

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

THIAGO PANINI PRIMOLAN

**O espaço do romance:**  
questões sobre teoria e historiografia do gênero romanesco a partir da obra de  
Daniel Defoe

Belo Horizonte  
2016

THIAGO PANINI PRIMOLAN

**O espaço do romance:**  
questões sobre teoria e historiografia do gênero romanesco a partir da obra de  
Daniel Defoe

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientador: Luis Alberto Ferreira Brandão Santos.

*Ao meu pai, Otaide, que me deu Robinson  
Crusóe para ser devorado numa tarde da  
infância – meu batismo de amor pela leitura.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Luis, pela paciência e confiança na possibilidade de realização deste trabalho, e também por haver ministrado uma disciplina que está em suas “raízes” ou “origens”.

À Eliana Lourenço de Lima Reis, pela acolhida gentil e disposição em sempre ajudar.

Ao Marcelino Rodrigues da Silva e à Maria Juliana Gambogi Teixeira, por também terem me proporcionado o contato com autores e perspectivas fundamentais para a realização desta dissertação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, por haver posto em prática o sempre repisado, mas geralmente pouco observado, princípio da interdisciplinaridade, acolhendo um estranho no ninho que jamais se sentiu um estranho.

A Dolores, pela alegria e o amor, alimentos de todos os dias.

Aos meus pais, Otaide e Marlene, por amor e carinho genuínos.

Aos amorosos coabitantes da Casa Amague, os de duas pernas e os de quatro patas e muitos pelos, por tudo aquilo que faz, do nosso viver em comunidade, um cotidiano exercício de generosidade.

À Leonor Arfuch, Barbara Shapiro, Sandra Sherman, ao Lennard Davis e Robert Mayer, por terem me mostrado, assim como meu orientador, que eu não estava, afinal de contas, sonhando coisas impossíveis.

Ao João Silva e ao Douglas Cristiano, pela ajuda cujo agradecimento só foi capaz de caber nessas linhas em razão de nossa impressionante capacidade de abstração.

Ao Libgen, Internet Archive, Defoe’s Review, Scihub, Wikipedia, Le Livros e Livros do Exilado, fundamentais.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

*A learner with the simplest, a teacher of the thoughtfulest,  
A novice beginning experient of myriads of seasons,  
Of every hue and trade and rank, of every caste and religion,  
Not merely of the New World but of Africa Europe or Asia... a wandering savage,  
A farmer, mechanic, or artist... a gentleman, sailor, lover or quaker,  
A prisoner, fancy-man, rowdy, lawyer, physician or priest...*

Walt Whitman, *Song of myself*

## RESUMO

Tomando por amostra o livro *Captain Singleton*, de Daniel Defoe, esta dissertação promove uma crítica a alguns dos conceitos-chave das teorias sobre o moderno romance inglês. Num primeiro momento, uma discussão mais teórica examina os pressupostos epistemológico-espaciais que embasam conceitos como os de *realismo formal*, defendido por Ian Watt e Sandra Vasconcelos, e *gênero dialético*, proposto por Michael McKeon. Argumenta-se que, por delimitarem uma noção de gênero literário como uma construção monolítica, ordenada apenas por um único princípio fundador, ou por demarcá-lo como um espaço constituído somente por relações dualistas, as teorias e os conceitos dos estudiosos mencionados revelam-se ferramentas insuficientes para fornecer uma estrutura de análise condizente com uma obra tão propícia à multiplicidade de interpretações como *Captain Singleton*. Apontando equívocos comuns na leitura do texto de Defoe feita por críticos orientados pelos quadros da poética romanesca, o trabalho traz ainda, a título de projeto, a proposição do *espaço do romance*, conceito que faz parte de uma abordagem teórico-metodológica alternativa à noção de gênero literário romanesco.

Palavras-chave: Daniel Defoe; romance inglês; realismo formal; gênero literário

## ABSTRACT

Taking Daniel Defoe's *Captain Singleton* as a symbol, this thesis undertakes a critique of some of the key concepts of the Modern Novel-theory. At first, a more theoretical discussion examines the spatial-epistemological assumptions supporting concepts as Ian Watt and Sandra Vasconcelos' *formal realism*, and Michael Mckeon's *dialectical genre*. It is claimed that by delimiting a notion of literary genre as a monolithic construction, oriented by a single founding principle, or by assuming the genre as a space constituted only by dualistic relationships, both the scholar's theories and concepts prove themselves to be scarcely effective tools for providing a proper framework of analysis for a text so prone to multiplicity of interpretations as *Captain Singleton*. Remarking the common misconceptions present on the critic's reading of Defoe's text, and frequently originated from their allegiance to the novel's poetics, the work also puts forth, on the form of a proposal, the creation of the *novel's space*, a concept that is part of a theoretical-methodological alternative approach to the notion of the novel as a literary genre.

Key-words: Daniel Defoe, English novel; formal realism; literary genre

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>2. TEORIAS DO NOVEL</b> .....	7
2.1 O <i>novel</i> de Defoe: ‘é possível definir o romance’?.....	7
2.2 O realismo formal .....	20
2.3 A ascensão do realismo formal no Brasil: o espalhar das raízes de uma metáfora .....	32
2.4 Defoe e o realismo formal .....	41
2.5 O gênero dialético: uma alternativa válida ao realismo formal? .....	47
2.6 Defoe e a problemática da ficção .....	58
<b>3. CAPTAIN SINGLETON</b> .....	64
3.1 A pirataria enquanto um problema.....	65
3.2 O contexto de publicação de <i>Captain Singleton</i> .....	72
3.3 <i>Captain Singleton</i> : elementos paratextuais .....	84
3.4 <i>Captain Singleton</i> : enredo, recepção, construção e críticas à obra.....	89
3.5 <i>Captain Singleton</i> : a juventude e a narrativa africana.....	99
3.6 <i>Captain Singleton</i> : a pirataria .....	113
<b>4. CONCLUSÃO</b> .....	126
<b>5. REFERÊNCIAS</b> .....	130

## 1. Introdução

Daniel Defoe é um autor incontornável para a história da literatura ocidental. Por sua posição peculiar, como ‘expoente literário’ de um período histórico de transição, aquele ocorrido entre os séculos XVII e XVIII, Defoe é frequentemente citado como o pai do moderno romance inglês. Certos teóricos e intérpretes de suas obras chegaram inclusive a conferir a ele a responsabilidade pela gênese do romance moderno *tout court*. Outros conseguiram escapar à tentação de invocar Defoe como o *founding father* do gênero literário, apenas para cair em outra armadilha, tão atraente e perigosa quanto, que é a de compará-lo à uma figura intermediária, uma espécie de parteira – *midwife*<sup>1</sup> - do romance moderno.

Progenitor ou figura intermediária do processo de criação de uma nova forma literária, Defoe acabou servindo, talvez contra seus próprios interesses, como pedra fundamental de projetos que buscaram erigir um monumento às origens do romance. Desde o século XIX, esse tipo de narrativa textual vem representando, para a teoria e a história da literatura, o gênero literário emblemático da modernidade. Em razão de sua procedência recente – para os padrões de temporalidade histórica –, certos estudiosos chegaram a sugerir que o romance, mais do que qualquer outro gênero literário, é aquele que conseguiu fincar mais firmemente suas raízes no solo da história – como se todas as demais variedades anteriores tivessem sido pouco mais que produtos espontâneos do meio, ou talvez apenas o resultado do desenvolvimento de funções quase biológicas como a fala, tão antigos, portanto, quanto a própria humanidade. Contra esse cenário, em que o romance aparece, solitário, como o modelo ideal de literatura engendrada pelo mundo histórico e moderno, Defoe deve responder sempre – tão solitário quanto o gênero que capitaneia e munido apenas de um estilo humilde, em nada tão ‘literário’ como aquele de seus supostos sucessores – pelo movimento engendrador da ‘Literatura Moderna’.

É desnecessário dizer que tamanha pressão sobre seus ombros tricentenários só aumenta o risco de fazer soçobrar, por sob camadas de poeira e exigência dos séculos, juntos, autor e obra. No entanto, contra todos os olhares de censura presentes ainda nos dias de hoje, é preciso que se diga: talvez – todas as aspas e cuidados são poucos – Defoe não tenha inventado um novo gênero. A urgência de tal pronunciamento encontra justificativa nas

---

<sup>1</sup> FALLER, Lincoln B. *Crime and Defoe: a new kind of writing*. New York: Cambridge University Press. 2008. p. xvii.

diversas injustiças valorativas perpetradas contra as obras do autor, frequentemente motivadas por uma perspectiva de juízo anacrônica, que empurra Defoe para uma posição em que o escritor parece sempre mal acomodado. Uma vez utilizado como parâmetro avaliativo de um autor tão distante no tempo como Defoe, o conhecimento daquilo que veio a se tornar a principal tradição do romance moderno ocidental pode fazer do empenho interpretativo do crítico um ato de iniquidade. Quando compara Defoe a Balzac, Zola ou Flaubert, ou mesmo a outros autores relativamente contemporâneos, como Richardson, Sterne ou Smollet, o crítico faz com que o realismo, a qualidade ou a literariedade do criador de *Robinson Crusóé* – do modo como esses termos facilmente se intercambiam nas suas avaliações – pareçam despropositados – numa palavra, elementos fora de contexto.

Considerando esse estado problemático de coisas, este trabalho visa a trazer elementos que possam ajudar nos esforços de reinterpretação da obra do autor londrino. Para tanto, procura-se, primeiramente, desmontar o aparato teórico elaborado com o propósito de fazer de Defoe a figura literária representativa de um movimento que toma todo um século – o XVIII – ou, ainda mais grave, toda uma era da história literária – a moderna. Em seguida, uma análise dedicada a circunscrever a produção do autor a um período mais detido – aquele das duas primeiras décadas do século XVIII – tentará fazer jus ao contexto de produção, recepção e, portanto, de interpretação em que as obras do escritor estiveram inseridas. Defoe era um autor extremamente prolífico – escreveu muito e em praticamente todos os estilos e formatos existentes em sua época. Era ainda um voraz leitor de quase tudo o que o mercado editorial tinha para oferecer. Com um ritmo de produção assombroso e lidando com tantas estruturas e assuntos diferentes, não impressiona que ele tenha tido, muito oportunamente, boas chances de realizar experimentos com atividade de escrita. Assim, a questão parece encontrar, mais uma vez, um momento propício para vir à tona: então, de tanto experimentar, Defoe acabou criando o romance? As respostas se dividem, e o trabalho do crítico é remetido, quer ele queira ou não, contra o pano de fundo da discussão teórica.

No primeiro capítulo, *Teorias do novel*, acompanhamos a produção daqueles teóricos que defendem a resposta positiva à pergunta formulada. Para eles, de tanto experimentar e, sobretudo, de tanto *imitar a realidade*, Defoe acabou criando um gênero literário realista. Nesse contexto, o trabalho de Ian Watt, *A ascensão do romance* (1957), com seu conceito de *realismo formal*, parece gozar de muita influência em meio aos teóricos contemporâneos ainda nos dias de hoje. Prova disso é a tese de livre-docência de Sandra Vasconcelos, *A formação do romance inglês*, ter sido defendida no ano de 2000. Nesse trabalho, a autora compara o estudo de Watt a um porto seguro em meio à tormenta representada pelas teorias

estruturalistas, pós-estruturalistas e pós-modernas, que, na sua opinião, pretendem apenas esvaziar conceitos como os de ‘gênero’, ‘ficção’ e ‘realidade’.

Longe de haver se extinguido junto com o fim da década passada, o interesse pela teoria de Watt encontra vozes dispostas a defender a validade integral de seu projeto em meio à produção teórica ainda mais recente. A última edição de *O eixo e a roda* (2015) traz, no texto de apresentação da revista, uma polêmica defesa do tipo de realismo encampado por Watt e Vasconcelos. Apontando problemas de “superinterpretação” nas análises contrárias “às demandas do realismo e da realidade”<sup>2</sup>, os editores ratificam o *parti pris* encampado por Vasconcelos: a luta entre, por um lado, teorias “desconstrucionistas e pós-estruturalistas”<sup>3</sup> e, do outro, as supostamente mais “historicistas”.

Ainda no primeiro capítulo desse trabalho, damos espaço para problematizar aquilo que consideramos como um desvio de ordem metodológica, que ocorre quando certos tipos de teoria qualificam a si mesmos como os modelos ideais de interpretação da história e de sua ‘natureza’. Nesse caso, embora tenha escapado de ingressar nos quadros teóricos realistas, Michael Mckeeon, com seu *The origins of the english novel, 1600-1740* (1987), parece trazer o exemplo ideal dessa prática teórica, quando imprime, tanto em seu objeto de estudo quanto em seu *métier* – o romance inglês e a história –, qualidades que são, na verdade, oriundas do aparato metodológico dialético que o autor utiliza. Invertendo de tal modo as ordens apropriadas ao bom funcionamento do discurso científico, e ainda operando com uma ferramenta metodológica binária, Mckeeon não pode evitar que jogos retóricos de espelhamento entre objeto e metodologia e conjuntos de apreciação dualista permeiem seu estudo. Além disso, o emblemático par antagônico ‘fato *versus* ficção’, uma distinção aparentemente bastante complexa de ser aplicada aos discursos da época de Defoe, aparece de certa forma ‘normalizado’ em sua teoria – na qual o romance representa, de maneira *a priori*, o lado ficcional do embate. Um pequeno subitem adjacente, *Defoe e a problemática da ficção*, segue aquele dedicado à análise da teoria de Mckeeon, servindo para demonstrar, por meio de um histórico da recepção de uma das obras de Defoe, o quanto a distinção entre fato e ficção deveria representar um problema bem mais grave, na época do escritor londrino – e, por consequência, naquela da alegada origem do gênero –, do que Mckeeon parece disposto a admitir.

---

<sup>2</sup> FERNANDES, M. R. C; ALVES, L. A; CERISARA, F. G. Apresentação. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, n.2, v.24, 2015, p. 11.

<sup>3</sup> FERNANDES, M. R. C; ALVES, L. A; CERISARA, F. G. Apresentação. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, n.2, v.24, 2015, p. 12.

O segundo capítulo, *Captain Singleton*, aborda mais detidamente a análise do relato do pirata Singleton e suas relações com o contexto de época e outros textos e gêneros. Veremos aí que as críticas orientadas pelos quadros da poética realista ou romanesca encontraram mais motivos para apontar fragilidades e defeitos do que qualidades nesse ‘romance’ de Defoe. Em vista disso, propusemos, como uma saída interpretativa, deixar de analisar a obra pelas lógicas avaliativas associadas ao romance e procurar tomá-la como um exemplar de *ficção econômica*, utilizada por Defoe, ao que tudo indica, com o propósito de ‘ilustrar’ teorias particulares a respeito das benesses morais e religiosas do comércio de longa distância.

O último capítulo, *Conclusão*, resume os pontos problemáticos abordados no decorrer do trabalho e propõe, à guisa de um projeto para o futuro, a construção de uma alternativa teórico-metodológica para as análises das obras de Defoe. Inicialmente inclusa no projeto original, essa sessão estava prevista para abordar, com maior fôlego, a proposição do conceito de *espaço do romance*, presente no título deste trabalho. Pensado como um modelo alternativo ao de gênero romanesco, sua elaboração pareceu-nos, porém, demasiadamente complexa para as finalidades de uma dissertação de mestrado. No entanto, seguimos acreditando na necessidade de tal esforço, uma vez que as noções de gênero atualmente disponíveis parecem favorecer tipos muito limitados de interpretação da produção de Defoe, principalmente quando comparam os escritos do autor aos de escritores posteriores. Tudo isso, ao que parece, origina-se da própria estrutura a partir da qual o gênero é pensado.

O gênero literário é comumente pensado para funcionar como uma categoria aglutinadora de vários escritos. Sua construção, portanto, requer do teórico a preparação de um padrão, no qual certos elementos são destacados em detrimento de outros. É nesse momento que conceitos monolíticos como o de realismo formal ou mecanismos binários como o de gênero dialético ganham importância para as teorias do gênero romanesco. Eles operam como infalíveis instrumentos de decomposição da realidade, contendo a multiplicação, aparentemente incontrolável, de relações – semânticas e estruturais – que um texto de Defoe, por exemplo, estabeleceu com demais textos provenientes de outros gêneros de sua época, selecionando apenas as semelhanças ou diferenças mais representativas, de acordo com os objetivos de cada teoria. Até aí, nada de anormal, o trabalho científico parte da premissa de que compreender o real em sua totalidade é impossível, e que é preciso sempre lançar mão de utensílios teórico-metodológicos que auxiliem o processo de secção do todo complexo em fatores de compreensão mais inteligíveis.

Porém, um primeiro problema surge do fato de esses mecanismos dualistas e conceitos monolíticos oferecerem filtros de leitura bastante simplistas para compreender as

multiplicidades – ora um único feixe de relações, radicadas no conceito fundamental, ora pares de relações antagônicas. Mas talvez o maior inconveniente dos grandes projetos de gênero esteja, na verdade, na indesejável frequência com que eles costumam apreciar tanto os conceitos quanto os mecanismos binários, não como simples *ferramentas metodológicas* criadas pelo teórico com o intuito de ‘manipular’ o real para melhor compreendê-lo, mas, sim, como se fossem legítimas *descobertas* extraídas diretamente dos objetos ou da realidade. Assim, alicerçados em uma imagem do real convenientemente produzida pelo teórico – e produzida a partir do recurso aos métodos e categorias que eles afirmam ter encontrado já prontos –, conceitos e mecanismos deixam de ser concebidos como instrumentos artificialmente criados e passam a ganhar importância como representantes da própria *substância do real* incutida no interior do objeto de estudo – no caso do realismo formal –, ou como constructos teóricos *advindos da própria estrutura do real* – no caso do método dialético. Nessas adaptações particulares do discurso científico, os elementos que parecem ganhar mais destaque não são as obras de determinados autores, e sim a própria noção de gênero literário, com seus componentes fundamentais.

De certo modo, esse destaque desmedido à categoria de gênero, tomada como instrumento de leitura e análise, pode ser explicado pela sua própria qualidade *genérica*. Na condição de uma abstração, ele funciona perfeitamente como uma interface entre arte e vida, entre literatura e a história. Conforme o repertório de modelos de análise de interação entre as duas parece ser praticamente ilimitado, alguns teóricos preferem tomar o caminho mais convencional, e aparentemente mais seguro, oferecido pelo gênero. Assim, encarecendo apenas os aspectos que lhes interessam, eles podem, muito tranquilamente, desenvolver uma teoria cuja premissa é a de que o gênero funciona excepcionalmente bem como um exemplar artístico – leia-se representativo, imitativo – da realidade recortada pelo próprio crítico. E aqui surgem as questões: até que ponto é lícito afirmar que os componentes artificialmente selecionados pelos críticos são elementos predominantes no gênero romanesco? Até que ponto é possível dizer que eles estiveram lá desde sempre à espera do teórico? Não seriam eles, como sempre, apenas recortes convenientemente preparados para ‘casarem’ com uma imagem também ela convenientemente escolhida a partir do real? Se o conceito é o de realismo formal, então o gênero é o representante artístico moderno ideal do período histórico moderno, se o mecanismo é o dialético, então o gênero é o representante dialético ideal da realidade histórica, ela mesma dialética.

Pensando nessas problemáticas, propomos, muito brevemente, na conclusão deste trabalho, o projeto de elaboração de um *espaço do romance*. Pensada como uma alternativa à

noção de gênero romanesco, ela dispensa tanto a necessidade de um conceito fundamental, monolítico, quanto a de um mecanismo que funcione sobre bases binárias. Além disso, entendido como uma criação completamente arbitrária – no sentido de ser uma invenção artificial do teórico –, a nova categoria não pretende sustentar a ilusão de ser um produto ‘natural’ da realidade histórica; recomenda-se, pelo contrário, na qualidade de apenas mais um entre os vários gabaritos de interpretação da realidade.

Projetado também com vistas a servir de suporte teórico à leitura da complexidade formada pela produção literária de Defoe – composta em grande parte por entrecruzamentos genéricos –, essa nova categoria funcionaria como espaço aglutinador das múltiplas relações de empréstimo de sentido e de estrutura possíveis de serem apreendidas a partir de comparações entre os escritos de Defoe e os diferentes gêneros da época. Deixando de enquadrar as comparações por vieses unívocos ou dualistas, *o espaço do romance* parte para desenhar relações espaciais em forma de rede, funcionando como espécie de mapa, em que aparecem as cartografias múltiplas das obras de Defoe.

