

## UMA DUPLA DIRECÇÃO DA ESCRITA EM DANIEL DEFOE: THE FARTHER ADVENTURES OF ROBINSON CRUSOE, OU, ALGUNS BONS ENSINAMENTOS DA MÁ LITERATURA

«One of these Authors (the Fellow that was pilloried, I have forgot his name) is indeed so grave, sententious, dogmatical a Rogue, that there is no enduring him».

(J. SWIFT, referindo-se a DEFOE) <sup>1</sup>

Cerca de 1707 um panfletista anónimo justificava maliciosamente o hábito de Defoe de se citar a si próprio afirmando que tal se devia ao facto de serem mais os livros por ele escritos do que os por ele lidos <sup>2</sup>.

Esta observação dá conta de como já em 1707 os contemporâneos de Defoe estranhavam a sua grande quantidade de escritos.

---

<sup>1</sup> SWIFT, J. — *A Letter Concerning the Sacramental Test* (1709), transcrito em Pat Rogers (Ed.), *Daniel Defoe: The Critical Heritage*, London and Boston, 1972, p. 38. Claro que ninguém acredita que Swift se tivesse realmente esquecido do nome de Defoe.

<sup>2</sup> Não resisto a transcrever este característico exemplo do tom e da linguagem de boa parte da literatura panfletária nos inícios do séc. XVIII: «They object against you [...] that at every Inn, you are quoting your lamentable rhymes; but your Friends at Sue's excuse you upon this Account, and say, That you having writ more Books than you have read, must quote yours own dear impudent Self, or nothing at all». O panfleto intitula-se *The Review Review'd. In a Letter to the Prophet Daniel in Scotland*, e deve ter sido publicado quando Defoe se encontrava na Escócia em missão política ao serviço de Robert Harley. Citado por Maximillian Novak no mesmo artigo em que dá nota da sua descoberta deste panfleto, *A Whiff of Scandal in the Life of Daniel Defoe*, «Huntington Library Quarterly», 1970, 34, p. 38.

Se considerarmos que o seu ritmo de publicação de textos viria depois a ser ainda mais acelerado, particularmente a partir de 1719-20 e até à sua morte, ocorrida em 1731, encontramos as razões que fazem de Defoe um dos mais prolixos autores da história da literatura inglesa.

Mas se aquele panfletista anónimo testemunha assim a grande quantidade (que não a qualidade) da produção escrita de Defoe, já talvez não façam as suas palavras inteira justiça à vastíssima quantidade de conhecimentos de que este autor dá provas em toda a sua obra, e que nos faz mesmo interrogar sobre como terá ele encontrado tempo não só para escrever tudo aquilo que escreveu, como também para se documentar sobre tão grande variedade de assuntos <sup>3</sup>. Só nas páginas de *The Review* (jornal que Defoe publicou, e quase integralmente escreveu, entre 1704 e 1713, com uma periodicidade de três números por semana) é abordada uma diversidade de assuntos e temas que atesta a sua espantosa multiplicidade de conhecimentos e de interesses. Mas, como se o espaço de *The Review* fosse demasiadamente limitado (e são 22 volumes na edição fac-simile de Arthur Secord <sup>4</sup>), Defoe desenvolveu ainda a maior parte desses assuntos, e muitos outros, em panfletos e em livros que, num total superior a 500 títulos <sup>5</sup>, tratam de política, religião, geografia, filosofia, viagens, economia, magia, educação, moral, direito, história, pirataria, e dissemelhantes temas, e entre os quais se contam os sete ou oito volumes, cuja autoria Defoe nunca reconheceu explicitamente, que hoje consideramos como romances e pelos quais atribuímos um lugar a este autor na história da literatura inglesa.

---

<sup>3</sup> Para já não falar no tempo que dedicou aos seus empreendimentos comerciais, financeiros e industriais — mas como todos os seus negócios faliram, há sempre a hipótese de Defoe não lhes ter prestado a atenção necessária. Há um estudo recente que desmente o panfletista citado, apresentando como muito atentas e numerosas as leituras implicadas nos diversos escritos de Defoe (Ver Paula R. Backscheider, *Daniel Defoe: Ambition and Innovation*, Lexington, Kentucky, 1986).

<sup>4</sup> SECORD, A. W. Ed. — *The Review*, New York, 1938.

<sup>5</sup> A lista bibliográfica de Defoe foi estabelecida por MOORE, J. Robert — *A Checklist of the Writings of Daniel Defoe*, Bloomington, Indiana, 1960, (edição revista, 1971). Outros autores acrescentaram entretanto mais títulos, enquanto alguns dos títulos incluídos por Moore foram considerados de atribuição pouco provável. Contudo, a lista de Moore continua a ser a grande bibliografia de referência.

Não deixa de ser curioso observar que, em todo o manancial de diferentes assuntos que Defoe abordou ao longo dos seus escritos, a literatura quase é ignorada. Embora nos inícios da sua carreira Defoe tivesse gostado de ser reconhecido como poeta, dada a celebridade obtida, em particular, com *The True-Born Englishman*, que se tornou no poema em língua inglesa mais vendido até então <sup>6</sup> (e este «início de carreira» verifica-se quando Defoe tem já 41 anos de idade), era sobretudo como entendido em questões de economia e política que Defoe pareceria ter gostado de criar a sua imagem. É, pois, por ironia da história que Defoe é hoje quase exclusivamente conhecido como romancista.

