Peter Lang: Frankfurt/M, 1989, p. 33-45.
- JAUSS, Hans Robert. **Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik**. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2016.
- JITRIK, Noé. **El no existente caballero**: La idea de personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana. Buenos Aires: Megápolis, 1975.
- LUKÁCS, György. La novela. In: **Escritos de Moscú**. Trad. Miguel Vedda & Martín Koval. Buenos Aires: Gorla, 2011, p. 29-75.
- MARGOLIN, Uri. Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective. **Poetics Today**, v. 11, n. 4, p. 843-71, 1990.
- MARX, Karl. **Elementos fundamentales para la crítica de la economía política**. V. 1. Trad. Pedro Scairon. Madrid: Siglo XXI, 2007 [1857-58].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. s/f. Naufragio. In: **Diccionario de la lengua española**. Disponível em: <https://dle.rae.es/naufragio>. Acesso em 12 dezembro 2024.
- RECKWITZ, Erhard. **Die Robinsonade**: Themen und Formen einer literarischen Gattung. Amsterdam: Grüner, 1976.
- ROBINSONADE. s/f. In: **Encyclopædia Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/robinsonade>. Acesso em 18 de junho 2021.
- RYAN, Marie-Laure. On The Why, What and How of Generic Taxonomy. **Poetics**, v. 10, p. 109- 26, 1981.
- RYAN, Marie-Laure. 3. Reconstructing the Textual Universe: The Principle of Minimal Departure. In: **Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory**. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 48-60.
- SCHMIDT, Arno. Espejos negros. In: **Los hijos de Nobodaddy**. Trad. Florian von Hoyer & Guillermo Piro (Espejos negros). Barcelona: De Bolsillo, 2012, p. 303-93.
- SCHNABEL, Johann Gottfried. **La isla Felsenburg**. 2 volumes. Trad. Martín Koval. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2017.
- TAYLOR, Charles. Modern social imaginaries. **Public Culture**, v. 14, n. 1, p. 91-124, 2002.
- THEROUX, Paul. **La costa de los mosquitos**. Trad. Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Emecé, 1983.
- TOURNIER, Michel. **Nous sommes tous Robinso Crusoe**. France Culture, 10 outubro 2017 [1967]. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/vendredi-ou-les-limbes-du-pacifique-116-1ere-diffusion-14-et-16081967>. Acesso em: 26 junho 2024.
- TOURNIER, Michel. El fin de Robinson Crusoe. In: TOURNIER, Michel. **El urogallo**. Madrid: Alfaguara, 2006 [1978], p. 21-6.
- WATT, Ian. Chapter 3. Robinson Crusoe, individualism and the novel. In: **The Rise of the Novel**. Trad. Lourdes Ortiz. Berkeley/Los Ángeles: University of California Press, 1962, p. 60-92.