## 2. Teorias do novel

### 2.1 O *novel* de Defoe: ‘é possível definir o romance’?

*Ora, toda tradição se torna mais respeitável à medida que fica mais distante a sua origem, quanto mais esquecida for esta; o respeito que lhe é tributado aumenta a cada geração, a tradição se torna enfim sagrada, despertando temor e veneração. (Nietzsche. Humano, demasiado humano).*

*Essa sensação de incerteza que habita o agente histórico é algo que o historiador de hoje perdeu; e, contudo, ela está no âmago da verdadeira emoção histórica. [...] Hoje a história é a que tinha de ser. (Evaldo Cabral de Mello).*

Talvez Daniel Defoe tenha sido, sem exagero, o escritor mais prolífico de sua época, apesar de o ofício da pena ter se tornado decisivo num período relativamente tarde de sua vida. Nasceu provavelmente em 1660 ou 1661 (a data exata de seu nascimento é ainda incerta), na paróquia de St. Giles, Criplegate, em Londres, de uma família de prósperos comerciantes. Seu pai, James Foe, fabricava e comerciava velas de sebo animal e fazia planos para ver Daniel um ministro presbiteriano. Defoe parece ter adicionado esse prefixo francófilo e aristocrático a seu nome de família em 1695, no período que segue sua primeira bancarrota. Com efeito, como sugere um recente biógrafo, esta pequena anedota biográfica revela “uma enorme inconsistência com seus modos assertivamente simples de classe-média, e mais um aspecto de sua complexa personalidade.” (RICHETTI, 2005, p. 18)<sup>4</sup>. Quando o jovem ainda contava com 14 anos de idade, James, seu pai, decidiu matriculá-lo numa das mais respeitadas academias de ensino superior destinada aos filhos de bem-sucedidos dissidentes, a Charles Morton Academy for Dissenters, gerida pelo clérigo e estudioso puritano formado em Oxford,

---

<sup>4</sup> Exceto nos casos devidamente indicados em contrário, todas as traduções do inglês são de minha responsabilidade.

Charles Morton, futuro diretor, quando já emigrado para a colônia de Massachusetts Bay, da então incipiente Harvard College.

Os dissidentes formavam uma classe de religiosos protestantes que não se conformavam às regras da igreja anglicana estabelecida. Daí também terem recebido outra denominação equivalente, mais literal, de “não-conformistas”. De acordo com o Ato de Uniformidade, promulgado pelo Parlamento em 1662, aqueles que se recusassem a aderir estritamente aos princípios ali estabelecidos viam-se prontamente despojados da maioria de seus direitos civis, dentre os quais estavam o de poder exercer cargos públicos e o de frequentar as universidades de Cambridge e Oxford. Os famosos puritanos – grupo ao qual a família de Defoe pertencia –, por si só já bastante heterogêneo, formado por religiosos das mais distintas extrações, eram também integrados à categoria dos dissidentes religiosos. Conhecidos como *angry marginality* (entre 1660-1714 representavam o percentual pouco expressivo de 5% da população), eles tinham um peso controverso e importante na vida político-religiosa (inextricavelmente relacionadas) (RICHETTI, 2005; KISHLANSKI, 1996).

Os anos de aprendizado na Morton’s Academy for Dissenters renderam a Defoe importantíssimos frutos relacionados ao domínio da escrita. O estilo direto e o vasto domínio sobre os mais diferentes assuntos, marcas da maturidade do autor, talvez tenham encontrado no método do clérigo um incentivo fundamental. Lá, o jovem ainda teve o raro privilégio, para sua época – como em tudo mais, estigmatizada por interdições de ordem político-religiosa no campo intelectual –, de poder receber um ensino voltado para o aprendizado das línguas, ciências e filosofia modernas. Desde cedo pôde entrar em contato com as mais recentes obras do pensamento inglês, como é o caso do *Ensaio sobre o entendimento humano* (1690), de John Locke, à época ainda banido nas universidades oficiais (RICHETTI, 2011). Uma rígida dieta de exercícios intelectuais visava a estimular, nos pupilos de Mr. Morgan, o gosto pela escrita e pela discussão. Sem dúvida, Defoe deve ao método ensinado na Academy grande parte de sua combatividade para o debate e a introjeção de uma rígida disciplina de trabalho de escrita em prosa vernacular, extremamente oportunas nos anos em que viria a se dedicar integralmente à escrita enquanto profissão.

Já formado, o jovem comete então o mesmo “pecado original” familiar que o seu mais célebre personagem, Robinson Crusóe. Contrariando a vontade paterna, Defoe desiste dos planos ministeriais e decide seguir a carreira de seu pai. E talvez tenha expiado mais tarde essa decisão quando, utilizando a voz literária de Crusóe, pondera sobre os resultados dessa aferrada obediência à “propensão da Natureza”, que o “conduzi[ria] diretamente à vida de infortúnios que mais adiante haveria de [...] [lhe] caber.” (DEFOE, 2011, p. 46). Fio condutor

de desgraça, sem dúvida, essa consequência nefasta de não conseguir impor limites ao impulso de seguir a inclinação individual também se provou, tanto no caso de Defoe quanto no de seu marinheiro náufrago, um indício de que a sabedoria da Providência Divina ultrapassa, de muitas maneiras insuspeitas, os limitados poderes de compreensão humana.

Segundo seu biógrafo Richetti, a tensão entre a vocação religiosa, profundamente inculcada na criação de Defoe, e sua inclinação ‘natural’ para o comércio permaneceu visível por toda a vida do autor: “essas carreiras alternativas continuarão a ressoar em toda a obra de Defoe, em que as exigências às vezes conflitantes (embora frequentemente complementares) da religião e do comércio, da devoção e da ambição secular, dividem a cena e ocupam os pensamentos tanto do autor quanto de seus personagens.” (RICHETTI, 2011, p. 11). Para o biógrafo, a convergência desses interesses intensificou-se com o passar dos anos, ganhando ares cada vez mais excêntricos. Já bem mais velho, Defoe sustentaria, sistematicamente, em seu periódico *The Review*, uma ideia que evocava “o comércio como coexistente à lógica da intervenção divina”, gastando muitos números do jornal a celebrar “os negócios e o comércio como exemplificações do sistema último, o universo criado.” (RICHETTI, 2005, p. 153). Numa dessas edições, Defoe chegou a propor, num rompante de imaginação blasfematória, a inversão da tradicional explicação bíblica – negativa – do Caos terreno após o Dilúvio. O artigo procurava convencer os leitores de que o resultado da ruptura e espalhamento dos continentes – imagem dos poderes devastadores da água enviada ao mundo por motivo de castigo divino, na visão tradicional –, nada mais teria sido que o primeiro agente a assistir a causa do comércio na Terra (RICHETTI, 2005, p. 153-54). Depreende-se daí que Defoe não era de tratar o par temático ‘comércio e religião’ com despreensão.

Não se sabe bem ao certo, mas parece que, ainda nos primórdios de sua carreira como comerciante, Defoe investira quantias consideráveis de dinheiro em alguns navios que cobriam o trajeto colônia-metrópole. Na visão de seu biógrafo, nesse ramo de negócios, Defoe comportava-se como um compulsivo “importador/exportador de qualquer coisa que pudesse gerar lucro” (RICHETTI, 2005, p. 11). Numa dessas ocasiões, inclusive, tendo aplicado considerável quantia em um esquema que envolvia risco bastante elevado, Defoe, ainda jovem, provou sua primeira bancarrota. Segundo Richetti, é possível elaborar, para esse período de sua vida, um plausível perfil de Defoe “como não só um temerário especulador no comércio, mas também um mercador distraído de seus negócios propriamente ditos, em razão de interesses intelectuais e políticos, bem como por aspirações literárias.” (RICHETTI, 2005, p. 11). ‘Mercador escritor’ e ‘escritor mercador’ são as facetas presentes ainda no velho autor.

Ainda nesse ponto, foi em virtude de uma infelicidade de alguma forma relacionada ao comércio que Defoe se viu obrigado a se descobrir escritor em tempo integral. Em 1704, acusado de ser o autor de um panfleto considerado sedicioso, Defoe assiste a seus negócios, abandonados às moscas durante seu encarceramento, sucumbirem. Sem opção de renda própria e sem ver saída para a condição ignóbil de presidiário em Newgate, Defoe aceita ajuda de um ambicioso político Tory e membro do parlamento inglês, Robert Harley. Para ele, Defoe passa a trabalhar, sobretudo, oferecendo o melhor daquilo de que ainda dispunha naquela altura, ou seja, sua pena, escrevendo conteúdos favoráveis encomendados sob medida pelo político. A partir de então, mergulhado no universo das letras por necessidade, Defoe se dedicaria a colher os frutos de suas atividades de poeta, panfletista político, jornalista, escritor de manuais de conduta, de comércio e de negócios, autor de projetos, de narrativa de viagem e de algo que, por muito tempo, foi considerado como história – uma narrativa dos eventos desencadeados pela Grande Praga que se abateu sobre Londres no ano de 1665. Nesse meio tempo, Defoe também trabalharia para a monarquia e, depois, como agente secreto a serviço de seu patrono Harley, a mando de quem viajaria para a Escócia, nas imediações do Ato de Unificação (1707), encarregado de averiguar a situação política local. Próximo ao fim de sua longa e conturbada vida profissional, Defoe chegaria ao posto de romancista, atividade literária sem dúvida mais curta e menos expressiva em sua carreira de escritor. Ironicamente, porém, é em razão desse breve intercurso com a produção de romances que Defoe goza, ainda nos dias de hoje, de reconhecimento póstumo universal.

Essas pequenas incursões biográficas não têm exatamente por função estabelecer daqui em diante um índice final interpretativo ao estilo do “vidobra”, termo cunhado por François Dosse. O historiador definiu o ‘vidobra’ como sendo um modelo metodológico a partir do qual certo tipo de história literária buscou, nas comparações entre biografia do escritor e sua obra, uma relação de causa e efeito à moda dos retratos literários de Sainte-Beuve, cujo fundamento epistemológico estaria em fazer “do relato da vida o ponto principal do trabalho do crítico” (DOSSE, 2009, p. 81). A vida de Defoe aqui não é mero, nem o único princípio de explicação estética. De qualquer forma, mesmo que resolvêssemos seguir por esse caminho à procura por respostas últimas, disporíamos de muito pouca informação a respeito da vida privada de Defoe.

À falta de algo como um diário íntimo a funcionar supostamente como espécie de princípio aglutinador, temos necessariamente que nos contentar em buscar alguma identidade psicológica, mais ou menos coesa, nos retratos fragmentados espalhados pelo próprio autor. Obedecendo a propósitos retóricos específicos ditados por cada tipo de discurso, e calcando

vozes profissionais às quais gostava de recorrer principalmente em textos jornalísticos de teor político, econômico e religioso, é o próprio Defoe quem nos lega uma *persona* literária extremamente difusa e, em não poucos casos, mesmo contraditória. Seu mais recente biógrafo colocou muito bem a questão da complexa tarefa de resgatar a fragmentária personalidade “de um homem cuja vida consiste em suas próprias palavras” (RICHETTI, 2005, p. viii):

O Defoe real, o único homem completamente disponível para análise e algo como um entendimento pleno, até onde eu sei, é aquela verdadeira máquina de escrever que processa [... os] eventos [*históricos importantes de sua época*] e, assim fazendo, projeta uma rica e variada, e até mesmo contraditória, *persona*.” (RICHETTI, 2005, p. ix; *acréscimo nosso*)

Não deixa de ser algo irônica a constatação de que somente tenham sobrado, como evidência de sua passagem pelo mundo, na condição de indivíduo privado, os relatos fragmentados e às vezes contraditórios elaborados por ele próprio e destinados ao grande público.

[C]onhecemos a pessoa [*de Defoe*] principalmente por meio da autoprojeção, e até mesmo por uma espécie de autocriação presente na própria escrita, não através dos eventos externos de um registro biográfico, apenas singelamente esboçado, que ele deixou para trás. Há, portanto, uma interessante circularidade em que o Defoe que conhecemos é o Defoe que ele nos oferece. (RICHETTI, 2005, p. 20; *acréscimo nosso*)

Talvez mais razão para otimismo tenham aqueles que se ocupam em procurar pelos supostos modelos históricos, reais, utilizados por Defoe, para a configuração de seus personagens fictícios. Assim procede o célebre estudo de Alan Secord (1924) sobre os personagens e enredos de Defoe inspirados em narrativas de viajantes. Os interessados na referência ‘real’ à vida de Defoe deparam-se no mais das vezes com as criações de um escritor que jamais abriu mão da ficção nem mesmo para falar sobre si. São famosas suas estratégias retóricas de autodefesa e de autodramatização – muitas das quais sem qualquer ligação verdadeira com a realidade dos fatos vividos pelo próprio escritor –, cuja função, assim pensava Defoe, deveria ser a de conferir mais peso a seus argumentos (RICHETTI, 2005).

Trabalharemos, portanto, daqui em diante, com a noção de *personalidade literária* do autor, passível de ser apreendida a partir de suas monomanias, de seus argumentos preferidos, dos contumazes artifícios retóricos e invectivas discursivas – todos de alguma forma a trair a predileção do autor por determinados pontos de vista e, sobretudo, por certos assuntos que lhe eram caros, como o comércio, a política e a religião. É preciso, contudo, advertir o leitor de que essa personalidade é especialmente tendenciosa; ela apenas traça um padrão possível,

aparentemente coeso, no emaranhado de vozes e argumentos utilizados pelo autor. Portanto, não deve ser tomada jamais como uma ‘verdade acabada’ de seu caráter.

Para as sucessivas levas de leitores dos séculos vindouros, porém, a imagem de Defoe é menos problemática. Ele é tão somente um célebre romancista que gerações de meninos leram em seus anos de primeira formação. Gualter Cunha, especialista português em estudos anglo-americanos, refere-se a uma certa sensação de incongruência partilhada por todos que, levados inicialmente pelo interesse nos romances defonianos, acabam se aprofundando em sua obra e se dão conta da quantidade estonteante de assuntos e gêneros que o escritor abordava.

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 de língua inglesa mais vendido até então (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 parecia ter gostado de criar sua imagem. É, pois, por ironia da história que Defoe é hoje quase exclusivamente conhecido como romancista. (CUNHA, 1989, p. 191)

Escritor de mais de 400 textos sobre comércio e negócios, além de outras tantas publicações de conteúdo político, Defoe elevaria a capacidade de produção de sua “prosa muscular” (RICHETTI, 2005, p. 6) – cheia de energia, mas não raro assustadoramente prolixa – às exigências de um verdadeiro *Negoce*, como gostava de chamar o comércio. Para se ter uma ideia, “[s]omente em 1711, por exemplo, Defoe publicou mais de vinte panfletos sobre assuntos de política e economia”, nos informa seu biógrafo, concluindo que “[s]ua energia e facilidade, sua absoluta copiosidade como escritor, funcionam como um contínuo deslumbre para qualquer um que se dispõe a entender Defoe.” (RICHETTI, 2005, p. 127). De resto, a atividade comercial sempre pareceu fascinar nosso autor. Assunto pelo qual Defoe tinha uma relação verdadeiramente passional, o comércio aparece, em uma passagem escrita na terceira pessoa e publicada no último número do periódico *The Review*, como a “Meretriz à qual ele venerava” [“*Whore he doated on*”] (DEFOE apud RICHETTI, 2005, p. 93), talvez somente dividindo espaço, em importância, com outra obsessão do autor, as “atrocidades da facção da Alta-Igreja.” (RICHETTI, 2005, p. 93).

Dentre essa grande quantidade de escritos hoje ditos ‘econômicos’, Defoe se destacou ao escrever projetos. Segundo Richetti, até meados do século XVIII, o termo *project* ainda devia reter alguns dos significados negativos que certamente reputava ao final do século XVII, quando Defoe produzira suas obras mais significativas nesse campo. Entendia-se por

*project* “algo não muito louvável ou valioso, um empreendimento egoísta, autointeressado, ou talvez ainda tolo e irrealista” e, ainda mais pejorativamente, como “um esquema ou especulação de um trapaceador, concebido para enganar ou iludir.” (RICHETTI, 2005, p. 31). A primeira publicação de fôlego de Defoe foi justamente um projeto intitulado *An essay upon projects* [Um ensaio sobre projetos], de 1697, no qual esboçava, “de modo entusiasmado, uma série de propostas ou ‘projetos’ que objetiva[vam] melhorias sociais radicais, ao mesmo tempo em que advert[iam] contra os excessos de outros projetistas e seus projetos insensatos ou perigosos.” (RICHETTI, 2005, p. 32; *acrécimo nosso*). Investivando contra aqueles projetistas que, em sua visão, contribuíam para a controvertida reputação do gênero, Defoe, ao mesmo, apresentava propostas que, segundo seu biógrafo, eram “sensíveis, mais práticas que utópicas e, do nosso ponto de vista contemporâneo, extremamente plausíveis e bem ponderadas.” (RICHETTI, 2005, p. 32).

Uma vez forçado a escrever para sustentar a si e sua extensa família, Defoe veria que seu tino para os negócios ganharia um novo significado literário. Encontrando base em seu estilo loquaz e excessivamente minucioso, sua produção escrita, a partir da segunda bancarrota do comerciante, obedeceria à lógica de um verdadeiro *business*. Em prefácio à edição brasileira de *Robinson Crusoe*, seu biógrafo inclusive afirma que Defoe contou sempre com a mesma finalidade em tudo que produziu ao longo de sua carreira como escritor, que era “vender naquele mercado e para aquele novo público, na emergente cultura dos textos impressos.” (RICHETTI, 2011, p. 9-10). Assim também pensa outra estudiosa dos escritos econômicos e ficcionais de Defoe. Segundo ela, para os padrões do começo do século XVIII, os trabalhos do autor nesses campos mostraram-se os mais “intensamente conscientes de sua comoditização” (SHERMAN, 1996, p. 1).

Cunha e o biógrafo Richetti estão de acordo quando dizem que a primeira obra a garantir a Defoe um *nom de plume* foi o poema *The true-born Englishman*, publicado em 1701. Na verdade, trata-se de um projeto de cunho mais político que estilístico, mas que teria cativado sobremaneira os leitores por causa da verve satírica com a qual Defoe logrou, num só golpe, prestar homenagem a seu herói político, o rei de procedência holandesa William III, e – já, desde o próprio título – atacar os opositores do monarca, que utilizavam como principal argumento contra a posse de William a nacionalidade batava do soberano. Logo em seguida, numa óbvia tentativa de capitalizar o sucesso inicial do poema – um cuidado que não deixa de sinalizar para certa vaidade com a imagem autoral que já começava a despontar (RICHETTI, 2005) –, é publicada, em dois volumes, respectivamente em 1703 e 1705, a coletânea de

panfletos políticos e de poemas intitulada *A true collection of the writings of the author of the true-born englishmen*.

Logo se vê que não há motivo para estranhar o espanto de Cunha, transcrito algumas páginas acima, diante da reviravolta histórica que envolve a recepção literária de Defoe. De fato, o escritor gozou de certa reputação sobretudo como escritor de temas políticos e de economia, mas também foi um dos mais proeminentes jornalistas de seu tempo – o que, a bem da verdade, parece ter-lhe garantido apenas mais uma plataforma para exposição daqueles assuntos que lhe eram prediletos. Basta lembrar que Defoe editou e escreveu, sozinho, todo o conteúdo de um periódico publicado três vezes por semana entre os anos de 1704 e 1713, o *The Review*. Após haver encerrado a publicação de seu jornal, Defoe ainda encontraria forças para editar e escrever, como *ghost-writer*, para outros periódicos, de ambas as vertentes ideológicas, tanto Tory quanto Whig. Daniel Defoe realmente parecia ter uma capacidade fisiológica assombrosamente superior para a escrita.

Embora já se devotando totalmente à produção textual e colhendo os frutos de um razoável sucesso literário desde pelo menos 1701, Defoe teria que esperar por *Robinson Crusoe* – seu primeiro e mais célebre *novel*, publicado quando o autor já se aproximava da casa dos 60 anos de idade – para poder colocar seu nome na categoria dos escritores de reputação universal. O que, nesse espaço de tempo de alguns séculos, fez com que o conjunto da obra de Defoe fosse sistematicamente ignorado em detrimento de alguns seletos exemplares de suas narrativas ficcionais de maior extensão? Seriam eles realmente exemplares do gênero romanesco? Afinal, o que seria um representante do gênero *novel*, aquilo que faz do *novel* um *novel*?

O ponto menos problemático, e aquele que devemos reter, por hora, é o da correlação entre o vocábulo *novel* e a palavra “romance”, no português – diferentemente de *romance*, palavra que em inglês significa “romance de cavalaria”. Relembrando que a tradição da preceptística aristotélica jamais ditou normas específicas para o gênero, Michael Schmidt, em seu *The novel: a biography* (2014) [O romance: uma biografia], traz à luz a enorme dificuldade de biografar um objeto de contornos tão imprecisos. Nesse ponto, Schmidt faz o trabalho do biógrafo de Defoe parecer drasticamente mais simples. O retratista do gênero começa dando conta de que a palavra “romancista” teria sobrevivido a uma variedade de sentidos – alguns deles contraditórios –, tais como inovador, noviço (alguém sem experiência), original, mexeriqueiro [*newsmonger*], etc. (SCHMIDT, 2014, pos. 361). Depois, o autor recorre ao Oxford English Dictionary em busca de uma definição elementar para o gênero, e acaba se deparando com: “o romance ‘é uma prosa narrativa fictícia ou novela

[*tale*]” (SCHMIDT, 2014, pos. 391). “Estamos contentes com qualquer um desses termos?” (SCHMIDT, 2014, pos. 391), pergunta retoricamente ao leitor um Schmidt ansioso pela resposta negativa; tampouco com o vago “comprimento considerável” (SCHMIDT, 2014, pos. 418), que o dicionário arremata como se fosse uma conclusão suficiente, diz o autor. O biógrafo decide então recorrer a diversas referências sobre o gênero, colhendo desde as definições mais práticas possíveis, já publicadas por romancistas famosos, até as mais reflexivas ponderações dos teóricos, tudo isso a fim de tensionar ao máximo os precários elementos da definição apresentada pelo glossário. Schmidt também encontra inúmeros exemplos de obras que apontam para a insuficiência da ligeira definição oferecida pelo dicionário. No emaranhado de explicações, conceitos e exemplos, a própria arquitetura inextricável dos dados coletados pelo autor salta aos olhos como um importante dado sobre o romance. Schmidt nos oferece, sem dizê-lo claramente, um importante argumento para iniciar qualquer debate sobre o romance: apesar de não estar previsto nas poéticas clássicas, é preciso deixar claro que, em termos científicos, é impossível propor uma discussão sobre a definição do romance sem levar em conta o que esse corpus teórico difuso – mas sintomaticamente semelhante em alguns pontos – postulou como as características essenciais do gênero romanesco.