Embora sem esperanças de encontrar uma resposta inequívoca, podemos-nos interrogar sobre o que terá levado este autor, já perto dos sessenta anos de idade, a escrever aquela que viria a ser a sua primeira, e mais conhecida, obra de ficção. Talvez o objectivo de Defoe fosse a ilustração de alguns princípios e normas de conduta moral, ao mesmo tempo que procurava demonstrar ideias suas sobre o interesse comercial da exploração de certas zonas do globo, em particular da América do Sul. Estes objectivos não eram de modo algum novos em Defoe, que poucos anos antes tinha publicado *The Family Instructor* (1715), um livro em que através de situações e diálogos envolvendo personagens apenas esboçadas se pretende ilustrar códigos de conduta familiar, e que via na guerra com a Espanha, reacendida em 1718, a possibilidade de alargar o domínio inglês na América do Sul. Fossem estas, ou outras, as razões que levaram Defoe à escrita de *Robinson Crusoe*, o que quase com certeza pode ser afirmado é que não há, no projecto inicial, uma preocupação de ordem estritamente ficcional, ou literária. De resto, o romance foi inventado por acaso: Richardson começou por escrever cartas-modelo «para uso dos leitores da província», e Fielding começou por parodiar Richardson. Não admira por isso que Defoe chegasse ao romance porque queria ilustrar os malefícios da desobediência aos pais ou as vantagens para a Inglaterra da exploração da bacia do Orinoco.

---

<sup>6</sup> Só no ano da sua edição (1701), foram publicadas 10 edições de *The True-Born Englishman*, para além de várias edições-pirata, tendo mais doze sido publicadas ainda em vida de Defoe. Pat Rogers refere um total de 80 000 exemplares, aparentemente apenas relativo às 10 edições autorizadas de 1701 (ROGERS, Pat — *Robinson Crusoe*, London, 1979, p. 3).

É possível que o episódio da ilha lhe tenha aparecido como uma «estranha surpresa», como afirma J. Robert Moore<sup>7</sup>. Não fossem, com efeito, as potencialidades formais abertas por este *tour-de-force* da imaginação de Defoe e *Robinson Crusoe* arriscar-se-ia a ser mais uma das histórias de viagens que preencheram o imaginário europeu na sequência dos Descobrimentos, ou então uma simples variação sobre o tema do peregrino, espécie de lugar-comum da tradição narrativa puritana. Mas o episódio da ilha abriu a Defoe a possibilidade de se espriaiar por outros temas que também lhe eram caros, como a capacidade humana de adaptação e transformação do meio, a submissão da natureza à sua utilização pelo homem, ou a puritana harmonização do trabalho com a glorificação de Deus: com o tratamento destes temas, a sua imbricação, e os seus insuspeitados desenvolvimentos, era a sua capacidade de criação ficcional que Defoe implicitamente descobria e dominava.

Esta é uma história possível, e plausível, para o percurso que levou Defoe ao mundo do romance. Ou melhor, é uma tentativa de racionalização desse percurso — será possível aventar outras, mas duvido que seja possível dar conta do processo global que operou a abertura desta via na escrita de Defoe, a não ser que se lance mão de conceitos com referentes fracamente racionalizáveis, como impulso, intuição, ou, sobretudo, inspiração. O próprio Defoe não consegue depois justificar a sua obra noutros termos senão apresentando-a como uma alegoria da sua própria vida<sup>8</sup> — uma justificação que tem sido entendida pela crítica como mistificadora, mas que talvez seja antes a única racionalização para o dito percurso que Defoe conseguiu conceber. Diga-se, de passagem, que, ainda que eventualmente sincera, a considero menos plausível do que a por mim acabada de esboçar.

---

<sup>7</sup> MOORE, John Robert — *Daniel Defoe, Citizen of the Modern World*, Chicago, 1958, p. 224.

<sup>8</sup> «I, Robinson Crusoe [...] do hereby declare [...] that there is a man alive, and well known too, the actions of whose life are the just subject of these volumes, and to whom all or the most part of the story most directly alludes» (os volumes referidos são *The Life and Adventures of Robinson Crusoe* e *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*). DEFOE, Daniel — *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, in ATKEN, George A. (Ed.) — *Romances and Narratives by Daniel Defoe*, vol. 3, London, 1895, pp. ix-x.

Mas talvez a forma mais certa, se bem que menos analítica, de dar conta desta inauguração da carreira de romancista de Defoe seja considerar que em *Robinson Crusoe* o autor encontrou uma nova via para o prazer da escrita. A variedade e a quantidade dos escritos de Defoe parecem testemunhar isso mesmo: um grande, um imenso prazer no acto da escrita, qualquer assunto ou acontecimento não sendo mais do que um pretexto para escrever. Embora se possam assinalar algumas preocupações mais persistentes, como os já referidos interesses pela política, pela economia, ou ainda pela educação, a verdade é que Defoe não perde nenhuma oportunidade para escrever, seja ela a erupção de um vulcão, a pretensa aparição de um fantasma, uma tempestade sobre Londres, ou a invasão da Áustria pelos turcos. A utilização dos mais variados acontecimentos ou assuntos para sobre eles escrever é ainda complementada pela adopção de diferentes personalidades, que, sendo frequentemente um simples meio de obter o anonimato, consistem porém algumas vezes na criação de identidades definidas, sujeitos construídos que permitem a Defoe estabelecer um ponto de vista imaginário para um renovado exercício da escrita — J. Robert Moore calcula em 87 o número de personalidade fictícias assumidas por Defoe<sup>9</sup>.