Na época em que começava a compor *Robinson Crusoe*, a ideia de romance estava longe de se tornar moeda corrente entre autores, leitores e críticos. Hoje, no entanto, num rápido acesso aos mecanismos de pesquisa virtual, encontramos associados ao nome de Defoe outros célebres exemplares de obras que, ao lado de *Crusoe*, cerram fileiras no gênero literário moderno. Entre os títulos estão *Moll Flanders* (1722) e *Roxana* (1724), além de outras obras menos conhecidas, como *Captain Singleton* (1720) e a problemática *A journal of the plague year* [Um diário do ano da peste] (1722) – a maioria publicada na segunda década do século XVIII, pela pena de um Defoe já na terceira idade.

Não é uma questão simples explicar por que nosso autor ficaria conhecido para a posteridade como grande romancista, pois essa questão envolve, costumeiramente, a tarefa, já não menos complexa, de esclarecer o pesado aposto herdado de ‘inventor de um gênero literário novo’. É forçoso reconhecer que há uma questão subjacente a toda essa discussão: teriam sido essas obras ficcionais de Defoe reais exemplares romanescos? Responder a essa pergunta é em parte o propósito desta pesquisa. Mas a questão não se esgota aí. Ela parece, pelo contrário, regredir *ad infinitum*: o que há – se é que há –, ou melhor, quanto há de ‘matéria romanesca’ nesses textos? Por outra, ainda, podemos perguntar o que seria algo como uma substância romanesca de um romance?

É provável que a simples indagação pelas qualidades romanescas das obras ficcionais de Defoe tenha levado gerações de estudiosos a concluir pela adoção de um procedimento supostamente natural de sair à coleta de retalhos de informação que, em conjunto, fossem obrigados a formar um objeto a que se convencionou chamar de *romance incipiente* [*early novel*]. O debate todo parece envolver antes de mais nada uma questão de premissas ou de princípios a partir dos quais os estudos lançaram-se às obras de Defoe. Nesse sentido, é fundamental especularmos acerca da possibilidade de certas concepções teóricas sobre o gênero romanesco terem introduzido uma sobrecarga interpretativa que acabou por dificultar o acesso a outros campos semânticos dessas narrativas ficcionais de maior fôlego, que Defoe publicou no começo do século XVIII.

O leitor contemporâneo, minimamente familiarizado com a tradição ocidental do romance, imediatamente percebe que há algo de muito estranho nos romances de Defoe. Esse estranhamento, sem dúvida, excede a mera questão da diferença temporal entre nós e o universo dessas histórias, na mesma medida em que a afirmação aparentemente inocente “Defoe inventou o romance” excede um mero projeto de crítica ou de história literária. Está em jogo uma série de pressupostos que, caso não sejam identificados e inquiridos a tempo, podem acabar lançando, por sobre a obra do autor, uma pátina de pura veneração, enrijecendo-a e transformando-a, por fim, na imagem dos ídolos de uma tradição – de todo interditados de acompanhar de perto a realidade dos vivos e, sobretudo, incapazes de trazer à luz quaisquer novas e necessárias indagações.

A pergunta pelas origens do *novel*, traço distintivo das diversas teorias que estudaram o gênero, surge, invariavelmente, carregada de intenções de definição apriorística da forma embrionária do romance. Ela revela uma variedade espiritual de obsessão pelo *ser inicial* – aquela “voz inominável e sem face do que ainda não é mas olha longe” (FARIA, 2014, p. 107) –, que não cessa de invocar o binômio *origem x tradição* como a resposta metafísica para problemas de origem histórica. Foucault, fazendo ecoar a voz de Nietzsche, alerta o genealogista sobre o idealismo por trás de projetos obsessivos como esses:

[...] primeiramente, a pesquisa, nesse sentido, se esforça para recolher nela a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo. Procurar uma tal origem é tentar reencontrar “o que era imediatamente”, o “aquilo mesmo” de uma imagem exatamente adequada de si; é tomar por acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira. Ora, se o genealogista tem o cuidado de escutar a história em vez de acreditar na metafísica, o que é que ele aprende? Que atrás das coisas há “algo inteiramente diferente”: não seu segredo essencial e sem data, mas o segredo

que elas são sem essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas. (FOUCAULT, 2006, p. 17-18)

O primeiro contato com um objeto do passado deve levar o observador à constatação de uma sensação de estranhamento. Afinal, aquele que, nessas circunstâncias, observa um artefato relegado pelos séculos, deve desacostumar-se a agir como o mal estrangeiro, que insiste na ideia equivocada de fazer valer, em ambiente não familiar, suas exigentes predisposições conceituais. Aliás, nunca é demais ressaltar que, em uma pesquisa histórica, o espaço de movimentação semântica entre *predisposição conceitual* e *preconceito* é angustiosamente estreito. Numa perspectiva otimista, o estranhamento deveria, portanto, servir como índice de uma singularidade – de um sinal a apontar para o coeficiente de rarefação dessas narrativas escritas seguindo propósitos de composição e supondo expectativas de recepção sem dúvida distintos dos nossos, leitores contemporâneos.

Retornando ao mérito da questão, não seria interessante indagarmos se o homem exaustivamente treinado nas escolas do jornalismo político e da economia não teria transportado algo dessas práticas para suas futuras obras ficcionais? Será que os escritos ‘sérios’ de Defoe não teriam comportado elementos que, hoje, costumamos associar ao universo particular do romance? Estiveram esses mesmos escritos ‘sérios’ completamente livres de ficção, como supõe a crítica? Ou, antes disso, teriam Defoe e seus leitores realmente feito a nossa atual e banal distinção entre gêneros, sobretudo aquela que recorre à *ficção* como elemento distintivo? Seria possível distinguir, naquele momento histórico, o par binário antagônico, *fato e ficção*, de maneira tão clara como dão a entender alguns estudiosos? Os diversos escritos de Defoe e este trabalho sugerem que não.

No universo da economia e do comércio, o seu primeiro livro, *An essay upon projects* – publicado em 1697 como *debut* de uma voz e de um estilo próprios que viriam a ser sua marca anos mais tarde, segundo avalia seu biógrafo –, já oferece um exemplo de uma escrita técnica que jamais abriu mão do gosto pela narrativa fictícia, da verve anedótica e do uso recorrente de diálogos retirados do cotidiano (RICHETTI, 2005, p. 36). São essas mesmas características que fazem com que outra publicação mais conhecida nesse campo, *The complete english tradesman* – um extenso manual sobre economia, publicado quase quarenta anos depois –, possa, ainda hoje, nas palavras de um estudioso, ser “lido como um romance” (DI RENZO, 1998, p. 13), que enreda o leitor numa hábil combinação de anedotas e narrativas detalhadas e coloridas cuja função é iluminar e dar um sentido pedagógico e ilustrativo a um vocabulário francamente instrumental.

A levar fé em seu biógrafo, os futuros personagens romanescos de Defoe, anos mais tarde, encontraram precedente naqueles artifícios retóricos e estilísticos com os quais Defoe compunha os retratos de si quando escrevia textos políticos e religiosos, especialmente aqueles destinados ao seu periódico *The Review* (RICHETTI, 2005, p. 29). Nessa publicação – equivalente aos nossos atuais jornais de opinião –, é possível ver em ação um Defoe colunista *avant la lettre* – o primeiro deste tipo na Inglaterra, afirma Richetti (2005, p. 76) – impondo a presença de suas personas literárias sobre o assunto abordado (RICHETTI, 2005, p. 76).

Nesse periódico reflexivo, “até mesmo improvisador em seu fluxo especulativo de ideias e de possibilidades” (RICHETTI, 2005, p. 87), é difícil conseguir, no entanto, isolar uma voz ou um estilo que remeta somente a um indivíduo. Somos, antes de mais nada, transportados para um labirinto em que a linguagem coloquial – a mais frequentemente, mas não a única utilizada – serve como estratégia – “apenas um dentre [...] [os] vários estilos e tons” (RICHETTI, 2005, p. 96; *acrécimo nosso*) – de um jornal que “manteve no decorrer dos anos uma atraente inconsistência e variedade estilística, na qual a simplicidade e a eloquência são colocadas uma contra a outra.” (RICHETTI, 2005, p. 98).

A modulação estilística, a variação na composição dos diversos personagens de si mesmo, o recurso à narrativa ficcional como instrumento ilustrativo, que visa a trazer mais força aos argumentos, são elementos que colocam toda essa obra pregressa em um possível alinhamento com as regras e estratégias de construção dos *novels* de 1720. Tendo isto em mente, não parece desprovida de fundamento a interpretação que vê, nos romances de Defoe, apenas um exagero, localizado, no uso de alguns recursos comuns a outros gêneros, e, ademais, já trabalhados pelo autor, de modo mais disperso, em outros escritos seus. Ao fim e ao cabo, convém reter que, apesar de ter ficado mais conhecido pelos textos ficcionais das primeiras décadas do século XVIII, Defoe não parece, a rigor, ter passado a trabalhar com textos de conteúdo estritamente ficcional somente na última parte de sua carreira beletrista. Não é como se, após anos e anos escrevendo de maneira árdua a respeito de política e economia, Defoe houvesse subitamente abandonado seus temas objetivos favoritos, abrindo mão, com isso, de todo um projeto didático e pedagógico, para se dedicar a somente escrever histórias feitas para o puro entretenimento.

Talvez uma avaliação mais minuciosa das maneiras por meio das quais Defoe trabalhou com aqueles que hoje entendemos como *outros gêneros literários descolados do romance* possa ajudar-nos a reconstruir o mapa das relações supragenéricas que envolveram o romance quando este surgiu. É especialmente por meio da tensão do limite que costuma

separar, *a priori*, os textos meramente ficcionais (romances), daqueles econômicos, políticos, históricos, religiosos, moralistas, etc., que poderemos chegar a compreender o intenso diálogo que eles mantiveram entre si.

Para tanto, será preciso, antes de mais nada, fazer uma escolha. Ao invés de analisar essas obras da maneira em que tradicionalmente foram enquadradas, ou seja, como materiais de leitura fictícios, coesos, cujo objetivo era o de provocar uma ruptura estética total com o que quer que tenha sido representativo da prosa de ficção anterior, optar-se-á por espreitar nesses escritos aquelas características que mais tendem a aproximá-las dos demais gêneros *não ficcionais* trabalhados por Defoe. Assim, ao invés de analisar os romances utilizando uma escala comparativa monodimensional – como aquela régua horizontal sugerida pelo jogo de conceitos *tradição x modernidade* em termos de ficção –, dar-se-á preferência à criação de uma ampla *rede* de sentido, que extrapole o universo da ficção e, numa perspectiva sincrônica, dê conta de abranger a complexidade das relações intergenéricas da literatura de transição de século experimentada por Defoe.

Tal escolha, no fim das contas, presta-se – assim se espera – a um esforço de releitura dessas grandes narrativas fictícias, afastado da chave interpretativa meramente ficcional, que predominou nos estudos sobre o *novel*. Com isso, a vasta rede de permutas e intertextualidades com textos ‘sérios’ poderá lançar novas luzes sobre esse tipo literário. Afinal, a própria instabilidade da nomenclatura do gênero à época, “ora *novel*, ora *romance*, ora *history*” (VASCONCELOS, 2000, p. 1) – poderíamos acrescentar mais alguns substantivos, tais como *ballad*, *journal*, etc. –, deveria servir como evidência da existência de uma zona intercambiária de estratégias retóricas, talvez de objetivos e de fundamentos epistemológicos comuns.

Desta maneira, há a possibilidade de perceber o que antes era barreira estanque e troca de *influências* entre os discursos, como apenas uma *diferença de grau* no recurso que fizeram à ficção *como recurso literário*. Vistos a partir dessa perspectiva, aproximam-se os objetivos, as chaves retóricas e o perfil dos leitores – características não raro compartilhadas entre esses vários discursos. Tal hipótese deve soar tanto mais plausível, conforme nos esforçamos por imaginar o ponto de um leitor dos anos de 1720, ainda completamente ignorante da fortuna crítica do romance posterior a Defoe, confiante em interpretar a obra que lhe chega às mãos como um gênero completamente diferente do nosso familiar romance.

## 2.2 O realismo formal

Para lançar um outro olhar sobre os tais ‘romances’ de Defoe, precisamos, primeiro, começar pelo começo – e não pelas origens –, buscando entender como as premissas que embasaram as concepções definidoras do romance fixaram, até agora, uma imagem monolítica das narrativas ficcionais de Defoe. Convém começarmos respondendo à pergunta-título deste capítulo: *seria possível definir o romance?* A julgar pela trajetória de sua historiografia, a resposta é positiva e aparece frequentemente na forma de um imperativo: a necessidade categórica de demarcar claramente os limites conceituais do gênero literário. Tal necessidade esteve, volta e meia, vinculada a projetos que pretenderam trabalhar noções sobre a modernidade ocidental escorados no uso do romance como fenômeno artístico de explicação ideal ou de simples homologia. Nesses contextos, tanto os romances como suas ‘características essenciais’ serviram, na verdade, não como ponto de partida para o entendimento das próprias obras – ou como uma explicação mais compreensiva das realidades particulares às quais estiveram inseridas –, mas, sim, como pontes de entendimento a ligar forma artística e abstrações históricas tais como classe social, individualismo moderno, capitalismo incipiente, etc.

Na história da teoria do *novel*, o primeiro passo nesse sentido foi dado por Ian Watt há mais de meio século, em seu *The rise of the novel* (1957), com primeira tradução para o português somente em 1990. Nessa obra, Watt se concentra em entender historicamente o surgimento do novo gênero, afastando-se de leituras anteriores de caráter evolucionista ou francamente a-histórico. *The rise* é, sem sombra de dúvida, um estudo incontornável sobre os primórdios do romance inglês. Seu impacto na criação de uma tradição de estudos do gênero não é muito difícil de avaliar. Pelo menos para boa parte da historiografia atuante nos dias de hoje, a validade conferida ao conceito de *realismo formal* e ao uso da expressão *ascensão do romance* – duas mônadas distintivas da obra de Watt – serve como indício do vigor que o trabalho do crítico ainda é capaz de demonstrar.

A investigação inicia-se a partir de uma constatação: para Watt, não há respostas completamente satisfatórias a algumas das perguntas elementares quanto aos primeiros romancistas do século XVIII e suas obras. A primeira dessas questões que o crítico julga mal resolvidas é de ordem basicamente retórica. Ela deve servir como o pontapé inicial de sua pesquisa. “*O romance é uma forma literária nova?*” (WATT, 1957, p. 8; *grifos nossos*),

pergunta o autor. Interrogação cuja resposta na verdade já estava presente nos próprios título e subtítulo da obra – *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding* [A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding] –, com seu aspecto de sinopse, em ordem de aparição e de atuação dos *primeiros romancistas*. De fato, em conformidade à tradição, é exatamente esse roteiro que Watt nos propõe: “como normalmente é feito” (1957, p. 8), diz ele.

A pergunta-postulado deixa ainda em aberto outras interrogações, que naturalmente seguem a resposta positiva à primeira questão. “[C]omo ela [a forma romanesca] se difere da prosa de ficção do passado? (WATT, 1957, p. 8; *grifos e acréscimos nossos*) é a primeira delas. Sua solução é a tarefa que distingue boa parte de seu trabalho, e que envolve a busca por uma definição para o romance moderno. “Há alguma razão pela qual essas diferenças apareceram quando e onde elas o fizeram?” (WATT, 1957, p. 8), é o que resta saber, segundo Watt, para que a questão da primazia britânica, no processo de criação do gênero, seja de uma vez por todas estabelecida.

Programaticamente, e alegando seguir um faro historiográfico para apurar o processo, o autor se propõe a negar ao acaso, ou simplesmente à genialidade, a prerrogativa de explicação do porquê três grandes escritores ingleses de uma mesma geração estiveram entre os fundadores de uma nova forma literária:

[S]upondo que a aparição de *nossos* três primeiros romancistas numa mesma geração talvez não tenha sido mero acidente, e que o seu gênio não poderia ter criado a nova forma a menos que as condições da época também tivessem sido favoráveis, [a presente investigação] tenta descobrir quais foram essas condições sociais e literárias favoráveis e de quais maneiras Defoe, Richardson e Fielding foram seus beneficiários. (WATT, 1957, p. 8; *acrécimos nossos*)

A partir daí estão lançadas as cartas para que o autor possa investigar as origens inglesas do romance moderno segundo uma dupla perspectiva, que pretende dar conta tanto das condicionantes epistemológicas do surgimento do gênero, quanto daquelas de origem socioeconômica. Watt tem ciência da abrangência de sua investigação. Sabe também que as obras que estuda “apresentam tão poucos sinais de influência mútua e são tão diferentes em natureza” (WATT, 1957, p. 8), que impõem, a fim de poderem ser aglutinadas em uma categoria genérica comum, a necessidade do estabelecimento de uma definição “suficientemente estrita para excluir tipos anteriores de narrativa, e ainda ampla o suficiente para poder ser aplicada a *tudo quanto é usualmente colocado na categoria de romance*” (WATT, 1957, p. 8-9; *grifos nossos*).

O autor relembra que uma tradição de estudos tem encontrado no ‘realismo’ a explicação para a diferença essencial entre as obras dos romancistas ingleses e franceses do começo do século XVIII e a ficção anterior. Para essa tradição, o tipo de vida ordinária e desagradável retratada pelo romance seria um tributo ao seu realismo. Watt põe tal noção sob suspeita, afirmando que “o realismo do romance não reside *no tipo de vida* que ele apresenta, mas sim *na maneira pela qual ele o faz*” (WATT, 1957, p. 10; *grifos nossos*). O realismo, para Watt, poderia contribuir como uma particularidade definidora do romance, porém desde que não entendido como modelo temático – sempre sujeito às limitadas ofertas de conteúdo –, mas, sim, como uma propriedade formal ligada à *maneira pela qual* a configuração do romance, “de maneira mais aguda que qualquer outra forma literária” (WATT, 1957, p. 13), levanta “o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela *imita*.” (WATT, 1957, p. 10; *grifo nosso*). Conclui Watt que o realismo do romance não seria outra coisa senão um “*problema essencialmente epistemológico*” (WATT, 1957, p. 10; *grifos nossos*).

É no deslindamento dessa problemática particularmente dominada por questões de ordem filosófica, que as implicações de sua tese para a tradição de estudos do romance ganham relevância determinante. Embora sua análise socioeconômica seja talvez mais debatida que a epistemológica, no ramo dos estudos sobre o *novel* – venerada ou feericamente criticada por sustentar a tese de que a ascensão do romance se deu *pari passu* à ascensão da classe média –, dentro da lógica estrutural de sua própria obra, a análise dos dados quantitativos societários e econômicos, juntamente com suas respectivas conclusões, aparece num momento posterior, quando as linhas gerais do romance já foram definidas a partir do recurso à tônica do pensamento filosófico do século XVIII.

Watt parte então para esmiuçar as principais inovações do realismo filosófico moderno – de Descartes e Locke a Thomas Reid, relembra –, especialmente aquelas que desembocam na noção moderna de individualismo, a começar pelo postulado de “que a verdade pode ser descoberta pelo indivíduo através de seus sentidos” (WATT, 1957, p. 11), para então relacioná-las à nova narrativa do romance. Seu entrelaçamento explicativo, constituído por dados de ordem filosófica, socioeconômica e literária, no entanto, não deixa em evidência nenhuma explicação satisfatoriamente clara de causa e efeito para a permuta de elementos entre os três campos, embora, é verdade, seja possível fisgar um leve pendor em favor dos dois primeiros como subsídios determinantes do terceiro.

Espremido pela exigência de ter de dar maiores satisfações pela opção, logo de início, por um modelo de individualismo moderno já longamente disputado, Watt concede que os

indivíduos de todas as épocas teriam sido, de alguma maneira ou de outra, forçados a chegar ao mesmo tipo de conclusão sobre os processos de ‘filtragem’ do mundo externo a partir das próprias experiências sensoriais, concluindo que até mesmo a própria “literatura sempre esteve, até certo ponto, exposta à mesma ingenuidade epistemológica.” (WATT, 1957, p. 11). Procurando se desembaraçar o mais rápido possível de um iminente e indigesto aprofundamento na discussão dos “dogmas distintivos da epistemologia realista, e das controvérsias associadas a eles” (WATT, 1957, p. 11), Watt acaba relegando-os como “demasiado especializados em natureza, para terem alguma influência sobre a literatura.” (WATT, p. 1957, p. 11).