Por outro lado, há em Defoe uma constante necessidade de estabelecer um enquadramento moral ou religioso para as histórias que conta. Mesmo uma colectânea de relatos sobre a tempestade que assolou o sul de Inglaterra na noite de 26 para 27 de Novembro de 1703, onde Defoe disserta sobre as causas dos ventos e sobre as tempestades em geral, é encimada por uma citação bíblica que atribui as tempestades à ira de Deus<sup>10</sup>, assim como o minucioso relato da pretensa aparição do fantasma de uma tal Mrs Veal (um caso verificado em Canterbury em 1705, e que tinha já motivado a publicação de quatro relatos anteriores ao de Defoe) é apresentado como ilustrativo da necessidade de um comportamento virtuoso justificado pela

---

<sup>9</sup> MOORE, J. Robert — *Defoe's Persona as Author: «The Quaker's Sermon»*, «Studies in English Literature», 11, 1971, pp. 507-516.

<sup>10</sup> Trata-se de *The Storm* (1704), que apresenta em epígrafe uma citação de Nahum 1,3 («The Lord hath his way in the Whirlwind, and in the Storm, and the Clouds are the dust of his Feet»). In *The Novels and Miscellaneous Works of Daniel De Foe*, vol. 5, London, Bohn's British Classics, 1855.

existência de uma vida depois da morte, subordinada à justiça de Deus <sup>11</sup>. Exemplo elucidativo é ainda o de *A Journal of the Plague Year*, onde um pormenorizado relato da vida quotidiana em Londres durante a epidemia de peste de 1665 é enquadrado por um ponto de vista que vai aproveitando os diversos acontecimentos e episódios relatados para deles extrair princípios e ensinamentos morais e religiosos. As narrativas de ficção escritas por Defoe e iniciadas com *Robinson Crusoe*, e que vieram depois a ser consideradas como romances, parecem poder ser igualmente enquadráveis por esta dupla direcção que se verifica na generalidade dos seus restantes escritos: o prazer da escrita na invenção de personagens e de acções, e a preocupação em ver nessas invenções uma ilustração emblemática de padrões ético-religiosos.

Será conveniente proceder a um esclarecimento prévio do que aqui se considera como esta dupla direcção da escrita. Encarando-a em termos gerais, ela não seria mais do que uma instância prática do modelo ontológico da obra de arte em que esta é concebida como resolução do conflito entre a multiplicidade e a unidade, ou a complexidade e a ordem — um modelo recorrente desde a ideia de unidade orgânica do *Phaedrus* até à noção de «correlativo objectivo» de T. S. Eliot. Significativamente, quer Platão quer Eliot referem o modelo a ideias de causalidade aparentadas, falando o primeiro de «necessidade retórica» e o segundo de «inevitabilidade» artística <sup>12</sup>. Trata-se, em qualquer caso, de considerar a obra de arte como elaboração ou descoberta de uma forma (estrutural, temática, linguística) ordenadora da complexidade, multiplicidade, e variedade do mundo, ou da vida, em termos que remetem para os extremos do artisticamente valorizável quer o excesso da representação (de algum cultismo barroco, por exemplo), quer o excesso do represen-

---

<sup>11</sup> *A True Relation of the Apparition of One Mrs Veal, the Next Day After her Death*. In BOULTON, J. T. (Ed.) — *Daniel Defoe*, New York, 1965, pp. 134-141.

<sup>12</sup> Ver PLATÃO — *Phaedrus*, 264b, e ELIOT — «Hamlet», in *Selected Essays*, 3.<sup>a</sup> ed., London, 1951, p. 145. Alude-se aqui a estes autores apenas pelas suas localizações extremas na escala cronológica e pelas semelhanças na linguagem usada, mas a ideia é, como se sabe, praticamente um lugar-comum na história da teoria literária, constituindo, desde logo, uma categoria central implícita na *Poética* de Aristóteles (e explicitada no seu Capítulo VIII).

tado<sup>13</sup>. Aplicando o mesmo modelo dentro de outros parâmetros poder-se-ia igualmente falar de limites, ou de riscos de excesso, a propósito das moralidades medievais ou de *Finnegans Wake*. No ponto de adequação, ou de encontro, entre os vectores da multiplicidade e da unidade residiria assim o valor da representação, ou a marca de água da autenticidade da obra de arte.

Decorrendo desta noção de necessidade, ou inevitabilidade, da representação, a dupla direcção da escrita que aqui se pretende assinalar na ficção de Defoe refere-se a um outro nível da constituição da obra, ao qual é localizável, quando existe, o esforço do autor em conduzir a leitura a uma interpretação específica. Não se trata aqui já de uma ordem organicamente necessária, mas de uma ordem imposta como que do exterior. Espécie de segundo nível retórico, esta «segunda» ordem sobrepõe-se (ou procura sobrepor-se) à autenticidade da representação, ideologizando-a: a ordem objectiva é apresentada de um ponto de vista subjectivo.