Para o romance, a importância do realismo filosófico seria, portanto, “muito menos específico[a]” (WATT, 1957, p. 11), e estaria relacionada, sobretudo, a certa índole do pensamento realista, aos métodos de investigação utilizados e aos tipos de problema que suscitou. Segundo Watt:

A postura geral do realismo filosófico tem sido crítica, antitradicional e inovadora; seu método tem consistido no estudo dos particulares da experiência pelo investigador individual, livre, ao menos idealmente, do corpo de suposições passadas e convicções tradicionais; e tem dado particular importância à semântica, ao problema da natureza da correspondência entre palavras e realidade. Todas essas características do realismo filosófico guardam analogias com atributos distintivos da *forma do romance* – analogias que chamam a atenção para o tipo característico de *correspondência entre vida e literatura* que tem sido obtida na prosa de ficção desde os romances de Defoe e Richardson. (1957, p. 11; *grifos nossos*)

A orientação individualista e inovadora, adotada pela nova literatura, torna-se ainda mais evidente, segundo Watt, quando a comparamos, por exemplo, aos tipos de ficção produzidos na Antiguidade e na Idade Média. Esses tipos pré-modernos de literatura se distinguiriam, afirma o teórico, por um típico decoro, decorrente da conformação a modelos genéricos previamente estabelecidos pelos cânones que regiam os processos de produção. O romance e o realismo filosófico, ao contrário, em sintonia com os tempos modernos, compartilham do rechaço a toda espécie de convenção e a todo e qualquer tipo de autoridade herdada de um passado cuja influência paradigmática é vista sob um prisma negativo, como ponto de partida para um afastamento ou, na maior parte dos casos, para uma superação consciente. Desta maneira, romance e realismo filosófico são produtos “de uma cultura que, nos últimos séculos, tem estabelecido um inédito valor à originalidade” (WATT, 1957, p. 8). Nesse sentido, a própria “pobreza das convenções formais” (WATT, 1957, p. 9) do romance,

pondera um otimista Watt, resulta como “preço que ele deve pagar pelo seu realismo” (WATT, 1957, p. 9).

Novidade e individualidade seriam os dois lados, para Watt, de uma mesma moeda cunhada no calor de uma mudança geral no *background* cultural do ocidente. A cultura ocidental testemunharia uma lenta e generalizada transição epistemológica entre um mundo regido pelo signo da universalidade, que priorizava o coletivo enquanto valor, para aquele regido pelo símbolo da particularidade, cuja primazia é dada, especialmente, às noções de individualidade e de singularidade:

[T]anto as inovações filosóficas quanto as literárias devem ser entendidas como manifestações paralelas de uma mudança maior – aquela vasta transformação da civilização ocidental que, desde a Renascença, tem substituído a imagem de um mundo unificado da Idade Média por outra bastante diferente, que nos apresenta, essencialmente, uma massa em desenvolvimento, mas não planejada, de indivíduos particulares tendo experiências particulares, em tempos e em lugares particulares. (WATT, 1957, p. 27)

Essa nova maneira de ver o mundo, experimentada em todo o Ocidente, teria encontrado no universo das letras setecentistas inglesas, sobretudo a partir das narrativas inovadoras dos *early novelists* [primeiros romancistas] Defoe e Richardson, o principal vetor de expansão literária das posturas e ideias do pensamento realista em ascensão. São esses dois autores os responsáveis por oferecer a Watt a tão aguardada “definição eficiente”, ou “o mínimo denominador comum do romance enquanto gênero” (WATT, 1957, p. 30). Espinha dorsal de sua tese sobre o *novel*, o conceito de *realismo formal*, antecipa Watt, não faz qualquer remissão a concepções de propósito ou de doutrina literários. Ele seria, basicamente, um conjunto de técnicas narrativas:

O método narrativo por meio do qual o romance corporifica essa visão circunstancial da vida pode ser chamado de seu realismo formal; formal, porque, aqui, o termo realismo não se refere a qualquer doutrina ou propósito literário especial, mas somente a um conjunto de procedimentos narrativos que são tão frequentemente encontrados, juntos, no romance, e tão raramente em outros gêneros literários, que podem ser *considerados típicos da própria forma*. *Realismo formal, na verdade, é a corporificação narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram de modo bastante literal, mas que está implícito na forma do romance de maneira geral*: a premissa, ou convenção primária, de que o romance é um completo e autêntico relato da experiência humana e está, portanto, sujeito a uma obrigação de satisfazer seu leitor com detalhes da história (*story*), tais como a individualidade dos atores envolvidos, os particulares do tempo e do espaço de suas ações, detalhes que são apresentados mediante um uso mais largamente referencial da linguagem que o normalmente utilizado pelas outras formas literárias. (WATT, 1957, p. 28; *grifos nossos*)

Não custa ressaltar que, por se tratar do fundamento de sua teoria histórica sobre o romance inglês, o conceito de realismo formal recebe, no texto de Watt, uma atenção bastante minuciosa. Não seria possível deixar passar aqui a explicação do autor sobre cada um dos elementos narrativos que integram o método do realismo formal, sob pena de perdermos a oportunidade de vislumbrar aí, já, o *princípio dos desentendimentos* – uma feliz ambiguidade! – entre a teoria de Watt e a obra de Daniel Defoe.

São seis as técnicas elementares que formam o conjunto do realismo formal. Watt as apresenta divididas na forma de subcapítulos, dos quais buscamos captar o essencial: a) o uso de enredos não tradicionais; b) a particularização realista da caracterização dos personagens e dos ambientes; c) o papel dos nomes próprios na individualização dos personagens; d) a figuração realista do tempo; e) a figuração realista do espaço; f) o uso mais referencial da linguagem.

a) Defoe e Richardson, diz Watt, teriam sido os primeiros escritores “em *nossa literatura*” (1957, p. 9; *grifo nosso*) a não haverem tomado seus enredos da mitologia, história, lenda ou literatura prévia. Talvez pela precedência temporal, Defoe teria dado o passo decisivo nesse sentido, segundo o crítico e historiador. Relegando pouca atenção à teoria crítica dominante à época, que, segundo Watt, ainda pendia em favor do uso de enredos tradicionais, Defoe iniciou uma nova tendência na ficção ao subordinar o enredo de seus romances ao padrão da memória autobiográfica. Uma mudança muito importante e, também, compara Watt, uma declaração tão desafiante “do primado da experiência individual no romance quanto *o cogito ergo sum* de Descartes foi na filosofia.” (1957, p. 10). Após Defoe, Richardson e Fielding também teriam, às suas maneiras distintas, dado continuidade a essa que estava fadada a tornar-se uma prática habitual do romance. Entretanto, Watt constata que

[n]ão pode ser reivindicado que qualquer um deles tenha alcançado plenamente a interpenetração de enredo, personagem e tema moral emergente que é encontrada nos maiores exemplos da arte do romance. (1957, 10; *grifos nossos*)

b) Antes que o romance estivesse apto a “incorporar a apreensão individual da realidade tão livremente quanto o método de Descartes e de Locke permitiram a seus pensamentos brotarem dos fatos imediatos da consciência” (WATT, 1957, p. 11), era preciso que, além do enredo, os personagens e a cena de suas ações também fossem postos numa nova perspectiva literária. Tipos humanos gerais, postos contra um pano de fundo determinado pelas convenções literárias, deveriam dar lugar, agora, a pessoas particulares em circunstâncias particulares, numa mudança literária “análoga à rejeição dos universais e à

ênfase nos particulares que caracterizam o realismo filosófico.” (WATT, 1957, p. 11). Diz Watt ainda que,

*[n]esse ponto, tal como no da originalidade, Defoe e Richardson estabeleceram a direção literária característica da forma do romance muito antes de ela poder contar com qualquer suporte da teoria crítica. (1957, p.11; grifos nossos)*

c) Para que a construção da identidade dos personagens se descolasse da prática até então estabelecida pela tradição, era preciso revisitar a questão dos nomes habitualmente empregados na caracterização. Afinal, são eles, lembra-nos Watt, os responsáveis por alterarem o estatuto epistemológico das coisas. Citando uma passagem de Hobbes, em que este menciona o poder particularizante dos nomes próprios, Watt dá a entender que o primeiro movimento nesse sentido teria vindo da filosofia, com a sua já mencionada “ênfase nos particulares”. “Na literatura, no entanto,” afirma o teórico, “essa função dos nomes próprios foi primeira e completamente estabelecida no romance.” (WATT, 1957, p. 14). Os primeiros romancistas, mais uma vez, rompendo com a tradição, teriam passado a nomear seus personagens de tal modo que deveriam “ser encarados como indivíduos particulares, do ambiente social contemporâneo.” (WATT, 1957, p. 15). Mas Watt acredita ser importante ressaltar que

*[o] uso que Defoe faz dos nomes próprios é casual e algumas vezes contraditório; [...] Richardson continuou tal prática, mas foi muito mais cuidadoso; deu a todos os seus personagens mais relevantes, e mesmo àqueles secundários, tanto um nome como um sobrenome.*

*[...]*

*...é certo que Fielding fez consideráveis e cada vez maiores concessões ao costume, iniciado por Defoe e Richardson, de usar nomes próprios ordinários e contemporâneos para seus personagens. Apesar de esse costume não ter sido sempre observado por alguns dos romancistas tardios do século XVIII, como Smollet e Sterne, ele foi mais tarde oficializado como parte da tradição da forma. (1957, p. 15-16; grifos nossos)*

d) A questão do tempo também é tratada de modo distinto no romance. A noção de realidade atemporal, imutável, presente em conceitos como os de Forma e Ideia platônicos, perde lugar, na Renascença, afirma Watt, para uma apreensão temporal mais imanente. E como “em nada o romance é tão característico da nossa cultura, como pela maneira pela qual ele reflete esta característica orientação do pensamento moderno” (WATT, 1957, p. 18), no moderno tipo de literatura, a experiência progressiva não só aparece conectada à ação presente, sugerindo mudanças, como ainda lhe impõe uma inescapável lógica de causa e efeito. Desdenhando da dependência de “disfarces e coincidências” (WATT, 1957, p. 18), subterfúgios típicos das narrativas anteriores, incapazes de apresentar, mediante o fio da linha

narrativa, o desenrolar sucessório e plausível das ações dos personagens e do ambiente onde vivem, diz Watt, o romance, tomando um rumo diverso, estrutura a passagem do tempo de um modo mais racional, que garante tanto mais coesão ao enredo quanto confere mais verossimilhança ao desenvolvimento da personalidade dos indivíduos nele representados. Na história da literatura,

[e]ssas novas ênfases estão refletidas nos romances de Defoe. Sua ficção é a primeira a nos apresentar com uma imagem tanto da vida individual na sua perspectiva mais ampla, como processo histórico, como na sua visão mais detida, que mostra o processo sendo encenado contra o pano de fundo dos pensamentos e ações mais efêmeros. *É verdade que as escalas temporais de seus romances são tanto contraditórias em si mesmas, como inconsistentes com o cenário histórico pretendido*

[...]

*Essa impressão é muito mais forte e completamente realizada em Richardson. Ele foi muito cuidadoso em situar todos os eventos de sua narrativa em um esquema temporal sem precedentes*

[...]

*Fielding abordou o problema do tempo em seus romances de um ponto de vista mais externo e tradicional.* (WATT, 1957, p. 20-21; grifos nossos)

e) Porque a lógica particularista do pensamento filosófico moderno implica no esforço em delimitar, a partir de coordenadas mensuráveis, uma entidade qualquer, não só o tempo, mas também o espaço teve de ser redefinido. Nos tipos de narrativa tradicional, tempo e espaço eram, ambos, de natureza vaga. Segundo Watt, “Defoe parece ter sido o primeiro de *nossos autores*” (1957, p. 22; *grifos nossos*) a encetar seu plano narrativo quase todo em ambientes físicos reais. Porém,

*[s]ua atenção à descrição do ambiente ainda é intermitente;*

[...]

*Richardson, mais uma vez ocupando a posição central no desenvolvimento da técnica do realismo narrativo, levou o processo muito mais adiante.*

[...]

*Aqui, também, Fielding está um tanto quanto distante da particularidade de Richardson.* (WATT, 1957, p.22-3; *grifos nossos*)

f) Watt afirma ser natural que, a fim de encontrar os primeiros exemplares de “narrativa ficcional escrita em uma prosa que se restringe quase que inteiramente a um uso denotativo e descritivo da linguagem”, seja preciso voltar nossas atenções para autores situados fora do “círculo dos sábios” [*“circle of wit”*] (WATT, 1957, p. 25). Suas intenções realísticas, afirma o crítico, requeriam algo muito diverso do aceitável pelos modelos de prosa literária disponíveis até então. Por conseguinte, também

é provável que tenhamos de levar em conta a ruptura que Defoe e Richardson fizeram com os cânones aceitos da prosa, não como um defeito incidental, mas sim como o preço que tiveram que pagar por haverem

atingido a imediatidade e a proximidade do texto àquilo que está sendo descrito. Com Defoe, esta proximidade é principalmente física, com Richardson, principalmente emocional, mas em ambos sentimos que o objetivo exclusivo do escritor é fazer com que as palavras tragam seu objeto de volta para nós em toda sua particularidade concreta, a despeito do sacrifício com repetições ou parênteses ou verbosidade. *Fielding, claro, não rompeu com as tradições da prosa augusta ou de sua perspectiva.* (WATT, 1957, p. 25-6; *grifos nossos*)

Uma constante nessas passagens chama a atenção: as partes grifadas dos trechos transcritos mostram ressalvas regulares de Watt dentro de seu próprio projeto: é como se sua teoria sobre o realismo formal criasse um espaço estreito demais para comportar os desvios *aquém da meta* de Defoe e aqueles *além de qualquer meta* de Fielding. O grande escritor – melhor seria dizer o grande exemplo – de sua teoria sobre o romance é, sem grande surpresa, Richardson. É de Richardson e para Richardson que o realismo formal, característica essencial da forma do romance como um todo, ganha sentido e pode, talvez, funcionar como um conceito eficaz. Mesmo assim, é válido lembrar que nem mesmo Richardson está a salvo do alto nível da exigência ideal concebida por Watt: “Não pode ser reivindicado que qualquer um deles tenha alcançado plenamente...” (1957, p. 9-10).

Em artigo recente, em que dissecava a fortuna crítica associada ao realismo formal, Nabil Araújo topa com a mesma “sistematicidade das ressalvas” (2015, p. 147) de Watt. Percebe aí, também, o caráter eminentemente apriorístico do conceito concebido pelo teórico inglês – visivelmente o oposto do resultado obtido a partir de uma judiciosa análise de conteúdo de cada uma das obras de Defoe, Richardson e Fielding. É, antes, conclui Araújo, algo “sobrepuesto pelo crítico a tais obras, à guisa de uma premissa à qual *devessem* se conformar” (2015, p. 148).

Nem Richardson, nem Defoe, muito menos Fielding, portanto, teriam aceitado o realismo formal como uma premissa, da maneira como Watt dá a entender. Eles nem sequer poderiam ter pensado nos termos do teórico, pela simples razão de os quatro não terem nascido numa mesma geração. Essa afirmação pode soar como um truísmo absurdo, mas ela pretende escavar todo um pressuposto de peso decisivo em sua teoria. O conceito de realismo formal elaborado por Watt calca-se num modelo teleológico: ele se beneficia de séculos de experiência literária de um gênero, supostamente coeso, para tomar a origem como virtualmente semelhante ao estágio contemporâneo ao período em que Watt escreve.

É também – e aqui vale abusar da redundância – genérico demais. Watt pensa em ganhar em extensão ao reunir os três autores sob a égide do realismo formal e lastreá-los a uma tradição filosófica que, de resto, foi fundamental para quase tudo aquilo que a – nossa –

tradição moderna nos relegou. Só que seu movimento teórico peca ao abrir mão da intensidade, atropelando qualquer possibilidade de uma análise detalhada que aponte, por meio de exemplos (figuras retóricas, metáforas, etc.), as relações as quais o autor busca evidenciar. Sua teoria não tem tempo e nem pode fazer jus à obra de um autor isolado como Defoe, por exemplo – muito pelo contrário. Frequentemente, assistimos a um Watt forçado a desferir golpes duros demais contra seu próprio autor, principalmente quando aborda o quesito ‘qualidade literária’ da obra. O crítico se vê forçado a investir contra Defoe, por meio de comparações a romancistas posteriores, ironicamente em razão de o realismo supostamente “alavancado” por Defoe ser o elo de ligação que o crítico encontra entre os *early* e os *late novelists* [romancistas tardios]. Expliquemos, pois.

Watt viu a seguinte antinomia: onde impera o realismo formal, há uma sensação de aumento do grau de veracidade do relato; porém, esse acréscimo de verossimilhança ocorre, de modo necessário, às custas da capacidade estilística e de tudo aquilo que “desvia nossa atenção do conteúdo do relato para a habilidade do relator” (WATT, 1957, p. 126). Dito de outra maneira, quanto mais o romancista segue à risca o realismo formal, mais ele tende a ver empobrecido esteticamente o resultado de seu trabalho:

[a]figura-se, então, que a função da linguagem é muito mais largamente referencial no romance do que em outras formas literárias; que o gênero por si só trabalha mais por apresentação exaustiva do que por concentração elegante. (WATT, 1957, p. 26)

Nessa espécie de escala gradativa, quanto mais perto do realismo formal estiver o autor em questão (Defoe), pior esteticamente será, necessariamente, sua obra, uma vez que as intenções realistas do uso da linguagem servem, afinal, a propósitos de referencialidade, de *imitar a realidade*. Nada poderia, portanto, haver de mais distante desse projeto do que as opacidades poéticas advindas do cânone tradicional. O escritor que mais se distancia da técnica realista moderna (Fielding) – e de sua ‘linguagem transparente’, talvez quisesse ter dito Watt –, faz dela um objeto de atenção por si só, esmerando-se nos ornamentos e exercícios figurativos, mas ao preço de desertar da luta ideológico-geracional posta em questão assim que abandona o realismo formal.

É embalado por essa lógica, estreita demais, que o leitor, quando dá conta de comentários como este, na obra de Watt, quase nem se sente importunado:

[a]s seções precedentes não pretendem negar a importância de Defoe como romancista, mas apenas demonstrar um fato que talvez ainda fosse considerado como ponto pacífico caso não houvesse sido desafiado ou ainda fosse negligenciado pelos críticos recentes: os romances de Defoe não têm nem a coerência de detalhes de que muitos escritores menores são capazes,

nem as coerências mais amplas encontradas nas grandes obras literárias. O forte de Defoe eram os episódios brilhantes.

[...]

O quanto devemos permitir que o dom de Defoe pelo episódio perfeito prevaleça sobre suas deficiências patentes – debilidade na construção, falta de atenção aos detalhes, falta de um padrão moral ou formal –, é um problema de crítica muito difícil. (1957, p.130-1)

É Watt mesmo quem afirma a insuficiência da explicação baseada tão somente no conceito de realismo formal para dar conta da ‘qualidade literária’ de um romance. Declara que:

Os romances de Defoe são marcos na teoria da ficção muito em razão de terem sido as primeiras narrativas consideráveis a incorporar todos os elementos do realismo formal. Mas embora o realismo formal ajude a definir a singularidade do romance [*novel*], ele obviamente não exaure de forma alguma nossas intenções críticas sobre o gênero; o romance pode ter uma técnica representativa distintiva, mas se ele deve ser considerado uma forma literária válida, deve também ter, como qualquer outra forma literária, uma estrutura que seja uma expressão coerente de todas suas partes. (WATT, 1957, p. 103)

Essas partes, que devem ser interpeladas em sua relação no interior da “estrutura total”, são, para Watt, “seus principais componentes, enredo, personagem e tema moral” (1957, p. 103). Mesmo *Moll Flanders* – obra que, no centro da teoria do crítico, goza de certo prestígio em termos de qualidade romanesca muito superior a *Robinson Crusoe*, uma “história que talvez não seja um romance” (WATT, 1957, p. 91) – não foi capaz de isentar o escritor setecentista da pecha de romancista menor. Segundo Watt, Defoe teria tanto falhado em oferecer-nos um enredo coeso – seu “forte eram os episódios brilhantes”, afirma (WATT, 1957, p. 130) –, quanto um personagem e um plano moral coerentes – Moll seria extremamente volúvel, descritiva e moralmente falando.

Watt nega ainda que Defoe tenha sido capaz de empregar, conscientemente, aquela que talvez seja a figura de linguagem do romance por excelência: a ironia. Para compor usando esse tropo linguístico, sugere o teórico, o autor precisa ser capaz de exprimir, em seu texto, uma profunda percepção das contradições que afligem a humanidade, ao induzir, nele, de maneira propositada, uma pluralidade de leituras contraditórias possíveis. A opção pela ‘correta interpretação’, que desfaz a sensação gratuita de aleatoriedade e, portanto, possibilita a chave irônica de leitura, só se conclui quando ficamos a par da ‘verdadeira intenção’ do autor, isto é, quando puxamos pela meada o fio, deixado por ele, que percorre o texto e aponta para um caminho seguro em meio à multiplicidade de escolhas. Continua Watt, dizendo que, a partir desse momento, todas as aparentes contradições, apenas esboçadas, dissolvem-se por trás de um projeto conciso, que domina a leitura da obra daí por diante, indicando uma atitude

extremamente hábil e alerta por parte daquele que escreve. Nada, portanto, mais distante dos predicados “humilde e imponderada” da prosa literária de Defoe (WATT, 1957, p. 120), uma carta obviamente fora do baralho.