A ordem da representação, ou ordem orgânica, apresenta um carácter de necessidade humana e histórica. Pelo primeiro destes termos — a necessidade humana da representação — entende-se a dimensão de intemporalidade da obra de arte: só pela constância axiológica da natureza humana nos é ainda hoje possível apreciar algumas pinturas rupestres, ou até a *Iliada*, como objectos estéticos. Por outro lado, é pelo segundo termo — o carácter de necessidade histórica — que a ordem da obra se encontra sempre indissolúvelmente ligada a um tempo histórico, que impõe as selecções, as valorações, e as perspectivas. Num termo como no outro, ou, talvez melhor, na confluência de ambos, é de uma ordem objectiva que se trata: a natureza humana e a história, as marcas do ser e as marcas do tempo, são inescapáveis.

Esta inescapabilidade da obra de arte às necessidades da representação foi formulada nas primeiras décadas do nosso século em termos bastante semelhantes por dois autores que partiam contudo de pressupostos teóricos substancialmente diferentes: um deles foi

---

<sup>13</sup> Como aquele que Eliot nota em Hamlet, no texto atrás citado: «Hamlet (the man) is dominated by an emotion which is inexpressible, because it is in excess of the facts as they appear» (p. 145. O sublinhado é de Eliot).

T. S. Eliot, já referido neste trabalho; o outro foi Georg Lukács<sup>14</sup>. Quando este último afirma que caso Balzac se tivesse limitado a representar a realidade das suas convicções e dos seus desejos a sua obra não teria hoje qualquer interesse, e quando Eliot considera que não é pelas suas emoções pessoais que o poeta se torna notável ou interessante, é fundamentalmente uma mesma ideia que ambos formulam: o grande artista é aquele que à necessidade orgânica da representação é capaz de sacrificar a sua apreensão conceptual do mundo (as suas concepções, convicções e utopias, como diz Lukács, ou a sua personalidade, como lhe chama Eliot)<sup>15</sup>. Num caso como no outro, a subordinação da obra à interpretação subjectiva do autor é encarada como um empobrecimento que põe em risco o seu próprio valor enquanto objecto estético. O risco agora corrido pela representação já não é o de excesso de unidade, mas o da sua perda.

A existência, na obra de ficção de Defoe, de um conflito entre os significados do mundo representado e os padrões ético-religiosos a que o autor tenta subordinar esses significados tem sido frequentemente assinalada pela crítica. Já em 1936 Rudolf Stamm acentuava a contradição entre a fidelidade de Defoe à natureza das suas personagens e a «roupagem» moralista, de tradição calvinista, que ao mesmo tempo ele tenta impor às suas histórias. Outros autores, como Hans Andersen, Michael Shinagel, e Peter Earle, falaram respectivamente de «paradoxo», «ambiguidade» e «dualismo», na tentativa de dar conta deste mesmo conflito a partir de diferentes perspectivas<sup>16</sup>. Vendo, e muito bem, este conflito como expressão de

---

<sup>14</sup> A escolha agora já não é casual: atrever-me-ia mesmo a dizer que foram estes dois homens que criaram, ou pelo menos que melhor formularam, os modos de o séc. XX pensar a literatura.

<sup>15</sup> Ver ELIOT, T. S. — «Tradition and the Individual Talent», in *Selected Essays*, pp. 13-22, LUKÁCS, Georg — *Balzac et le réalisme français*, trad. Paul Laveau, Paris, Maspero, 1973. Embora estes dois textos tenham sido escritos com cerca de quinze anos de diferença, pode-se considerar que os autores defendem estas ideias desde aproximadamente a mesma altura (1915-1920). Eles são, de resto, quase da mesma idade, sendo Lukács apenas três anos mais velho do que Eliot.

<sup>16</sup> STAMM, Rudolf G. — *Daniel Defoe: An Artist in the Puritan Tradition*, «Philological Quarterly», 15, 1936, pp. 225-46; ANDERSEN, Hans H. — *The Paradox of Trade and Morality in Defoe*, «Modern Philology», 39, 1941, pp. 23-46; SHINAGEL, Michael — *Daniel Defoe and Middle-Class Gentility*, Harvard, 1968, p. 141; EARLE, Peter — *The World of Defoe*, London, 1976, pp. 29-44.

contradições de ordem individual não resolvidas por Defoe (a formação religiosa calvinista *versus* a adopção da teoria da sociedade da tradição whig), ou então como expressão de contradições inerentes à sociedade em que Defoe vive (as contradições do modelo mercantilista ou a mais vasta conflitualidade entre o tradicional e o moderno que caracteriza a viragem do séc. XVII para o séc. XVIII), estes autores não se debruçam contudo sobre as razões e as implicações deste conflito ao nível das formas narrativas adoptadas por Defoe, embora seja precisamente nos romances que com maior frequência o localizam.