Por outro lado, o teórico pondera muito bem que a leitura irônica da obra de Defoe talvez tenha menos a ver com um problema de crítica que de história social. Argumenta, de maneira apropriada, que nós, leitores contemporâneos, vemos ironia onde Defoe e seus leitores do século XVIII não poderiam ter tido o distanciamento histórico necessário para obter o necessário efeito de cinismo. As excessivas preocupações mundanas de Moll Flanders com o dinheiro, por exemplo, parecem chocar mais o nosso casto e, portanto, pouco cotidiano senso religioso, do que o de Moll e o do corriqueiro puritanismo já um tanto secularizado de sua época. Esse justo argumento franqueia terreno ainda para outra boa colocação, que só tende a aumentar em plausibilidade conforme vamos ganhando ciência da dimensão sincera do gesto de Watt.

O crítico oferece como uma explicação alternativa para a leitura irônica de *Moll Flanders* um desvio interpretativo estimulado pela sua própria teoria. Ao contrário do anteriormente afirmado, há aqui, também, um problema tanto de crítica quanto de perspectivismo histórico. O crítico reconhece, nos fatores condicionantes de sua tese sobre a ascensão do romance, escorada no conceito de realismo formal – a mirada teleológica, anacrônica, e o caráter extremamente generalista, distanciados dos textos – caminhos que o teriam levado, assim como a qualquer leitor que partisse das mesmas premissas, a um rumo equivocado de construção de sentido dentro da obra do escritor:

Há uma outra explicação histórica, ligeiramente distinta, para a tendência contemporânea de ler *Moll Flanders* ironicamente: a ascensão do romance. Situamos os romances de Defoe num contexto muito diverso daquele de seu próprio tempo; hoje em dia, nós levamos os romances muito mais a sério. Tal suposição, combinada à maneira de escrever de Defoe, forçam-nos a explicar grande parte como irônica. Acreditamos, por exemplo, que uma sentença deva ter unidade; se devemos inventar uma para sentenças que são, na verdade, uma cumulação aleatória de orações contendo muitos itens disparatados ou incongruentes, podemos impor uma unidade apenas por meio da subordinação irônica de alguns itens a outros. O mesmo se dá com as unidades maiores de composição, do parágrafo à estrutura total: se partirmos do pressuposto, em bases apriorísticas, que deve estar presente um plano coerente [*o realismo formal?*], nós encontraremos um, e a partir dele elaboraremos um complexo padrão com aquilo que na verdade não passa de incongruências. (WATT, 1957, p. 129; *acréscimos nossos*)

Watt não pode escapar de um *mea culpa* tanto quanto não pode escapar da comparação dos romances de Defoe com a tradição que veio a seguir – comparação em que este autor leva o invariável predicado de romancista menor, atributo inevitável dentro de uma estrutura

conceitual que toma escritores como Flaubert, Balzac e Zola como parâmetro avaliativo de um autor em tudo diferente e ainda situado, de maneira desfavorável, a mais de um século de distância. Comparada com as criações dos escritores posteriores, verdadeiras obras primas no uso da ironia, repletas de técnicas que desvelam profundos mergulhos psicológicos e que interpolam cuidadosamente pontos de vista narrativos diferentes, a narrativa de Defoe, plana e ausente da densidade dos dramas interpessoais e morais, deve sem dúvida parecer absurdamente limitada. Mas Watt *não pode evitar a comparação*: “[n]ós não podemos senão abordar as obras de Defoe através das expectativas literárias que os mestres posteriores da forma tornaram possível.” (1957, p. 130).

### 2.3 A ascensão do realismo formal no Brasil: o espalhar das raízes de uma metáfora

O “complexo padrão”, assentado em “bases apriorísticas”, que quer ver “presente um plano coerente” onde na verdade só há “incongruências” (WATT, 1957, p.129), é o principal responsável por colocar a obra de Watt como imortal nos estudos sobre o romance. Muitos são os autores que prestam pesados tributos ao catedrático inglês criador do *realismo formal*. Michael Mckeeon, estudioso contemporâneo da história do romance inglês, com muita justeza afirma:

A tentativa mais bem-sucedida de explicação da origem do romance inglês tem sido, por muitos anos, a obra de Ian Watt. Qualquer esforço no sentido de ampliar este trabalho – envolvendo os difíceis problemas que *The Rise of the Novel* ou falhou em dar solução, ou, mesmo por causa de seu brilhantismo, deu relevância – faria bem em lembrar primeiro os motivos de realização de Watt. (MCKEON, 2002, p. 1)

No Brasil, ainda bem recentemente, Sandra Vasconcelos atende ao chamado de Mckeeon, defendendo, em 2000, tese de livre docência em que segue o caminho iniciado por Watt para investigar, ela também, o fenômeno de “ascensão” do romance na Inglaterra, “testemunhar” sua formação e aquilatar suas “linhas de força” durante o século XVIII. Seu estudo pretende realizar um movimento de revisitação de muitos dos aspectos “problemáticos ou omissos” da obra do teórico de 1957. O chauvinismo de Watt, por exemplo, é motivo para que a autora se afaste do entendimento de que o moderno romance inglês teria sido aquele que

conseguiu “romper mais cedo e de modo mais completo com os temas e o estilo da ficção anterior” (WATT, 1990, p. 54). Vasconcelos insiste na qualidade *cross-cultural* do gênero. Além disso, também apresenta uma pesquisa atualizada sobre a posição das mulheres na sociedade inglesa de então, sublinhando seu papel capital na disseminação do gênero. Outras interessantes revisitações ao estudo original de Watt dizem respeito à busca por dados relevantes acerca da recepção da forma literária à época. Vasconcelos analisa prefácios, cartas de leitores, periódicos e revistas literárias que teriam tido papel significativo na trajetória de formação do romance. Tudo isso, contudo, não é suficiente para fazer com que a autora veja maiores complicações na adoção da concepção central à teoria de Watt, isto é, da forma realista da narrativa do romance.

McKeon, autor frequentemente referenciado por ela, já pensa o contrário, ao afirmar que “a vulnerabilidade de Watt” tem sido a de “delimitar uma característica formal do romance.” (MCKEON, 2002, p. 3)<sup>5</sup>. Ciente das críticas, Vasconcelos percorre os caminhos mais recentes e os estudos mais sofisticados sobre o realismo formal enquanto estratégia literária, citando autores como o próprio McKeon e Raymond Williams, responsáveis por terem revisitado o conceito e trazido novos elementos para melhor compreendê-lo. Não obstante esse esforço de reinterpretação do conceito wattiano, à luz de novas teorias, do ponto de vista das premissas que dão sustentação à noção de realismo formal, Vasconcelos ainda é incapaz de livrar do conceito aquilo que o próprio Watt qualificou como uma ingenuidade epistemológica (*epistemological naiveté*) (WATT, 1957, p. 7).

Fazendo referência à celebre tese do teórico inglês sobre a equivalência entre a ascensão do romance e a ascensão da classe média inglesa, a autora vê, no trabalho de Watt, a possibilidade de um porto seguro em meio à dissolução de sentido pós-moderna:

Nesses tempos ditos pós-modernos em que a realidade e a História são contestadas enquanto categorias analíticas e em que se quer transformar tudo em discurso, é reconfortante voltar ao estudo de Watt e acompanhar uma exposição que procura descobrir, na materialidade da História, as causas de um fenômeno cultural da mais alta relevância. (VASCONCELOS, 2000, p.13)

A antologia de prefácios, ensaios e resenhas de escritores ingleses do século XVIII – que a autora define, muito modestamente, como sendo seu trabalho – vem acompanhada de

---

<sup>5</sup> Embora teça sérias críticas ao conceito de realismo formal, em razão de crer que este aprisione a forma do romance, McKeon não pretende estabelecer uma crítica à ideia de gênero ou de forma, que lhe dá ensejo, pois, resgatando concepção de Claudio Guillén, acredita que “[u]m gênero é ‘um modelo solucionador de problemas ao nível formal’” (MCKEON, 2000, p. 1). Veremos mais adiante, ainda neste capítulo, considerações sobre a teoria do autor inglês.

uma introdução crítica que expõe toda sua filiação teórico-metodológica. Justamente nesse capítulo, é possível avaliar as consequências que suas concepções teóricas sobre o gênero literário acarretam na subsequente análise dos trechos de obras específicas. É sobretudo a partir do recurso ao trabalho de Vasconcelos, mais emblemático que o de Watt, em razão das metáforas que sugere – senão pela controvertida atualidade que concede à tese do autor inglês –, que os modelos explicativos baseados nas ideias de ascensão do romance e de realismo formal ganham contornos mais visíveis. Assim, somando os conceitos abstratos de Watt às imagens insinuadas por Vasconcelos, vemos facilitado o acesso a concepções epistemológicas e visões espaciais particularmente problemáticas para uma discussão sobre o gênero romanesco e, especialmente, para uma análise da obra de Defoe.

Logo de início, Vasconcelos reconhece a existência de críticas recentes à noção de realismo formal como Watt a elaborou. Tomando por base a argumentação central da tese de Mckeeon, que questiona a força da ruptura, anunciada por Watt, entre o *novel* e a narrativa da ficção anterior, o *romance*, bem como com a epistemologia e os valores socioéticos pré-modernos, Vasconcelos chega a afirmar que “[não] cabe, na reivindicação do predomínio do realismo como traço essencial do romance, o conceito do gênero como forma “pura”, avessa à mistura, às contaminações, à variedade e ao cruzamento de fronteiras.” (VASCONCELOS, 2000, p. 26). Watt, podemos inferir, a partir do comentário de Vasconcelos, teria negligenciado dois aspectos importantes: primeiro, a persistência de elementos da tradição no interior da forma do romance, e, segundo – também uma consequência do primeiro –, a “impureza de gênero”, impossível de ser dissipada apenas pelo recurso ao realismo como lastro formal.

Seria de se esperar, portanto, que, a partir dessas prudentes ressalvas, a pesquisa de Vasconcelos avançasse no sentido de questionar a validade do conceito de realismo formal, lançando sóbrias dúvidas sobre a necessidade de um aprisionamento apriorístico da forma do romance. No entanto, a autora se vê mais uma vez obrigada a declarar fidelidade a seu porto seguro teórico, reconhecendo no legado do gênero romanesco um processo total de ruptura com a tradição, e ainda afirmando “que uma das balizas fundamentais das reflexões que se seguem é a concepção hegeliana do romance como epopeia burguesa de tal maneira adequada à nova ordem do mundo que o realismo passa a ser um dado determinante e inerente à sua forma” (VASCONCELOS, 2000, p. 7).

O próximo passo de sua investigação – e de todo estudo verdadeiramente histórico, diria ela – é o de procurar pela passagem que leva diretamente ao modelo original da forma literária. Ora, afirma Vasconcelos, “quando não se quer abrir mão da visão histórica, é

praticamente impossível fugir do problema das origens.” (2000, p. 6). “O desafio”, no entanto, pondera, estaria em “não confinar o romance em algum ‘celeiro eterno de formas’ [...], mas radicá-lo no chão firme da História.” (VASCONCELOS, 2000, p. 6). Vasconcelos chega a afirmar que poucos são os temas tão controversos na história dos gêneros literários como o das origens do romance. Lança, de modo consequente, sérias dúvidas sobre a pertinência de embarcar em tal empreitada, mas todo arrazoado não surte o efeito desejável, de impedi-la de seguir por um caminho já previamente estipulado:

No fundo, talvez seja uma tarefa impossível e um esforço infrutífero tentar traçar e delimitar as origens de uma forma literária cujo aparecimento e rápido desenvolvimento apresentam causas complexas e, em grande medida, obscuras. Pode parecer no mínimo temerário falar em origens e começos, como se estivéssemos envolvidos na busca de um *in illo tempore* mitológico, onde encontraremos as respostas para todas as perguntas e a chave de todos os mistérios. Mas o fato é que as formas literárias têm uma história, elas não se colocam para além e para fora da História, como se coexistissem ideal e eternamente num vazio espaço-temporal. *Nenhum gênero literário tem, como o romance, suas raízes mais firmemente fincadas no tempo histórico e em contextos sócio-culturais específicos*, sem que ele se obrigue, com isso, a abrir mão da fantasia, da imaginação criadora que lhe permitem, por exemplo, incorporar elementos romanescos ou fantásticos [...] (VASCONCELOS, 2000, p. 4, *grifos nossos*)

A metáfora das “raízes”, utilizada no trecho transcrito, é sintomática. Ela manifesta a opção da autora por um modelo visual/espacial explicativo indicador da adesão de Vasconcelos a concepções científicas que afirmam características fundamentais a certas proposições. Tal escolha não deixa de remeter à imagem clássica da árvore da filosofia de Descartes, por exemplo, com seus galhos e troncos firmemente sustentados pelas raízes da metafísica. A figura espacial do ‘tronco’, ensejada pela expressão “raízes”, por si só já é bastante problemática para dizer algo sobre a forma do romance. O tronco aparece como um corpo dotado de sentido e de extensão bem delimitados, uma massa homogênea, mais ou menos bem formulada e sustentada pelo fundamento primeiro que lhe dá origem (o realismo formal).

A concepção espacial oferecida pelo suporte arborescente acaba disponibilizando limitadas opções de categorias teóricas para trabalhar com a multiplicidade. Conforme a ideia de genealogia, implícita na opção por esse modelo epistemológico-espacial, apenas são legítimas as operações intelectuais que atuam na base de relações de familiaridade entre os elementos. Somente são levadas em consideração ligações entre um antepassado ideal e seus descendentes, em escalas hierárquicas, de valores ‘familiares’, de ‘mesmo galho’, não necessariamente correspondentes à fluidez dos complexos processos da realidade.

A opção metafórica traz ainda outras complicações para a teoria de Vasconcelos, talvez mais significativas. A insinuação da imagem de tempo histórico como um solo, onde a árvore do romance finca suas raízes, aprisiona uma concepção temporal – possível de ser entendida como um constante devir – na forma de uma figura estática. Há imagem que remeta mais à inércia do que aquela do solo em pousio, à espera do cultivo? A referência a Hegel continua, agora subentendida. Vasconcelos ratifica uma apreensão do tempo histórico no formato de um contínuo universal, cenário fixo para as múltiplas tentativas do espírito a caminho da liberdade. Um tom de necessidade, de inevitabilidade tinge seu estudo sobre o surgimento do romance, fazendo-o parecer um gênero predestinado a acontecer

O tom profético da narrativa elaborada por Vasconcelos para explicar o surgimento da forma literária se assemelha ao daquelas vertentes de ‘história do espírito’ [*Geistesgeschichte*], comuns durante o século XIX. Enquanto estas contavam a história de ideias fundamentais atravessando séries de acontecimentos espalhados no tempo e aflorando em pontos culminantes – o desenvolvimento da humanidade universal ou a formação de uma identidade nacional –, a história de Vasconcelos reconta – com propósitos claramente distintos daquele de simplesmente expor a novidade do relato – uma história por demais conhecida: aquela em que o romance e seu palco moderno (e inglês) aparecem como o portavoiz e o local das boas novas do espírito moderno da originalidade artística. Um *Romangeist a la inglesa*:

Não se está criando, no caso da Inglaterra, uma literatura, mas sim um novo gênero; estão se reinventando as convenções, no terreno da narrativa, e é praticamente impossível não sentir, nesse conjunto de textos, um certo clima de agitação, quase que uma espécie de ebulição. Os escritores tateiam por caminhos múltiplos e incertos. As idéias fervilham e a percepção geral e compartilhada é de que há uma novidade no ar. Esse é um tempo de busca, de trocas, fertilizações recíprocas, de abertura para o novo. *Esse é o tempo do romance.* (VASCONCELOS, 2000, p. 10; grifo nosso)

O projeto arquitetônico em forma de árvore, que confere visualidade às concepções temporais e espaciais de gênero de Watt e Vasconcelos, tem consequências irreversíveis para o entendimento das obras, e sem dúvida não nos leva aonde pretendemos chegar com as narrativas defonianas. Nas duas teses, há uma mirada retrospectiva que reifica o gênero e sua característica formal, dificultando o acesso a uma via epistemológica capaz de levar em conta as discontinuidades e os percalços acidentais, presentes no caminho de formação das obras, como no do discurso sobre o romance. As arestas de seus objetos são reduzidas ao mínimo e o resultado é uma forma *a priori* de gênero que permanece indiferente ao tempo, porquanto sobrevive trans-historicamente.

Vasconcelos mesma garante que o romance teria a singular capacidade de incorporar elementos não romanescos ou fantásticos, qualidade a que chama de onívora e que remete a Bakhtin. Insiste, até certo ponto, numa ideia paradoxal: antes mesmo de haver se destacado enquanto narrativa ficcional específica, o romance – “este gênero sem fronteiras” (VASCONCELOS, 2000, p. 109) – já conseguiria “abarcar e assimilar traços de outros tipos de escrita, de integrar outras formas” (VASCONCELOS, 2000, p. 4; *grifos nossos*) à sua estrutura própria, que, mesmo não acabada e “continuamente a se fazer, a se renovar” (VASCONCELOS, 2000, p. 4), já pressupõe uma preexistência formal específica, anterior ao processo de sua própria formação.

A atitude da estudiosa revela uma oscilação entre, por um lado, a busca por alargar o conceito de gênero e, por outro, o resguardo de uma atitude de reserva, que pretende não perder de vista uma hipotética especificidade fundamental da forma literária. É um pegar ou largar do realismo formal que está em questão, afinal de contas. Consequentemente, também está em jogo a aceitação de um modelo explicativo formal com bases tão fixas quanto o são as raízes. Esse movimento de vai e vem coloca Vasconcelos em uma posição particularmente desconfortável, na qual se vê sem escolha a não ser retomar uma atitude impotente de fechamento e de validação de uma suposta forma *a priori* do gênero. Em contradição com afirmações anteriormente transcritas, vemos a autora declarar que:

Esse modo de ser protético [*onívoro*] não nos autoriza, entretanto, a atribuir *indiscriminadamente* a todo e qualquer tipo de narrativa o título de romance, a categorizar todo tipo de prosa de ficção como romance, *a borrar distinções*. (VASCONCELOS, 2000, p. 4; *grifos e acréscimos nossos*)

Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) chamam a atenção para a lógica binária com a qual o composto árvore/raiz mantém relação. Apontam também na direção do flerte existente entre o modelo e a noção de mimese. O sistema baseado na oposição árvore/raiz evidencia, na opinião dos autores, a tradicional forma por meio da qual muitas teorias explicam, a partir de dualidades simplistas, fenômenos tipicamente múltiplos. Os diferentes modelos representativos arborescentes seriam, assim, nada mais que realizações de procedimentos intelectuais que atuam no sentido de “decalcar” a multiplicidade típica da livre associação dos processos rizomáticos. Demonstrando um muito oportuno senso de escolha, os autores recorrem à metáfora dos livros, ao buscarem explicitar o funcionamento, falaciosamente *representativo*, dos modelos e sistemas arbóreos:

Um primeiro tipo de livro é o livro-raiz. A árvore já é a imagem do mundo, ou a raiz é a imagem da árvore-mundo. É o livro clássico, como bela interioridade orgânica, significante e subjetiva (os estratos do livro). *O livro imita o mundo, como a arte, a natureza: por procedimentos que lhes são*

*próprios* e que realizam o que a natureza não pode ou não pode mais fazer. A lei do livro é a da reflexão, o Uno que se devém dois. Como é que a lei do livro estaria na natureza, posto que ela preside a própria divisão entre mundo e livro, natureza e arte? [...] o livro como realidade espiritual, a *Árvore* ou a *Raiz* como imagem, não para de desenvolver a lei do Uno que devém dois, depois dois que devém quatro. *A lógica binária é a realidade espiritual da árvore-raiz.* [...] Isto quer dizer que este pensamento nunca compreendeu a multiplicidade: ele necessita de uma forte unidade principal, unidade que é suposta para chegar a duas, segundo um método espiritual (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 19-20, *grifo nosso*)

Nos trechos grifados, pode-se observar como a noção de mimese, prodigalizada pelos modelos arborescentes, opera de maneira insidiosa. A passagem evidencia a contradição presente em discursos que alegam neutralidade objetiva no processo de investigação de uma lei – por conjectura apreciada como um fenômeno natural, do tipo que estabelece uma ponte entre a arte e a realidade –, quando na verdade são os próprios discursos os responsáveis por postular e regular a existência de tal lei, de modo apriorístico. A comparação com a lógica operante no conceito de realismo formal é inevitável. A categoria de Watt mais impõe um tipo de leitura específico, mimético, às obras, do que se deixa delas – supondo que isso seja possível – ser extraído.

O realismo formal está, portanto, impregnado pela ideia de mimese, princípio constitutivo dos modelos arborescentes. Uma vez que se ergue sobre tais modelos, responsáveis em última análise por lhe garantir uma arquitetura espacial e epistemológica pronta, o realismo formal parece incapaz tanto de escapar a um jogo de ‘espelhamento com a realidade’, quanto de, conscientemente, não se aproveitar dele. A sedução que as “características quintessencialmente modernas do romance” exerceram sobre vertentes sociológicas da historiografia literária levou gerações de pesquisadores a optar pelo uso do conceito de realismo formal como a plataforma ideal para a confecção de um tipo de história literária que toma o gênero, ou qualquer característica essencial sua, como *objeto representativo* – leia-se: espelho artístico da realidade –, na homologia entre processo histórico e obra literária. Nesta balança, em que arte e história aparecem equilibradas, o gênero romanesco passa a ganhar sentido – e somente assim, ao que parece – como o equivalente artístico, vale dizer, representativo, das abstrações do campo histórico – classe social, individualismo econômico, capitalismo etc. E essa simples premissa pareceu bastar por muito tempo como uma explicação razoável:

Central para a teorização do romance como uma entidade histórica é a premissa de que o romance, *gênero quintessencialmente moderno*, está profundamente entrelaçado à historicidade do período moderno, da modernidade em si. (MCKEON, 2000, p. xv; *grifos nossos*)

Conforme afirma Ian Watt, o que o romance suscita de maneira mais contundente que qualquer outra forma de literatura é “o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita.” (WATT, 1990, p. 13). Para Vasconcelos, o “procedimento que é próprio” do romance, que lhe confere “interioridade orgânica”, que é lastro de uma “homologia [...] entre a forma literária e processo social” (VASCONCELOS, 2000, p. 13), é o seu realismo formal. Por essa razão, a autora conclui que, sendo a forma literária “que coloca de maneira mais premente sua relação com o mundo”, o romance naturalmente “nos obriga a olhar detidamente para o problema da adequação da forma ao material e para as questões de elaboração formal.” (VASCONCELOS, 2000, p. 13).

Há, na visão realista do romance, portanto, forte pressuposição de uma anterioridade do real em relação à sua representação literária. O real é um dado material, emergente de uma realidade pré-dada, enquanto que a ficção é a tentativa de articular, por um lado, os dados captados pelos sentidos, e, por outro, o registro escrito que os comporta. O real, o espaço e o tempo estão sempre em primeiro plano com relação ao que a mente humana é capaz de captar e de produzir a seu respeito. São, portanto, formas imediatas de conhecimento. O que está posto em questão é a opção por um modelo empirista do processo cognitivo pelo qual o homem e seus sentidos são meros captadores no processo de reprodução do mundo.

Entende-se por que Watt descartou como irrelevante o pesado impacto da ingenuidade epistemológica operante no conceito. Entrar no debate teria significado, para o autor, submeter-se a uma regressão a pontos problemáticos da teoria do conhecimento, pontos esses que acabariam por suscitar uma chusma de comentários sobre a sua questionável defesa, em plena metade do século XX, de formas inatas do conhecimento e da existência de categorias *a priori* da psique humana. E isso na contramão de seu interesse primário, que o impulsiona a pular logo para uma segunda etapa da discussão, propriamente sociológica, de traçar as linhas fixas que ligam a literatura e a realidade social que ela imita.

De maneira geral, modelos arborescentes ensejam a opção mais conveniente para fundamentar operações teóricas que lidam com questões de gêneros ficcionais. A pretensão à generalidade e à correlação entre processo histórico e forma literária, recorrente nos estudos históricos sobre gênero, frequentemente coloca como questão fundamental a busca por um dispositivo de interface homológica entre *arte e mundo que ela representa*. A Hegel, mais uma vez, e seu casamento promovido entre a filosofia da história e a estética idealista, muitos teóricos devem a viabilidade conceitual de identificar um conteúdo ideal, essencial de cada época histórica, na manifestação sensível de uma forma artística (MORETTI, 2007).

Nabil Araújo vislumbra, na situação de Watt (e de Vasconcelos, por extensão), um problema de crítica literária paradoxal. Seu pensamento, argumenta Araújo, se vê enredado em um nó teórico contraditório, em que de um lado aparece a afirmação de características antitradicionais inatas ao romance – o realismo formal como epítome da recusa romanesca a convenções formais –, enquanto do outro o mesmo realismo serve, ao fim e ao cabo, como uma tentativa absolutamente convencionalista de abordagem crítica. O teórico inglês busca, a todo custo, enquadrar o romance em uma estrutura teórica tradicional, perfeitamente “amarrada”, afirma Araújo, e, dessa forma, ele e Vasconcelos estariam, na verdade, procurando compreender um fenômeno moderno através de lentes antigas:

É patente a contradição na qual se encontra enredado Watt: ao mesmo tempo em que identifica determinadas manifestações narrativas da Inglaterra setecentista como “antitradicionais”, “inovadoras”, libertas de “suposições passadas e crenças tradicionais”, avessas aos “universais” em favor dos “particulares”, ele próprio se nega, como crítico, a particularizá-las, isto é, a considerá-las, individualmente, em suas idiossincrasias, submetendo-as, antes, em conjunto, ao crivo de uma alegada “premissa” ou “convenção básica” [*premise or primary convention*] inerente a um suposto “gênero literário” [*literary genre*], com vistas a uma “obrigação” [*obligation*] que elas deveriam cumprir (por estarem enquadradas no referido gênero), e a serviço da qual se disporia de um “método” [*method*] a ser empregado pelo escritor. Em outras palavras, se o discurso narrativo que aí se quer chamar “novel” anuncia-se, a princípio, sob o signo da modernidade, como o antigênero por excelência, isto é, algo completamente refratário ao tipo de categorização universalizante e normativa do fenômeno literário característica da Poética clássica, imediatamente Watt o submete justamente àquele tipo de categorização, ao concebê-lo como um gênero entre outros, igualmente regulado por normas específicas orientadas pelo bom e velho princípio mimético (ora transfigurado em “realismo formal”). (ARAÚJO, 2015, p. 147-148)

Araújo garante ainda que, ao contrário da verdade afirmada por Vasconcelos, o principal responsável por tensionar a visão universalizante e convencionalista de gênero que tanto ela quanto Watt defendem não foram os “ditos tempos pós-modernos” (VASCONCELOS, 2000, p. 13), através de seus emissários, “a visão estruturalista ou pós-estruturalista que, com suas ênfases muito diferentes, contesta[m] as próprias categorias de ‘literatura’ e ‘gênero’” (VASCONCELOS apud ARAÚJO, p. 154), querendo “transformar tudo em discurso” (VASCONCELOS, 2000, p. 13). Não teria sido a “narratologia estruturalista” (VASCONCELOS apud ARAÚJO, p. 154), tampouco, a encarregada de galgar posição pioneira no histórico de crítica contrária à categoria de gênero. Antes dela, “[a]quele pensamento particularizante e historicizante tipicamente moderno – oposto ao universalismo a-histórico da tradição classicista ocidental – que Watt [e Vasconcelos] cr[eem] contextualizar

as produções narrativas de Defoe, Richardson e Fielding” (ARAÚJO, 2015, p.155) já havia estruturado o debate.

## 2.4 Defoe e o realismo formal

Do ponto de vista estrito da obra de Defoe, a noção de romance escorada no realismo formal de Watt e Vasconcelos traz algumas limitações de ordem interpretativa. Elencamos três momentos em que elas se tornam mais evidentes, todos eles, de uma forma ou de outra, interconectados.

Em primeiro lugar, a definição da obra de Defoe a partir do realismo formal implica enquadrá-la em uma perspectiva continuísta, trans-histórica. Watt e Vasconcelos utilizam o conceito como mínimo denominador comum (para resgatar a célebre definição de Watt) do romance *tout court*, não apenas de um gênero restrito como o *romance inglês*, ou ainda de um mais circunscrito *romance inglês do século XVIII*. Os estudos pressupõem a existência de uma linha contínua e homogênea – ao contrário do que sugerem todas as mudanças nos processos de produção e de recepção – a ligar as experiências literárias de Defoe àquelas dos romancistas contemporâneos; não obstante toda a tradição vanguardista do romance haver complicado as ambições por definições genéricas *a priori*, e ter sido, justamente por isso, oportunamente obliterada de teorias como as de Watt e Vasconcelos.

Logo de início, Watt soube muito bem a dificuldade de enquadrar, numa única moldura genérica, até mesmo autores relativamente próximos em termos temporais, como Defoe, Richardson, Fielding Sterne e Smollet. Ao contrário do que sentencia o início de seu trabalho, a saída posterior encontrada pelo teórico para superar os obstáculos que a obra de um ou de outro desses romancistas representou para suas ambições genéricas foi a de alegar a excepcionalidade, a originalidade ou a excentricidade sem par de suas realizações. Um movimento que, à impossibilidade de exaltar suas vantagens genéricas, enaltece aquelas geniais. Sugestiva mas não surpreendentemente, após haver comprometido o projeto wattiano, a obra do “primeiro romancista” Defoe encontraria, ela também, reencaminhamento para o atalho explicativo mais simples, o da condição de “gênio”: “Defoe criou seu próprio gênero, o

qual se encontra totalmente sozinho na história da literatura, como convém ao criador de Robinson Crusóé” (1957, p. 131), afirma Watt, a boa altura de seu texto.

Outro empecilho se ramifica a partir da ideia que sustentam tanto o teórico inglês quanto a pesquisadora brasileira, a respeito do gênero como um *continuum*. Conforme já tivemos chance de observar, Defoe aparece na análise de Watt como um romancista menor. Para a crítica – e seguramente para os leitores contemporâneos –, na condição de romances, as obras do escritor londrino estão sempre em débito. Falta-lhes algo que apenas a estrita fidelidade ao realismo formal não parece ser plenamente capaz de preencher, o que nos leva a especular se o problema não estaria na verdade embutido na própria teoria, incapaz de dar uma solução à altura – ou antes, à ‘pequenez’ – da obra do autor. A intenção de posicionar Defoe em um ponto crucial da história do romance, colocando sob seus ombros um fardo talvez pesado demais para suas ambições – quem sabe quais seriam elas? –, pode ter turvado, talvez irreversivelmente, a lente da experiência de recepção crítica desses escritos.

E se as narrativas ficcionais mais longas de Defoe, por um instante que seja, não mais fossem consideradas como romances, da maneira como os definiu a tradição do realismo formal? Não seria verdade que boa parte dos entraves sumiria de uma vez por todas, dando lugar – sem dúvida, como clara consequência dessa abertura de escopo – a novas e talvez mais instigantes problemáticas? Já vimos que, ao terem tomado o autor como criador do gênero romanesco e terem-no remetido, comparativamente, às conquistas estéticas de autores posteriores, toda uma espécie de crítica, que nem sempre pareceu agir com justiça para com sua obra, esgotou-se. Parece-nos que, a fim de tornar de novo visível outra constelação de significados presentes nos escritos do autor, o astro ofuscante do romance – e de seu campo gravitacional centrado no método do realismo formal – deve ser, nem que apenas momentaneamente, eclipsado. A impressão é a de que as nossas retinas, devido ao brilho intenso do astro literário, acostumaram-se há muito a só enxergar uma fresta de realidade possível.

Uma terceira consideração sobre o problema do realismo formal refere à questão da mimese. A opção pela explicação do efeito mimético do romance depende de uma noção mais ou menos estável do que tenha sido a ficção no início do século XVIII. Presume-se, *a priori*, que o romance de Defoe tenha sido recebido pelo público e pela crítica, desde a data de sua publicação, como uma obra pura e simplesmente ficcional, embora de um tipo distinto, bastante representativo de uma dada realidade que o autor procurou se esforçar por imitar. Os argumentos vão sempre nesse sentido. Vasconcelos, por exemplo, sugere que a estratégia de Defoe, de embaralhar fato e ficção, sobretudo nos prefácios de seus romances, teria surgido

como um recurso propositadamente elaborado enquanto uma tentativa de desarmar a crítica, que não via com bons olhos a leitura de textos ficcionais (2000, p. 57). É possível argumentar que as negações de autoria de Defoe, teimosas presenças retóricas nos prefácios de seus romances, tenham seguido mais ou menos por esse caminho, mas num sentido ligeiramente diverso. Antes mesmo de haver começado a escrever suas narrativas ficcionais de maior fôlego, o escritor já havia sido preso em duas ocasiões, ambas em razão de ter publicado sátiras políticas consideradas sediciosas.

Não é demais lembrar que, em 1703, Defoe publicou o panfleto *The shortest way with the dissenters* [O caminho mais curto para lidar com os dissidentes], inserido num debate sobre a questão da “conformidade ocasional”. Após o Ato de Uniformidade promulgado em 1662, alguns religiosos dissidentes, tendo seus direitos civis e políticos cassados, passaram a “voltar atrás” e jurar fidelidade à igreja anglicana, especialmente com vistas a obter de volta os direitos negados, destacando-se, dentre eles, aqueles que garantiam a possibilidade de obter um cargo público. Defoe criticou severamente a medida tomada por vários de seus correligionários de fé, apontando para os extremos a que muitos deles teriam se submetido, ao haverem aceitado participar dos sacramentos da Igreja Estabelecida e comungado de suas futuras decisões na vida político-espiritual.

O mal-entendido todo teve origem na emulação da retórica incendiária dos clérigos da *High Church* – ferrenhos conservadores oponentes dos dissidentes – que Defoe resolveu utilizar, como veículo de sua censura aos antigos não-conformistas. De acordo com o título, bastante sugestivo, dentre os mais curtos caminhos recomendados pelo clérigo incendiário/Defoe estavam os planos de emigrações forçadas em massa e, ainda, a execução seletiva exemplar de alguns notáveis religiosos dissidentes. Essa crítica à posição moral de seus sectários, bem como a pretensa paródia do extremismo reinante nos altos círculos da Alta Igreja fracassaram, ironicamente, devido à extrema habilidade de Defoe em emular o tom de seus oponentes, sem ter, no entanto, deixado pistas seguras o suficiente a apontar para a intenção irônica do escrito. Foi por causa desse escrito, hoje em dia reconhecido como de caráter *ficcional*, mas veiculado na época imiscuído nos *discursos sobre real* – e interpretado na forma de uma proposta verdadeira tanto pelos leitores originais quanto, mais decisivamente, pelo governo –, que Defoe encontraria a segunda bancarrota e o fim de sua carreira como comerciante (RICHETTI, 2005, p. 20).

Mais três outros panfletos inflamatórios, *Reasons against the Sucession of the House of Hanover* [Razões contrárias à Sucessão da Casa dos Hanover], *What if the pretender should come?* [E se o pretendente viesse?], e *An answer to a question that no body thinks of, viz. but*

*what if the queen should die?* [Uma resposta a uma pergunta a qual ninguém pensa, a saber, mas e se a rainha morresse?], publicados no decorrer do ano de 1713, tratando sobre a problemática questão da eventual sucessão de um trono Stuart, após a morte da Rainha Anne, levaram Defoe mais uma vez à cadeia.

Talvez o recurso às tais retóricas ficcionais se afigurasse aos olhos do autor como uma promessa de garantia de anonimato, um instrumento útil para esconder as pistas que pudessem levar da materialidade do escrito à corporalidade do autor – fundamento último de uma referencialidade hipertextual e, em todo caso, fiança de um contrato jurídico com a escrita a um só tempo cerceador e potencialmente doloroso. Defoe bem o sabia. Apesar de ele ter alegado em sua defesa, no caso do *The shortest way with the dissenters*, que a intenção do panfleto não era perturbadora, mas, sim, irônica, o autor acabou sendo condenado por libelo sedicioso e, segundo seu biógrafo, “sentenciado com atípica severidade a ficar três vezes no pelourinho, pagar uma multa (£135) e voltar ao encarceramento em Newgate [...]” (RICHETTI, 2005, p. 23). O pelourinho, nas palavras do biógrafo Richetti,

era uma estrutura de madeira erigida em um poste ou pilar; com duas placas móveis presas a ela, articulada de tal forma que a cabeça e os braços de uma pessoa pudessem ser inseridos e então travados no lugar. Tal punição era mais do que desconfortável; pessoas colocadas no pelourinho eram frequentemente sujeitas ao ridículo, ao abuso verbal, e até mesmo à punição física por multidões descontroladas que – naqueles dias de maneiras públicas mais grosserias e mais frouxas – se juntavam ao redor e às vezes arremessavam perigosos projéteis, tais como pedras e lixo, no infeliz malfeitor. (2005, p. 23)

Talvez não tenha sido o caso de Defoe haver inventado – quer seja por causa de seus “geniais” dotes literários, quer seja por ter encontrado um maquinário narrativo pronto *ex machina* – uma espécie de forma literária que estabeleceu, pela primeira vez, uma atípica situação de confusão em torno dos conteúdos de fato e ficção. Pondo em outras palavras, talvez não seja um atributo nem de Defoe – como muitos biógrafos sugeriram –, nem do romance, que ele supostamente ajudou a criar, a incontrolável tendência para a falsidade ideológica.

O baralhamento de fato e ficção, supostamente fabricado por Defoe para que o romance conseguisse passar-se por um ‘gênero verdadeiro’, numa época em que o público teria tido – acredita-se – especial aversão aos tipos ficcionais de escritos, parece não dar conta do real panorama epistemológico no qual circulavam os gêneros e discursos daquele momento histórico. Mesmo que proceda o dado sobre a repulsa puritana pela ficção – justificada no argumento de uma visão reverencial da linguagem bíblica e na defesa de um *plain style* [estilo simples], no uso cotidiano da linguagem –, nada parece autorizar, a partir dessa suposição, o

salto interpretativo *a priori* em que Defoe, num movimento ousado e original, e ainda o romance, por meio de sua inovadora linguagem *mais referencial*, aparecem como os grandes avatares de uma virada literário-epistemológica no começo do século XVIII. Se, como vimos, um mero panfleto político era capaz de fazer soçobrar os frágeis limites entre o verdadeiro e o simbólico – bem antes de *Robinson Crusóé* sonhar em abandonar o lar paterno e cravar pegadas na ilha deserta da ficção moderna ocidental –, talvez a crítica tenha voltado seus olhos por tempo demais para o brilho excessivo do romance e não pôde, por isso mesmo, enxergar mais nada à sua volta.

Por hora, e de modo bastante generalista, podemos apenas afirmar que o romance de Defoe se aproveitou de certo padrão epistemológico da época, que tornava mais complexa a nossa trivial e ao mesmo tempo aguçada separação entre as categorias de fato e ficção. Parece razoável, portanto, partindo desse ponto, argumentar contra a tranquila disponibilidade em distinguir uma primazia da ficção na interpretação que o realismo formal, e sua ideia de mimese, fizeram da obra de Defoe. Se o autor experimentava, como supõem os críticos, e se havia uma situação favorável a certa “indecidibilidade” entre fato e ficção – conforme sustentaremos mais detidamente adiante –, por que não sugerir que, ao contrário do que se afirma, Defoe não teria feito recurso ao real para disfarçar/melhorar sua ficção, mas, sim, que o empréstimo teria sido, na verdade, pedido à ficção, e destinado a incrementar o capital retórico de seus textos, digamos, “sérios”? Ou ainda, por que não insinuar que a cessão feita pelo escritor à ficção tenha tido por função, também, afiançar a integridade física do autor?

É como se a obra ficcional de Defoe estivesse levantada a meio pau na preceptística aristotélica, entre a mimese poética e a histórica, mas sensivelmente mais pendente para a segunda. Ao percebermos que o autor poderia ter se valido do dispositivo de imitação da natureza humana, facultado pela poética aristotélica como maneira de se atingir um ideal possível de ‘natureza humana’, espanta-nos perceber o quanto sua ficção é comedida, *rés-do-chão*. Moderada, ela nunca alça voo para muito distante, não da Verdade da poesia, mas da verdade menor, aquela pertencente à história, a do provável e do realmente ocorrido. E isso até mesmo em textos como panfletos políticos, conforme vimos. A ficção, quase sempre aparece como um expediente retórico, uma maneira de ilustrar melhor um argumento ou um ponto de vista. Mesmo quando recorre à ficção, Defoe parece narrar a partir do *locus* discursivo da verdade histórica.

Justamente, em razão disso é que as teorias de ascensão do romance, ancoradas no realismo formal, parecem puxar a explicação pelo lado equivocado. Elas se obstinam em explicar como o romance, ou sua obra ficcional, é distinta das demais ficções por haver

tentado ludibriar o leitor valendo-se de atributos próprios dos discursos tendentes ao histórico. Mas e se elas nunca tivessem partido do ponto da ficção, mas, sim, de seu polo aristotélico oposto? Como então explicar esses empréstimos ao pensamento filosófico realista, à autobiografia, às narrativas de viagem? E se muitos dos discursos que, atualmente, creditamos como ficcionais – o romance inclusive – tivessem estatuto *factual* para aquele momento de transição epistemológica? Ou ainda, e se muitos dos discursos sobre o real – autobiografia, história, economia, etc. – tivessem aceitado a ficção como elemento não perturbador de suas pretensões descritivas sobre a realidade? Se mesmo alguns discursos contemporâneos, como o biográfico, parecem reencenar este mesmo drama, que dizer daqueles de quase trezentos anos atrás?