De todos os romances de Defoe talvez seja o primeiro, *Robinson Crusoe*, aquele em que o autor melhor consegue estabelecer uma adequação entre a orgânica da representação e o seu pendor interpretativo. Embora mesmo aí tenha sido possível localizar uma descontinuidade entre as concepções ético-religiosas e a acção da personagem central — descontinuidade que para Ian Watt é «o resultado de um conflito, não resolvido e provavelmente inconsciente, do próprio Defoe»<sup>17</sup> — penso ser possível uma leitura do romance integradora dessas concepções no curso da necessidade orgânica da representação, sendo aliás esta uma das razões para a valorização estética desta obra acima dos restantes romances de Defoe<sup>18</sup>. Em contrapartida, a muito inferior qualidade do livro que Defoe publica como continuação das aventuras de Robinson Crusoe é já parcialmente resultante de uma mais rígida imposição de esquemas conceptuais ao trabalho imaginativo.

*The Farther Adventures of Robinson Crusoe*, que Defoe publica quatro meses após o aparecimento do primeiro volume, consiste numa seqüência de episódios, em que nem sempre Crusoe aparece como personagem central, e que não apresentam um fio condutor capaz de os integrar organicamente. Tentando no início estabelecer uma relação com o volume anterior através do regresso à ilha, Defoe acaba por lançar Crusoe numa série de aventuras que o levam a Madagáscar,

---

<sup>17</sup> WATT, Ian — *The Rise of the Novel*, Harmondsworth, 1972 (1.ª ed., 1957), p. 90.

<sup>18</sup> Tal como o panfletista referido no início deste trabalho, também eu não simpatizo com a prática dos autores que se citam a si próprios. Mas não vejo aqui outro modo de justificar o não desenvolvimento deste tema senão assinalando que procedi já ao seu tratamento pormenorizado na minha dissertação de doutoramento (*Dialécticas do Poder: A Representação do Individualismo em Robinson Crusoe*, Porto, 1986).

à China e à Sibéria, sem qualquer conexão no plano da intriga ou sequer no plano da transformação da personagem.

Este aparente recurso de Defoe ao modelo tradicional da narrativa de viagens tem sido interpretado como uma solução fácil para a tentativa de manter vivo e aproveitar o interesse do público que o relativo sucesso de *Robinson Crusoe* demonstrara<sup>19</sup>. Dir-se-ia ser esta uma conjectura admissível, embora pressupondo limitações para o fôlego imaginativo de Defoe cujo estabelecimento pode ser muito arriscado. Contudo, uma atenta leitura de *The Farther Adventures* permite verificar que, embora ao nível das personagens e da intriga, se esteja nesta obra perante um conjunto de episódios formalmente inconsequentes, todos esses episódios podem em geral ser lidos como diferentes ilustrações de ideias morais, religiosas, políticas, ou mesmo científicas, como se Defoe pretendesse deste modo corrigir as veleidades imaginativas do primeiro livro.

Esta intenção de apresentar as diferentes aventuras de Crusoe como exemplares é de resto evidenciada no momento da narrativa onde se estabelece a transição entre a sequência que, através da ilha, ainda se liga à história do primeiro livro, e os episódios seguintes. Depois de afirmar que, a partir desse momento, não mais voltou à ilha, Crusoe introduz a continuação da história nos seguintes termos:

But I was gone a wild goose chase indeed; and they that will have any more of me must be content to follow me thro' a new variety of follies, hardships, and wild adventures; wherein the justice of Providence may be duly observed, and we may see how easily Heaven can gorge us with our own desires, make the strong of our wishes be our affliction, and punish us most severely with those very things which we think it would be our utmost happiness to be allow'd in<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> A publicação de *The Farther Adventures* verifica-se poucos dias depois da saída da quarta edição de *Robinson Crusoe*. Embora se tratasse de edições com pequenas tiragens (mil exemplares cada, provavelmente), o aparecimento de quatro edições em menos de cinco meses é significativo de uma certa procura. É ainda provável que entre a 3.<sup>a</sup> e a 4.<sup>a</sup> edições tenham aparecido algumas edições-pirata.

<sup>20</sup> *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*, London, Dent, 1969, p. 342.

Como é costume em Defoe, a declaração de intenções não vai coincidir plenamente com o que depois é contado: a justiça da providência não vai ser inteiramente ilustrada nestes termos, enquanto, em contrapartida, serão tratadas questões bem afastadas dos objectivos enunciados, como sejam a existência de uma passagem entre a Ásia e a América ou a habilidade dos chineses no uso da porcelana. Contudo, se é possível encontrar a variedade imaginativa de Defoe nos diferentes episódios que se vão seguir, a cada um deles vai aparecer subjacente uma intencionalidade que é, pelo menos parcialmente, responsável pela inexistência de qualquer articulação significativa interior à sequência.

Na sua globalidade, esta narrativa tem como arquétipo formal a viagem como percurso moral e religioso da alma humana — um modelo que, cerca de quarenta anos antes, tinha encontrado a sua mais acabada realização literária em *Pilgrim's Progress*, de John Bunyan, e que pode ser evocado como ponto de referência para as apreciações morais que, em *The Farther Adventures* como nas restantes narrativas de Defoe, as personagens vão regularmente fazendo a propósito de diferentes momentos das suas vidas. Mas, à diferença de Bunyan, Defoe particulariza as suas personagens e concretiza com um realismo que as faz ultrapassar os limites da alegoria para as transformar em «pedaços de vida», em representações sensíveis de um mundo que pela sua riqueza e pelo seu inacabamento significativo não pode ser reduzido à conceptualização definitiva de uma alegoria. Um modo de entender as obras de Defoe consiste precisamente em vê-las como um espécie de alegorias «à Bunyan» em que, contudo, personagens e situações adquirem vida própria, tornando-se em algo mais do que meras ilustrações de contextos e de destinos impessoais e absolutos, ou seja, abstractos. Considerada historicamente, esta deslocação da razão de ser da representação literária para o indivíduo e para a situação particulares, integrando-se num processo mais vasto pelo qual o indivíduo se torna no centro da acção, do saber, e dos valores, é ela própria o processo constitutivo da forma do romance moderno, o que permite entender a obra de Defoe nos termos em que tradicionalmente é considerada, ou seja, como momento inicial da história da forma.

Nada mais natural, por isso, que as obras de Defoe oscilem ainda entre essa nova forma de fidelidade à dinâmica material da vida (que já tinha um antepassado — a narrativa picaresca) e a

tradicional subordinação da imaginação criadora à valorização exclusiva da existência espiritual revelada pela alegoria. Exceptuando, mais uma vez, *Robinson Crusoe*, talvez seja mesmo possível assinalar um percurso de gradual esvaimento desta subordinação na sequência cronológica das obras de ficção de Defoe, desde *The Farther Adventures* até *Roxana*, o seu último romance.

Não cabe nos limites, nem na intenção, deste artigo, proceder a uma análise pormenorizada de *The Farther Adventures*, nem possivelmente o valor da obra justificaria a empresa. Limitar-me-ei, por isso, a uma apresentação dos traços gerais desta narrativa que me parecem ilustrar as ideias que tenho vindo a defender.

Se excluirmos o debate de Crusoe sobre se deve ou não regressar à ilha, e as primeiras e rápidas aventuras verificadas durante a viagem, pode-se considerar que o primeiro momento significativo da narrativa se inicia com o relato dos acontecimentos ocorridos na ilha durante a ausência de Crusoe, e que lhe são contados pelos espanhóis que entretanto lá se tinham instalado. Ao longo de cerca de cinquenta páginas são-nos contadas as complicadas histórias dos novos habitantes da ilha, que são agora espanhóis, ingleses e selvagens: de como as desavenças entre espanhóis e ingleses são superadas perante a ameaça dos selvagens, e de como estes canibais são «domesticados», transformando-se a ilha num exemplar modelo de sociedade colonial. Nesta extensa secção do livro é difícil descortinar outros sentidos senão alguns que Defoe desde há muito defendia nas páginas de *The Review* e noutros escritos: a necessidade de união dos esforços da Europa cristã num projecto imperialista de dominação do resto do mundo, e o princípio de que a colonização só será bem sucedida se levada a cabo na base de um tratamento humanitário e evangelizador dos povos colonizados. Para ilustrar estas ideias, porém, não eram precisas tantas páginas — a acção da representação alegórica reduz-se geralmente a um esquematismo simples, sem a complicação e o pormenor das aventuras aqui relatadas. Não havendo a possibilidade de integrar esta complicação e estes pormenores numa mais vasta coerência significativa, resta ver neste alongamento da narrativa o Defoe que se compraz em, por exemplo, pormenorizar o relato da aparição de Mrs Veal (atrás referido), transformando-o num exercício de estilo. O pormenor, que em *Robinson Crusoe* tem um papel significativo na constituição da personagem e da acção, torna-se aqui numa consequência gratuita do prazer da invenção e da escrita de

Defoe, fazendo da narrativa a expressão de um dilema que o autor não resolve: por um lado, acção e personagens são imaginadas em função de esquemas conceptuais; por outro lado, o trabalho imaginativo de Defoe leva-o a uma minuciosa particularização da história contada. O resultado é uma espécie de mistura da narrativa picaresca com o manual de formação (neste caso, política) — duas modalidades de escrita de resto não negligenciáveis como influências na obra de Defoe.

Mas se nesta primeira secção da narrativa a formação ideológica tem apenas um carácter supraestrutural, dado que não informa o livre curso imaginativo da história narrada, já o mesmo não acontece na secção que se lhe segue, onde se conta como um padre francês (salvo por Crusoe de um barco incendiado, durante a viagem que o levará à ilha) se propõe realizar o casamento cristão dos ingleses que vivem maritalmente com algumas mulheres selvagens, propondo-se ao mesmo tempo tentar a conversão dos selvagens. O ritmo narrativo que caracterizava a acção anterior é agora elidido, para dar lugar a uma demorada apresentação da acção pastoral do padre francês. Justificando-se a apresentação do episódio do ponto de vista do escritor apologético, dado que se trata de algo para este tão importante como é o caso de uma conversão, tal alongamento não se justifica porém do ponto de vista do romancista, vendo-se mesmo Defoe obrigado a fazer como que um interlúdio dramático, num aparente esforço para dar alguma vivacidade à narrativa.