Se, por outro lado, aceitamos tranquilamente o *continuum* explicativo de Watt e Vasconcelos como medida para as obras de Defoe, não resta dúvida sobre as características ficcionais *a priori* delas. Afinal, sabemos o que é o romance após séculos de experiência receptiva e, por isso mesmo, não hesitaríamos em enquadrar a obra realista balzaquiana, por exemplo, como ficção – este é um nome por demais conhecido e associado à venerável *tradição ficcional moderna*. Ora, esse silogismo de orientação temporal invertida raciocina: se nós, leitores e críticos do século XX ou do XXI, sabemos que o romance é ficção e também sabemos que a obra de Defoe é romance, então, forçosamente, ela deve ter sempre sido interpretada como ficção. De qualquer forma, seria muito difícil exigir algo diferente dos projetos dos teóricos realistas. Conforme pudemos acompanhar, o escopo de seus programas é de natureza extremamente ambiciosa: neles, a situação particular de um autor ou de um período isolados não pode merecer muito destaque; o todo é sempre mais importante que as partes.

Já pudemos ver que, pelo caminho desse tipo de análise, toda possibilidade de explorar um universo que requer uma zona de incerteza, de estranhamento vivo para fazer vingar seus frutos, esgotou-se. Resta, à espera pela diminuição da intensidade do brilho da definição do romance, uma imagem – ainda por ser feita – do espaço discursivo no período em que Defoe escrevia seus romances. Imagem essa que seja capaz de dar visibilidade às estrelas secundárias e suas respectivas constelações de sentido no universo de escritos de Defoe e de sua época.

## 2.5 O gênero dialético: uma alternativa válida ao realismo formal?

Em 1987, Michael Mckeeon publica seu *Origins of the english novel*, trabalho responsável por trazer maior nuance ao estudo sobre o surgimento do romance inglês e sua ascensão naquele país; isso, não obstante o conteúdo de seu título, que, segundo o próprio autor, em uma referência a Marx de *Grundrisse*, deve ser tomado “*cum grano salis*” (2002, p. 19). Em sua obra, Mckeeon parece ter compartilhado do mesmo incômodo com a premissa apriorística presente no postulado do realismo formal de Watt, enfática somente nas características inovadoras, individualistas e realistas do *novel*. O principal argumento de Mckeeon, nesse estudo, é o de que a tese da ascensão do romance baseada no conceito de realismo pecou ao haver deixado de fora do conteúdo formal do gênero elementos oriundos do principal tipo de narrativa de ficção anterior (o romance de cavalaria [*romance*]), de forte caráter idealista e ligado a um universo sociocultural marcado por valores aristocráticos. De certa forma, conclui Mckeeon, a tese de Watt apenas teria reforçado uma inadequação teórica ao haver aprofundado ainda mais a emblemática clivagem entre o *novel* e o *romance*.

O autor também chega à conclusão de que a força do “quadro explicativo” oferecido pelo conceito de realismo formal de Watt seria inversamente proporcional à capacidade de análise detida da obra de cada um dos autores. “Se quisermos Fielding”, oferta como exemplo, “devemos dissipar e enfraquecer o quadro explicativo [*de Watt*] ao requerer dele que acomode elementos do romance de cavalaria [*romance*], tanto no interior do romance [*novel*], quanto concomitantemente a sua ascensão” (MCKEON, 2002, p. 3). Colocando em suspenso, pois, o realismo formal como principal ferramenta de análise do fenômeno da ascensão do romance, a proposta declarada de Mckeeon é a de sofisticar a tese clássica de Watt – principalmente com respeito à ascensão da classe média –, por meio daquilo que ele chamou de uma “teoria dialética do gênero” (2002, p. 20). Aqui o crítico-historiador quer deixar clara sua filiação teórica, demonstrando que o recurso a Marx não se esgota em uma simples transcrição, à guisa de recomendação relacionada ao título de seu projeto, mas perpassa decididamente sua estrutura teórico-metodológica.

Central para sua teoria dialética de gênero está a ideia de *abstração simples*, como a formulou o autor de *Grundrisse*. Mckeeon introduz a distinção feita por Marx, em algum ponto dos volumes dos escritos que formam a obra anteriormente mencionada, entre duas modalidades de abstração – uma a que o pensador alemão chamou de “racional”, e outra a

qual denominou “simples”. Utilizando a categoria “trabalho” como exemplo, diz Mckeeon, Marx teria partido para ponderar sobre o significado e os limites de uma abstração racional como a de “trabalho em geral”. Marx raciocinou que, a despeito de sua antiguidade, uma categoria “racional” como a de “trabalho em geral” somente poderia atingir sua plenitude de sentido nos escritos de um sujeito histórico como Adam Smith, para quem “a indiferença com relação a qualquer tipo específico de trabalho pressupõe uma totalidade bastante desenvolvida de tipos reais de trabalho, dos quais nenhum mais é predominante” (MARX apud MCKEON, 2002, p. 18). Essa indiferença com relação às formas específicas, para Marx, “corresponde a uma forma de sociedade na qual os indivíduos podem, com facilidade, mudar de um trabalho para o outro” – (apud MCKEON, 2002, p. 18), e na qual essa atividade singular “deixou de ser organicamente conectad[a] a indivíduos particulares, de um modo específico qualquer.” (apud MCKEON, 2002, p. 18).

Ou seja, a abstração racional, conforme elaborada por Marx, conclui Mckeeon, deve ao desenvolvimento – dialético, claro – da história sua própria existência enquanto uma categoria capaz de abstrair fenômenos particulares: a abstração racional consegue refletir sobre formas específicas e anteriores justamente porque pressupõe um estágio cumulativo do desenvolvimento material da história em que todas essas formas progressas, elementares, já estão dadas como os próprios condicionantes materiais de sua existência. O erro fatal do tipo de categoria “racional”, no entanto, estaria em seguir o padrão “fundamental a todo tipo de vida [*dialética*] histórica” (MCKEON, 2002, p. 18) – significativamente mais evidente nas categorias próprias ao universo do capitalismo, dizia Marx –, que é sua predisposição em “se considerar a partir de uma parcialidade unilateral, de se isolar do *continuum*” dialético da história em que estão imersas, inseparavelmente, as diversas formações sociais (MCKEON, 2002, p. 18). Deixando-se seduzir por esse impulso narcisístico, a abstração racional negligencia as demais formas rudimentares progressas – condicionantes materiais de sua existência e, em certo sentido, matéria de seu próprio ser –, ao destacar-se enquanto produto histórico último e único – uma espécie de autoproclamada causa incausável.

O paralelo com a noção de romance de Watt está apenas subentendido a essa altura. Podemos pensar que sua noção reificada, completamente abstrata de romance se encaixa bem nessa categoria definida por Marx e retomada por Mckeeon. Somos levados a supor, portanto, que a solução está na categoria oposta, a de *abstração simples*, e Mckeeon de fato segue explicando os seus benefícios. De maneira adversa à categoria racional, afirma o autor, a “abstração simples” se aproveita de um inato poder de autorreflexão, consagrado já desde o princípio pela maneira irônica com a qual Marx dotou o termo enganosamente “simples” de

sentido. Sem jamais perder de vista sua aguda autoconsciência histórica, a categoria simples parece distintamente atenta à sua provisoriedade, enquanto instrumento conceitual circunscrito a uma historicidade determinada. Ela, ao contrário de sua complementar, nunca intenciona obliterar a riqueza e a complexidade das formas específicas e pregressas, após haver conquistado um desejável nível de generalidade.

Consciente de sua própria existência, na condição de um objeto e um conceito históricos em perpétuo desenvolvimento, ela, na verdade, em um exercício dialético, tanto integra as formas rudimentares e específicas como partes constituintes de si, quanto também respeita a individualidade de cada uma delas, como se fossem pequenos todos isolados em seus universos de sentido próprios. Tal movimento de vai e vem entre enfoques – o todo, as partes e as partes-todo – é a vantagem do mecanismo metodológico dialético que Mckeeon enxerga na categoria de abstração simples conforme Marx a formulou. Derivando, portanto, sua perspectiva desse poder de reflexividade e movimentação dialética, Mckeeon e sua tese partem para argumentar que o trabalho com um conceito e com um objeto como o *novel*<sup>6</sup> deve vir acompanhado de um correspondente movimento analítico amplo e dinâmico. Não mais centrada no empenho explicativo de uma característica definidora de gênero, a tese de Mckeeon quebra com o rigor categórico das teorias sobre o realismo formal. Mais liberta, ela se volta, agora, para os reverses de enfoque analítico no interior de um gênero literário entendido não como um monólito, mas, sim, como um complexo relacional. Complexo formado de um *todo* genérico – o *novel* – cujas *partes* – traços de outras formas – formam também *pequenas totalidades* plenas de sentido, que, por sua vez, se relacionam tanto entre si quanto com o todo maior.

Tal opção teórico-metodológica amplia o conceito de gênero de Mckeeon, afastando-o de uma busca épica pela definição categórica baseada num conceito estático como o de realismo formal. Além do mais, a alegada autoconsciência histórica da categoria “simples” e dialética de gênero faz com que a procura pela origem do *novel*, no estudo de Mckeeon, receba um tratamento mais problematizado que o de costume. Estimando fazer jus àquela pretensa característica distintiva de seu objeto de estudo – a autoconsciência histórica do *novel*, entendido a partir da noção de ‘abstração simples’ proposta por Marx –, o crítico estabelece, como uma das premissas de sua investigação, a existência de uma pré-história – também chamada de pré-imediatidade pelo autor – de evolução material e categorial do romance

---

<sup>6</sup> Sua análise opta por restringir conscientemente o escopo genérico de Watt. Interessa a Mckeeon estudar as origens e a ascensão do romance inglês no século XVIII, sem maiores extrapolações para obras e períodos posteriores.

inglês, ocorrida antes mesmo do surgimento da forma para a consciência coletiva da época. Pré-história essa frequentemente abstraída em detrimento da ideia de um brotamento espontâneo, diz o autor.

A data de surgimento do gênero, na perspectiva dialética presente no *The origins of the english novel*, é deixada para um momento posterior àquele tradicionalmente estabelecido por autores como Watt e Vasconcelos. Mais precisamente, ela se dá no “ponto final na longa história do uso” da abstração simples do romance inglês, um momento em que “este uso tornou-se suficientemente complexo para permitir uma generalizante ‘indiferença’ com relação à especificidade dos usos e uma abstração da categoria cuja integridade está pressuposta por tal indiferença.” (MCKEON, 2002, p. 19). Mais uma vez, crendo estar fazendo jus a uma determinação presente no conteúdo de seu objeto de pesquisa – a disposição autorreflexiva da categoria de gênero dialético –, o autor toma a ideia de origem do romance inglês *cum grano salis*, alterando, por extensão, também a percepção daquela de forma incipiente do gênero:

Para começarmos do começo, portanto, teremos que começar pelo fim. Por volta da metade do século XVIII, a estabilização da terminologia – a gradativa aceitação “do romance” [*of the novel*] como um termo canônico, de forma que os contemporâneos pudessem “falar dele *como tal*” – sinaliza para uma estabilidade na categoria conceitual e na classe de produtos literários que ela agrega. Meu procedimento neste trabalho será o de regressar para além do ponto de origem a fim de desvendar a história imediata de sua “pré-imediatidade” [*pre-giveness*]. (MCKEON, 2002, p. 19)

Dessa maneira, o ponto de vista optado pelo autor parece vantajoso como uma tentativa de conceituação não apriorística da forma primordial característica do *novel*, poupando Mckeon de um duplo dissabor: de se ver sem recurso a não ser o de empregar uma noção espacial restritiva como a de realismo formal, ou de sair às cegas à procura da origem temporal de uma forma por definição supratemporal. De resto, o conceito de realismo formal só poderia mesmo trazer malefícios para a sua tese central, ao impedir que o autor defendesse seu argumento principal, sobre a permanência, no interior do *novel*, de elementos oriundos da tradição aristocrática associados ao universo idealista do *romance*.

Nessa busca pela “pré-história do *novel*” (MCKEON, 2002, p. xviii), o crítico opera com dois grandes conjuntos de abstrações relacionais. Uma delas, que recebe o nome de *questions of truth* [questões de verdade], o autor conecta às epistemologias narrativas dos romances, e outra, denominada *questions of virtue* [questões de virtude], Mckeon relaciona ao ambiente socioético do período. O *novel*, enquanto uma abstração simples, longe de encarnar uma categoria monolítica, franqueia a existência, dialética, em seu próprio interior, de uma

disputa entre três tipos contrários de epistemologias narrativas e valores ético-morais. Por um lado, existem as formas “decadentes” de epistemologias narrativas, que lidam tanto com modos tradicionais no tratamento da verdade quanto na eleição de valores éticos e sociais “reacionários”. Por outro, epistemologias narrativas “insurgentes”, acompanhadas de sentimentos ético-morais mais “progressistas”, são compartilhadas por novos atores sociais no cenário do século XVIII. Há ainda um terceiro tipo, que mescla elementos tradicionais e insurgentes.

É dentro de *questões de verdade* que Mckeon posiciona e identifica as três espécies de epistemologias narrativas que se enfrentam a fim de garantir preponderância – sem, contudo, jamais conseguiu-la no curto prazo, afirma o autor. Estão aí a postura do “idealismo do romance de cavalaria”, a do “empirismo ingênuo” (de Richardson, por exemplo) e a do “ceticismo extremo” (de Fielding). Todas reunidas, e cada qual em negação dialética uma com relação a outra, formam a dinâmica *tradição x modernidade x nostalgia tradicionalista*, central para o conteúdo formal do *novel* na visão de Mckeon. Como valores éticos e sociais, o autor agrupa no conjunto *questões de virtude* três distintas posturas, respectivamente alinhadas às epistemologias narrativas já mencionadas. No conjunto, encontram-se a “ideologia aristocrática”, a “ideologia progressista” e a “ideologia conservadora” – também em flagrante conflito na sociedade e agrupadas de maneira quase didática no conteúdo dos romances.

Para Mckeon, a tese da ascensão do romance de Watt teria falhado ao não haver percebido que a contradição, mais do que a univocidade, é a característica formadora do gênero. No brilhante *insight* a que chega, por meio de sua teoria dialética, o autor entende que o *novel* teria ganhado existência individual no cenário moderno como um gênero complexo, distinto dos demais, somente a partir do momento em que seus contemporâneos teriam tido a capacidade de identificar uma analogia direta entre os conjuntos das categorias abstratas *questions of truth* e *questions of virtue*. Os leitores e críticos de então teriam reconhecido, no alinhamento entre as posições epistemológicas dos escritos e aquelas ideológicas em conflito na sociedade, a delimitação de uma forma literária que surgia para a consciência coletiva enquanto um instrumento mediador no processo de mudança social e intelectual, responsável por fomentar e registrar os processos de vaivém das diversas posturas, ora mais progressistas, ora mais reacionárias, que marcaram os debates no período:

Este *insight* – a analogia profunda e frutífera entre as questões de verdade e as questões de virtude – é a possível fundação do romance [*novel*]. E o gênero do romance [*novel*] pode ser entendido compreensivamente como um precoce instrumento cultural moderno projetado para confrontar, ao nível da

forma narrativa e do conteúdo, simultaneamente, tanto as crises sociais quanto as intelectuais. (MCKEON, 2002, p. 22)

O *novel* e suas origens em Mckeon recebem uma nova orientação teórica, mais generosa e reflexiva, que parece deitar por terra qualquer tentativa de definição e explicação ancorada em modelos espaciais e epistemológicos apriorísticos. Nesse primeiro contato, a tese de Mckeon demonstra trazer as ferramentas que precisávamos para elaborar uma estrutura de análise não refratária à obra romanesca de Defoe; aliás, seria injusto afirmar o contrário. Ainda assim, ela também não parece ser capaz de fornecer, de modo amplo, os subsídios para o esclarecimento de algumas questões cruciais que os romances do autor londrino suscitam. Há alguns inconvenientes na opção metodológica de Mckeon, que acabam por desembocar num entendimento tímido tanto do devir histórico, quanto dos objetos que estão sob sua influência.

Uma primeira inconveniência de sua tese, para um estudo como este, está na opção pela metodologia dialética. Mckeon quer dar a entender que seu modelo relacional de gênero dialético seja o mais adequado para abordar a complexidade dos fenômenos, pois sua “premissa básica” é a de que “todas as categorizações são operacionais e condicionais, ao invés de uma vez por todas absolutas” (MCKEON, 2002, p. xviii). O teórico é cuidadoso em não se valer de um esquema dialético já pronto, como é o caso do modelo ‘tese-antítese-síntese’ hegeliano. Afirma que é na inter-relação entre o(s) todo(s) e a(s) parte(s) que seu método revela a plenitude de sua potência, evadindo-se da necessidade de uma síntese completa – uma impossibilidade, afinal, que nem mesmo a dialética hegeliana teria pressuposto, afirma o autor.

Sem dúvida, trata-se de um método que não pretende maquiular por completo o caos da complexa realidade, tornando-a insólita como o faz o conceito de realismo formal, mas, sim, reduzir seu número de variáveis a fim de tentar compreendê-la melhor. O problema é que seu modelo dialético parece querer fazê-lo justamente a partir de uma perspectiva dualista – e até Mckeon não pode negar que seu método seja, “ele mesmo, limitado por dois fatores principais.” (2002, p. xv). O autor o justifica apelando para a suposta – não obstante problemática – vantagem da dialética enquanto procedimento de investigação histórica (e aqui temos a chance de evidenciar as distorções provocadas pelos modelos binários arborescentes). Para Mckeon, o método dialético afigura-se como aquele que melhor se adequa à natureza específica dos objetos históricos, isto é, à sua “dualidade crucial”:

[A] história se esforça em tratar seu objeto da maneira tal como ele exhibe a continuidade de uma entidade e, dentro desta continuidade, a descontinuidade que confirma sua existência no tempo e no espaço, sua

capacidade de mudar sem se transformar em algo diferente. Essa dualidade crucial da existência histórica demanda do método histórico uma técnica de vaivém entre duas dimensões do objeto, capaz de dar conta, em qualquer momento dado e também no longo prazo, do fato de que este consiste não só de uma ou da outra dimensão, mas de sua relação. [...] [N]ão importa não diferentes em natureza e em escala, *estas “coisas” históricas têm em comum a dualidade da existência histórica e, a esse respeito, pelo menos, requerem um método comum de entendimento.* (MCKEON, 2002, p. xiii; *grifo nosso*)

Ecoa uma frase já transcrita neste trabalho: “*Como é que a lei do livro estaria na natureza, posto que ela preside a própria divisão entre mundo e livro, natureza e arte?*”, perguntavam Deleuze e Guattari (2011, p. 19-20; *grifo nosso*). Nesse trecho de Mckeon, temos uma evidência *ipsis litteris* do que dizem os filósofos: como poderia o método de Mckeon encontrar a lei dual que preside a natureza do objeto histórico, posto que é ele mesmo o responsável por presidir a dualidade como lei dos objetos e, em última análise, da própria história? Aliás, não deixa de ser sintomática a valência atribuída pelo teórico ao par “método dialético” e “história” na passagem agora mesmo citada. Fica em suspenso a dupla problemática definição que ela enseja: estaria o autor dando a entender que a história é dialética ou que a dialética é “a História”? Sua “abstração simples” de *novel* e seu método dialético anunciam uma reflexividade e uma consciência superior que, em momentos como esse, parecem abandonar a tese do autor.

Por meio da alegada identificação de uma dualidade (continuidade/descontinuidade) *essencial* ao objeto histórico, o trabalho de Mckeon exemplifica ainda outra prática intelectual problemática, cunhada como “substancialista” por Gaston Bachelard (1996), em ensaio sobre as diferentes tendências psicológicas influentes na teoria do conhecimento. A ideia de um obstáculo substancialista ao pleno desenvolvimento do espírito científico aparece com frequência, no texto do epistemólogo, associada à imagem de uma *continência*: “para o espírito pré-científico”, diz ele, “a substância tem um interior; ou melhor, a substância é um interior” (BACHELARD, 1996, p. 123) que frequentemente se vê forçado a *conter* “qualidades que não lhe pertencem” (BACHELARD, 1996, p. 183), e cuja chave de abertura é o objeto de desejo para o tipo psicológico substancialista.

Mais do que uma incorrigível predisposição em empregar a metafísica como explicação válida para o conhecimento científico, o que parece influenciar determinadamente o espírito “pré-científico” que procura a essência, a substância dos objetos, avalia Bachelard, é a psicologia do “*sentimento de ter*” (1996, p. 164). A figura-tipo que parece personificar a tendência epistemológica substancialista é, para o autor, que não abranda sua censura, aquela do “avarento”, personagem para quem a obsessão pela posse de um objeto, visto como um

bem, revela “o complexo do pequeno lucro que chama a atenção para as pequenas coisas que não se devem perder porque, uma vez perdidas, a pessoa não as encontra mais.” (BACHELARD, 1996, p. 164).