Com esta temática, Defoe entra plenamente no domínio do manual de educação moral e religiosa, um domínio da escrita que lhe era particularmente caro, como se pode verificar em obras como o já referido *The Family Instructor*, ou *Religious Courtship* (1722), ambas escritas também sob a forma de diálogos, ou ainda num título de sabor setecentista como *A Treatise on the Use and Abuse of the Marriage Bed* (1727). Ao mesmo tempo que procura demonstrar que as diferenças entre católicos e protestantes apenas dizem respeito a questões de pormenor e não aos elementos fundamentais da crença cristã, Defoe constrói na figura de Will Atkins, um dos ingleses que vivia com uma das mulheres selvagens, uma réplica espiritual de Crusoe ilustradora do percurso pecado — castigo — expiação — salvação. Através desta personagem Defoe procede a uma interpretação da história de Crusoe que, reduzindo a multiplicidade e a abertura significativa representada no primeiro livro, a transforma numa mera

ilustração alegórica, como é patente na patética resposta de Crusoe à manifestação de arrependimento de Will Atkins por ter desobedecido à vontade de seu pai (desobediência que Will Atkins encara como assassinio do pai):

Yes, Atkins, every shore, every hill, nay, I may say, every tree in this island is witness to the anguish of my soul, for my ingratitude and base usage of a good tender father; a father much like yours, by your description: and I murder'd my father as well as you, Will. Atkins, but I think for all that, my repentance is short of yours too by a great deal<sup>21</sup>.

É possível que com esta tentativa de condução da história de Crusoe a um significado moral Defoe se tentasse apenas defender das acusações de frivolidade e mesmo de irreligiosidade dirigidas ao primeiro livro, e que provavelmente já andariam no ar ao tempo em que o segundo é escrito<sup>22</sup>. Creio, contudo, que antes de responder às acusações de outros Defoe sentiu a necessidade de responder às acusações da sua própria consciência, procurando deste modo ver, e fazer ver, a história de Crusoe como uma ilustração moral apenas mais pormenorizadamente apresentada do que a história de Will Atkins.

O tema da conversão de Will Atkins praticamente encerra a narração da vida de Crusoe no que respeita ao papel que a ilha nela desempenhou, sendo apenas seguido pela apresentação das medidas administrativas por ele tomadas antes de definitivamente a abandonar, o que deixa a suspeita de ter sido intenção de Defoe encerrar esta parte da história da sua personagem com um episódio que funcionaria assim como esclarecimento dos ensinamentos morais a extrair dessa história. Na parte da narrativa que se segue, apresentada, num passo já acima transcrito, como «a new variety of follies, hardships, and

---

<sup>21</sup> *The Farther Adventures*, p. 319.

<sup>22</sup> Se era esta a intenção (o que duvido), os resultados não terão sido animadores. Ainda em 1719 Charles Gildon, dando voz a todas estas acusações contra Defoe, serve-se deste episódio para também o acusar de defender o papismo na figura do padre francês (GILDON, Charles — *The Life and Strange Surprizing Adventures of Mr D. ... De F. ..., of London, Hosier, ...* Editado por DOTTIN, Paul — *Robinson Crusoe Examined and Criticized*, London, 1923).

wild adventures», são relatadas diversas aventuras que, não apresentando ao nível das personagens ou da acção qualquer sequência significativa, podem contudo ser parcialmente entendidas, nalguns casos, como diferentes ilustrações da justiça divina e do seu desencontro com a justiça dos homens, ou, noutros casos, como versão da tradicional alegoria do peregrino. A frequente ocorrência de sequências e digressões irrelevantes para estas unidades temáticas torna-as contudo vagas e diluídas, o que se verifica sempre que Defoe se detém no prazer de fazer Crusoe contar as suas múltiplas aventuras nos mares do Oriente, ou pormenorizar as condições económicas, políticas ou militares dos povos que visita. A ilustração ético-religiosa torna-se então num simples pano de fundo sobre o qual se destaca a invenção criadora de histórias que, tomadas isoladamente, valem sobretudo pela tensão emocional da aventura sustentada pelo pormenor realista, ou então pela satisfação da curiosidade (sentida pela personagem e provocada no leitor) relativamente a povos e costumes exóticos.

Inicialmente, esta nova série de aventuras parece desenhar-se como o reverso das aventuras do primeiro livro, nos termos da interpretação moral que deste agora se pretende veicular. Crusoe é abandonado em terra pelos tripulantes do seu barco por ter acusado os actos por eles praticados contra as leis de Deus, enquanto o naufrágio (no primeiro livro) teria sido um castigo por ele ter então ofendido a vontade de Deus. O tema da iniquidade da justiça dos homens continua a ser ilustrado pelas perseguições de que Crusoe é alvo nos mares da China, sem que ele haja participado qualquer acto que justifique a sua condenação: no meio de peripécias que envolvem viagens e actividades comerciais, perseguições e combates navais, histórias de piratas e visitas a reinos do Oriente, Crusoe vai reflectindo sobre os ínvios caminhos da Providência e vai tirando lições morais, religiosas, e políticas dos vários acontecimentos. Se, por um lado, o que aqui de Defoe se nos revela é o contador de histórias, apaixonado por aventuras de piratas e de outros marginais (lembremo-nos que todas as personagens centrais de Defoe são de algum modo marginais), é por outro lado a consciência moralista do mesmo Defoe que, mantendo a imaginação sob apertada vigilância, a impede de seguir os cursos da apreensão significativa da vida — os cursos da autenticidade de que falava Lukács, ou da impessoalidade a que se referia Eliot. Ao deixar-se guiar por esses cursos em *Robinson Crusoe*

Defoe tinha criado a sua obra-prima, ainda que no final a sua personagem tenha acabado por representar precisamente o contrário do que uma tradicional interpretação ético-religiosa lhe pretenderia impor. Agora, ao determinar o curso da narrativa em função do modelo interpretativo, Defoe apresenta-nos uma personagem para a qual os acontecimentos relatados não têm qualquer autenticidade vivida, não sendo por isso afectada por eles. O Crusoe que aqui aparece apenas participa nos acontecimentos como uma espécie de figurante, enquanto a voz que comenta os mesmos acontecimentos é iniludivelmente a voz de Defoe: a espessura possuída pela personagem em *Robinson Crusoe* perdeu-se. E para um autor como Defoe, cuja arte, no domínio da ficção, consiste fundamentalmente na sua capacidade de criação de personagens, esta perda significa a mediocridade.

A sequência final de *The Farther Adventures* é porventura a única parte da obra em que se reconhecem alguns lampejos da capacidade criadora de Defoe. Conta a viagem por terra em que Crusoe atravessa a Ásia no seu regresso à Europa (curiosamente também *Robinson Crusoe* termina com uma viagem por terra), e embora a viagem seja povoada por digressões ilustradoras de temas tão diversos como o contraste entre a vaidade dos chineses e a sua pobreza ou a já referida refutação da existência de uma ligação entre a Ásia e a América, há um fio narrativo que, abrangendo a história das perseguições de que Crusoe é alvo por parte dos tártaros, integra a destruição por Crusoe de um ídolo de madeira adorado pelos seus perseguidores, e se conclui no encontro com um príncipe russo exilado na Sibéria, e que aí, no meio das condições mais inóspitas, tinha encontrado finalmente a paz de espírito.

Simbolicamente centrado num acto iconoclasta em que Crusoe reivindica a autenticidade única da sua religião, este percurso final, embora subordinado ao modelo da alegoria do peregrino, em que os sucessivos recontros com os tártaros serão outras tantas provações com que a alma se defronta por ter escolhido o caminho justo, dá a Defoe a possibilidade de imaginar um desfecho não casual para as aventuras da sua personagem. O príncipe russo é, um tanto como tinha sido Will Atkins, uma projecção de Crusoe — do Crusoe peregrino, que encontra a paz de espírito depois de rejeitar os falsos deuses e depois de escapar às forças diabólicas que o ameaçaram na travessia do deserto da vida. Mas, à diferença de Will Atkins, o príncipe russo é também a projecção ideal de uma independência e

integridade moral que o leva a rejeitar a tentação do regresso à sociedade que lhe é oferecida por Crusoe:

Dear sir, let me remain in this blessed confinement, banish'd from the crimes of life, rather than purchase a shew of freedom, at the expense of the liberty of my reason, and at the expense of the future happiness which now I have in my view, but shall then, I fear, quickly lose sight of; for I am but flesh, a man, a meer man, have passions and affections as likely to possess and overthrow me as any man: O be not my friend and my tempter both together! <sup>23</sup>

O exemplo de ascetismo do príncipe russo é motivo de admiração e de reverência por parte de Crusoe, mas não é humano no sentido em que Crusoe o é: para Crusoe este é um preço demasiado alto, por inumano, a pagar pela paz de espírito. Neste confronto da sua personagem com a imagem da abstinência moral que se preserva refugiando-se do mundo, Defoe redime a autenticidade que faz de Robinson Crusoe uma representação grandiosa do alcance, e do risco, da acção humana no mundo — uma representação que tem a grandiosidade do mito.

Mas um bom episódio final não chega para fazer um bom romance, e *The Farther Adventures of Robinson Crusoe* permanece como um dos maus atingimentos artísticos de Defoe, como uma obra onde a imaginação é manietada pela reflexão, a autenticidade pela convenção, a criação pela ideologia. Defoe foi um homem dotado de um grande prazer da escrita, mas também um autor possuído por uma grande vontade de influenciar, a quem Swift já em 1709 podia aplicar os epítetos citados em epígrafe («grave, sententious, and dogmatical»). No domínio da ficção, esta dupla direcção da sua escrita fez oscilar as suas obras entre a liberdade criativa e a proposição dogmática, entre romances no sentido moderno do termo, como *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders*, ou *Roxana*, e formas híbridas, historicamente (ainda que neste exemplo não cronologicamente) anteriores ao romance, como se pode constatar com *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*. Por isso, só o estudo dos extremos coexis-

---

<sup>23</sup> *The Farther Adventures*, p. 420.

*GUALTER CUNHA*

tentes desta oscilação permitirá um completo conhecimento do autor — e se pouca importância terá que as obras maiores esclareçam as menores, já o mesmo não acontece quando se verifica a relação inversa. E é minha convicção que o entendimento do fracasso de *The Farther Adventures* como resultado de um excesso normativo é um contributo relevante para a compreensão das obras maiores do autor, onde por vezes a normatividade parece estar subvertida ou ausente.

*Gualter Cunha*