Argumenta ainda o epistemólogo que o tipo de prática intelectual substancialista frequentemente se desatenta do rigor imprescindível a uma investigação científica, trocando o foco de atenção, de um modo obsessivo, da metodologia para os objetos supostamente “encontrados como tal” na natureza. Este tipo de pesquisa, afirma Bachelard, costuma saltar por sobre etapas metodológicas cruciais, que visam a impor, entre o observador e o objeto, uma série de procedimentos que funcionam como garantias de um resultado, senão menos induzido, pelo menos mais consciente da dependência com relação aos métodos empregados. O espírito pré-científico se esquece de que o objeto, enquanto fenômeno, é apenas um dos momentos posteriores do pensamento teórico, “um resultado preparado [...] mais produzido do que induzido” (BACHELARD, 1996, p. 126). Ele pode, dessa forma, diz Bachelard, transformar-se com muita facilidade em “espelho de nossas impressões subjetivas” (1996, p. 184). Ao comparar o avarento – também chamado, sintomaticamente, de *realista* – com o cientista, Bachelard diz que:

[o] realista pega logo na mão o objeto particular. Porque o possui, ele o descreve e mede. Esgota a medição até a última decimal, como o tabelião conta uma fortuna até o último centavo. Ao inverso, o cientista aproxima-se do objeto primitivamente mal definido. E, antes de tudo, prepara-se para medir. Pondera as condições de seu estudo; determina a sensibilidade e o alcance de seus instrumentos. *Por fim, é o seu método de medir, mais do que o objeto de sua mensuração, que o cientista descreve.* O objeto medido nada mais é que um grau particular da aproximação do método de mensuração. O cientista crê no realismo da medida mais do que na realidade do objeto. (1996, p. 262; grifo nosso)

Descuidando de que a dualidade é característica do método que emprega mais do que do objeto ao qual supostamente ele se adequa, Mckeon acaba transferindo para o romance inglês elementos que lhe são estranhos, forçando-o a reproduzir, como suas, propriedades típicas do método binário e dualista. Assim, sua noção de romance opera, tal qual o método dialético, desafiando a lógica por meio de pares contraditórios:

Se todas as coisas compartilham simultaneamente de continuidade e de descontinuidade, meu objetivo no *Origins* é o de apreender [*grasp*] o romance [*novel*] no processo de assumir uma existência histórica, de mudar de uma multiplicidade de outras coisas (isto é, de coisas as quais não é) para uma *coisa em si*, algo que tem a capacidade de mudar sem se transformar em algo diferente. (MCKEON, 2002, p. xx)

O recurso aos paradoxos como características *essenciais* dos objetos históricos (*contínuo e descontínuo; algo que muda sem se transformar em coisa diferente*), a menção à ideia metafísica da *coisa em si*, além da opção pelo verbo *grasp*, cujo sentido abrange a ambiguidade ‘agarrar/apreender’, são elementos que nos recomendam colocar o método de Mckeeon em observação. Primeiro, como já vimos, porque sugerem como características do romance qualidades que na verdade pertencem ao método empregado, revelando uma evidente tentativa de justificá-lo enquanto instrumento avaliativo ideal do gênero. Ademais, a ideia de que o método dialético de gênero torna possível a captura de uma espécie de retrato instantâneo do exato “momento histórico em que a coalescência genérica do romance [*novel*] pode ser vista tanto em sua inseparabilidade residual com outras coisas, como em sua emergente coerência enquanto uma *coisa em si*” (MCKEON, 2002, p. xx; *grifo nosso*), sugere um retorno à clivagem anteriormente proposta por Watt: o ponto a partir do qual o romance deixa de se relacionar com qualquer outro gênero e passa a ser completamente autossuficiente. Consequentemente, subjaz a esse movimento, ligeiramente disfarçado sob o manto do dinamismo relacional, o antigo postulado da separação entre os discursos sobre o real e o *novel*, na forma de uma profissão de fé da teoria do gênero.

Nietzsche dizia que “[t]oda filosofia que deixa brilhar, na escuridão de suas últimas perspectivas, uma cauda de cometa religiosa, torna suspeito aquilo que apresenta como ciência: tudo é, presumivelmente, também religião, ainda que sob enfeites da ciência.” (NIETZSCHE, 2005, p. 82). A profissão de fé de Mckeeon trai uma jura dogmática, a aceitação dos sacramentos metodológicos de espécies de teorização típicas de uma metafísica romântica. Aliás, esse fervor religioso pode sugerir uma pista do porquê Mckeeon insiste em delimitar o gênero recorrendo a noções dualistas e substancialistas. Nabil Araújo chegou a perceber que a escolha consciente de Sandra Vasconcelos pelo conceito de realismo formal – aos moldes de Watt, mas obedecendo a motivos distintos dos do autor – na verdade teria escamoteado uma estratégia de *parti pris*:

Como se vê, a defesa da concepção wattiana do romance como gênero realista se confunde, aí, com um contra-ataque ao ataque que teria sido impingido à referida concepção pelo “estruturalismo ou pós-estruturalismo”, que, ao contestar tanto a categoria de “gênero” quanto “a ilusão do reflexo externo, da referência e da representação”, desmobilizaria qualquer interesse por uma teoria do romance. (ARAÚJO, 2015, p. 154)

A aversão à degenerescência histórica ocasionada pelas ditas teorias e métodos estruturalistas e pós-estruturalistas, responsáveis por aniquilar respeitáveis “categorias de ‘literatura’ e ‘gênero’” (VASCONCELOS, 2000, p. 41) em prol de uma “narrativa ou

narratologia”, preocupada apenas em estabelecer “um divórcio entre objetividade empírica e reflexividade autoconsciente” (VASCONCELOS, 2000, p. 41), parece não ter vindo de outro estudioso que não o próprio Mckeeon. Assim como a autora, o crítico, encarnando o tipo psicológico de Bachelard, vislumbrou o risco de uma perda iminente e tratou de se *agarrar* à teoria do romance como se a uma tábua de salvação. Sua tese, que visa a aperfeiçoar a teoria da ascensão do romance, lembremo-nos – e, de tal forma, trazer um novo vigor à tradição de história literária dos gêneros –, teria vindo para balancear o nefasto efeito dos movimentos teóricos e metodológicos do estruturalismo e do pós-estruturalismos na disciplina. Diz o autor que tal efeito:

não foi o de somente (em geral) divorciar estudo teórico e histórico, mas também (em particular) o de redirecionar a atenção para longe de tipos de narrativa que, como o gênero romance [*novel genre*], tem um caráter histórico específico, e aproximá-la da narrativa como tal, de cujo uso geral da linguagem, pensava-se, poder-se-ia derivar um amplo entendimento desobstruído dos específicos vieses de práticas históricas mais estreitas. Como resultado, nas últimas décadas, o interesse pela teoria do romance como um gênero histórico-literário foi substituído pelo interesse na narrativa ou “narratologia”, o estudo da técnica narrativa verbal como algo que atravessa fronteiras cronológicas e disciplinares da prática histórica. Tratado como uma instância local de uma atividade mais universal, o romance [*novel*] tem sido subsumido na narrativa de uma tal forma que obscurece ou ignora suas propriedades “genéricas” e “literárias” especiais. (MCKEON, 2000, p. xiv)

É de se questionar até que ponto sua teoria procura fazer jus à análise detalhada dos autores e de suas obras, ou se apenas procura defender um campo de estudos – para não dizer uma concepção muito particular desse campo de estudos, orientada por premissas e por um *corpus* teórico específico. Mckeeon acaba por fazer uma declarada opção pela segunda linha de pesquisa:

[É] relevante observar aqui que o argumento do *Origins* é mais crucialmente não sobre os autores específicos que leva em conta, mas sobre as categorias genéricas cuja eficácia foi primeiramente definida por aquela multiplicidade de práticas narrativas específicas. Nesses termos, o gênero do romance [*novel*] é uma técnica projetada para confrontar problemas epistemológicos e socioéticos simultaneamente. (2002, p. xix)

Parece que, ao haver perseguido o objetivo de “sofisticar e recuperar a correlação familiar entre a ascensão do romance e a ascensão da classe média” (MCKEON, 2002, p. 22), o trabalho de Mckeeon, assim como o de Vasconcelos – guardadas as devidas proporções<sup>7</sup> –,

---

<sup>7</sup> Vale lembrar que, enquanto Vasconcelos admite a eficácia do conceito de realismo formal e o emprega como modelo explicativo exemplar para a forma do *novel* no século XVIII, Mckeeon o rechaça por razões óbvias: ele não seria capaz de operar “para trás”, resgatando a permanência da tradição do *romance* no interior do *novel*. Ao

entrou em dívida com a obra do autor mais importante do romance inglês – sintomaticamente não um escritor: Ian Watt. Embora traga para a historiografia do *novel* a necessidade de uma compreensão temporal mais generosa do surgimento da forma literária, Mckeon ainda parece preso a um esquema *ficção moderna x ficção tradicional* que marca um lugar-comum nos estudos sobre o romance inglês. Sua concepção de gênero pode até ser menos plana, do ponto de vista de uma discussão epistemológico-espacial, mas seus índices orientadores genéricos e temporais ainda dão continuidade aos mesmos que informaram as teorias de Watt e de Vasconcelos: uma concepção generalista de “literatura” – que simplesmente a equivale à ideia de ficção – e dois vetores planos, horizontais – a apontar para direções distintas. Um deles orientado para o passado (e tudo aquilo que compõe um campo semântico formado pelas finitas relações – não gratuitamente miméticas – entre “gênero de ficção/literatura” e “realidade social”). O outro sinalizando para o futuro (e, mais uma vez, tudo aquilo que compõe um campo formado pelas possíveis relação entre “gênero de ficção/literatura” e “realidade social”).

Temporalmente falando, o método de Mckeon, assim como o de Watt e Vasconcelos, é teleológico, e devemos dar crédito ao autor por ter admitido que, “[a] esse respeito, o método dialético é (como todos os métodos de investigação) “teleológico”, no sentido de que inevitavelmente ele delimita e condiciona as respostas que recebe por meio das perguntas que faz.” (MCKEON, 2002, p. xv). O que não podemos concordar é com sua estreita visão sobre a circularidade hermenêutica imutável e obrigatória em toda investigação histórica – “[a] circularidade característica de todo empreendimento hermenêutico advém do fato de que a interpretação não pode evitar postular como premissa aquilo que deriva como resultado.” (MCKEON, 2002, p. xvi) –, quando é justamente o que se pede dos estudos históricos sobre o romance inglês: que eles deixem de lado a necessidade de encontrar, ao final do processo (ora tomado como começo), o mesmo e sempre idêntico “gênero moderno de ficção”, objeto fruto das sempre mesmas e idênticas perguntas: “por que o romance é o primeiro gênero de ficção moderno?”; ou “em que o romance se diferenciaria do tipo de ficção anterior, seja ela próxima (o romance de cavalaria), ou distante no tempo (antiguidade greco-romana)?

E aqui adentramos território afim da temática defoniana. Se a tese de Mckeon é tão cuidadosa em não admitir um modelo apriorístico de gênero cuja forma fosse fixamente regulada por um conceito invariável, o mesmo não se pode dizer do uso que o autor faz da ideia de ficção. Ela funciona como régua estável na sua tabela de especificações. Admitindo

---

contrário, o realismo é programado para funcionar enquanto um dispositivo conceitual que aponta “para frente”, ligado às características modernas e inovadoras, por excelência, do romance.

como indesejável a tarefa de estabelecer uma forma *a priori* do gênero romanesco em seus primórdios, o autor é menos prudente, no entanto, quando distingue, a partir do uso da ideia de ficção, o romance inglês dos demais gêneros do período. Ele não questiona até que ponto seria justo reclamar para aquele momento histórico – de transição, ele mesmo o avalia – uma clivagem tão absoluta entre discursos ficcionais (romance [*novel*] e romance de cavalaria [*romance*]), de um lado, e a categoria mais ou menos universal dos não ficcionais, do outro.

Não importa o número de camadas e de partes que possam ser destrinchadas a partir de um todo, se esse todo continuar a ser informado por procedimentos oriundos das mesmas velhas preocupações. Acertando o ponto nevrálgico da teoria do romance, poderíamos perguntar, por exemplo, qual a necessidade de tomar o gênero romanesco inglês, surgido na segunda década do século XVIII, supostamente pelas mãos de Defoe, como uma forma de ficção? Poucos estudos sobre o *novel* se deram a tal trabalho, pois ele pressupõe a elaboração de um corpo teórico *ad hoc* que implica em um desapego de certas fidelidades teóricas de longa data. Um exercício de desprendimento que pretende mais *lapidar* o material metodológico – e o verbo aqui alude abertamente à ideia de mutilação –, do que burilar o objeto para fazê-lo surgir como prova da validade universal de um método ou de uma teoria.

## 2.6 Defoe e a problemática da ficção

Acaso deixássemos de partir *a priori* da informação de que o romance inglês veio para o mundo como um tipo de escrita fictícia, que faríamos com a categoria genérica produto dessa reviravolta? Ela sem dúvida teria de espicaçar-se, mas, também – e de modo mais promissor –, encontrar outros tipos de apoio que não aqueles convencionais para sustentar suas possíveis análises. Dessa forma, longe de encontrarmos algo da pergunta na resposta, como sugere Mckeen, o que poderia aparecer do outro lado do processo investigativo talvez nem pudesse ser identificado como *algo* previsto pelas preceptísticas críticas recorrentes (aliás, seria um tributo a um objeto cujo nome em inglês designa muito bem o conteúdo: *novel*).

A ideia de ficção enquanto contrato, elementar em noções como a de “suspensão da descrença”, ou a de texto literário como campo no qual o leitor se permite jogar com o autor, pressupõe a noção de uma aceitação consciente, por parte daquele que lê uma obra, em adentrar um território onde prevalecem modos peculiares e previamente acordados de construção de uma também peculiar forma de real – aquela pertencente ao imaginário:

Ora, como o texto é ficcional, automaticamente invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas *como se fosse* realidade. Assim o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo mas apenas um mundo encenado. Este pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as consequências inerentes ao mundo real referido. Assim, ao se expor a si mesma a ficcionalidade, assinala que tudo é tão-só de ser considerado *como se fosse* o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como jogo. (ISER, 2002, p. 107)

Ou seja, o pacto mais ou menos se estabiliza quando o leitor aceita os termos do autor e decide pela qualidade ficcional daquilo que lê, partindo daí para uma experiência em que, ao final do processo, vê incrementado seu repertório sobre o mundo, que sofre uma dilatação semântica provocada pelo rearranjo de sentido operado pela linguagem da ficção. Se o romance, ao menos na teoria de Mckee, só ganha relativa estabilidade enquanto objeto histórico já quase na metade do século XVIII, como é que se poderiam estabilizar as narrativas de mais fôlego de Defoe, por exemplo, produzidas no decorrer da década de 1720, *enquanto um gênero de ficção?* Que o romance de cavalaria possa ser mais ou menos facilmente qualificável enquanto tal, pouco importa para este estudo. O fato é que o *novel* de Defoe leva à confusão, ao menos para nós, entre *ficção* e *não-ficção* quase como um *leitmotiv*. Talvez nenhuma de suas obras seja mais significativa a esse respeito do que *A journal of the plague year* [Diário do ano da praga].

Publicado em 1722, *A journal...* de Defoe apresenta uma narrativa em formato de memória, contada pelo próprio narrador, H.F., que rememora as ações que teria supostamente vivenciado – quando não recorre, explicitamente, a relatos de testemunhas – no ano de 1665, que viu a peste bubônica levar um quinto da população londrina para os pits – fossos ou valas comuns. O narrador estrutura seu relato ao redor do arrependimento de não haver saído de Londres – a despeito dos esforços de seu irmão em convencê-lo do contrário – num momento inicial do contágio, quando a população – sobretudo a de melhor condição financeira, a corte inclusive – afluía para fora dos portões da cidade à procura de uma melhor situação nos campos.

Todo seu remorso está centrado em uma intrigante e bastante típica consciência religiosa do período. H. F. pensa ter captado avisos divinos que lhe sugeriam ficar na cidade, mas mais adiante percebe ter agido de modo insensato, confundido, prepotentemente, um desejo próprio – quem mais haveria de ficar cuidando dos imóveis da família e de seu próprio negócio?, ponderava o narrador – com uma vontade expressa de Deus. O propósito declarado do relato é o de instruir as futuras gerações, e para tanto H.F. se esforça em oferecer informações úteis para a sobrevivência do leitor, caso este, por infelicidade, encontre-se em condições tão adversas quanto as suas. Aconselha-o também, sobretudo, a não cometer os mesmos erros de julgamento – especialmente os religiosos – feitos pelo narrador. Particularmente por essa razão, estudos apontaram para os vestígios de uma tradição de biografia puritana na obra – um puritanismo sem dúvida um tanto quanto abalado, uma vez que H. F. desconcerta-se perante uma malha de realidade material que lhe parece em franco processo de esfacelamento, dificultando a reconciliação do narrador com suas próprias convicções religiosas (ZIMMERMAN, 1972).

A grande quantidade de dados sobre a realidade material do período oferecida pelo relato é a principal responsável por trazer elementos desestabilizadores nessa narrativa de cunho meramente, supõe-se, espiritual. Lidando com a dificuldade em compreender a moralidade em um tempo ao mesmo fisicamente e moralmente enfermo, e usando uma miríade de referências bíblicas, H. F. não deixa de oferecer ao leitor um rico inventário dos acontecimentos factuais e de personagens históricas que preencheram as crônicas daquele ano. Somos postos a par, por exemplo, das minúcias dos métodos empregados pela municipalidade para conter o espalhamento da peste – encerramento dos enfermos em suas casas; fechamento das entradas da cidade; eleição de alguns habitantes para os postos de inspetores sanitários e de guardas dos cárceres domésticos, etc. Acompanhamos, por meio da narrativa de H. F., transcrições de uma série de documentos emitidos pelo governo londrino à época – os inglórios *bills of mortality*, contendo dados quantitativos do total de vítimas fatais semanais, por paróquia; decretos, etc. E ainda podemos admirar, esmiuçado, o tecido social do período, composto pelos mais diversos tipos humanos elencados por H. F. – desde os desesperados mais ordinários, até pitorescos charlatães gananciosos, um rol de personagens históricas que não reprime suas opiniões sobre as prováveis causas religiosas e ‘científicas’ da praga, nem os comentários acerca dos melhores métodos profiláticos para evitá-la.

É em razão dessa riqueza de detalhes do cotidiano social e espiritual de então que Robert Mayer, especialista na obra de Defoe, em artigo sobre a recepção de *A journal...* desde sua publicação em 1722, afirma existirem boas razões para crer que a obra tenha sido

considerada durante boa parte do século XVIII e também do século XIX como uma autêntica versão histórica sobre o surto de peste bubônica ocorrida em Londres em 1665.

Essa obra de Defoe, produzida no mesmo ano de sua publicação, relembra Mayer, não teria sido o único escrito do período a ter como tema a peste que invadiu a capital inglesa no século XVII. O historiador assevera que o título teria sido produzido com vistas a aproveitar um *boom* editorial que acompanhou uma ameaça de surto de nova peste em Marselha, no começo da década de 1720. O mercado inglês, preocupado com o possível espalhamento da doença, também caiu vítima de uma epidemia de “desejo por obras factuais, práticas sobre o assunto”, afirma Mayer (1990, p. 531). Foram inúmeros os impressos publicados que traziam desde conteúdos mais pontuais – notícias sobre a situação do outro lado do Canal da Mancha –, até tratados que destrinchavam a praga e buscavam trazer informações úteis para prevenir ou tratar o mal. Dentre esses últimos, os mais célebres exemplos citados por Mayer são o *Philosophical account of the works of nature* (1721) [Relato filosófico sobre as obras da natureza], de autoria de Richard Bradley, e também *A short discourse concerning pestilential contagion, and the methods to be used to prevent it* (1720) [Um breve discurso sobre o contágio pestilencial e os métodos a serem empregados para preveni-lo], obra de Richard Mead, um *fellow member* da College of Physicians e da Royal Society e também um autor frequentemente lembrado em subsequentes comentários ao romance de Defoe.

Mayer afirma que essa sede do mercado inglês por conteúdos práticos e factuais sobre a peste fez surgir um *revival* de obras já publicadas em decorrência de surtos anteriores. Entre os trabalhos que, nesse momento, aproveitavam-se do contágio que atingia o mercado editorial, estavam o seiscentista *Bryfe treatise of the pestilence* [Breve tratado sobre a pestilência], de Thomas Phayer – agora relançado com um prefácio de “um médico londrino” (MAYER, 1990, p. 531) –, e aquela por muitos considerada a principal fonte de Defoe para a criação de seu *novel*, o texto-referência sobre os acontecimentos do ano de 1665, *Loimologia* (1672), de Nathaniel Hodge – reimpressa junto com *An essay on the different causes of pestilential diseases ... [and] remarks on the infection now in France* (1721) [Um ensaio sobre as diferentes causas de doenças pestilenciosas... [e] observações sobre a infecção agora na França], de John Quincy.

Mayer diz ainda que todas essas obras estiveram associadas ao relato de Defoe “na imprensa popular e também, presumivelmente, nas lojas dos livreiros.” (1990, p. 532). Por essa razão, o crítico entende não haver motivos para crer que o *novel* tenha recebido tratamento diferente do daquele dispensado ao conjunto. Mayer julga ser possível concluir

que o *Journal*... tenha sido, de fato, apresentado ao público como uma obra de história, “se bem que uma que continha certos elementos ficcionais não confessados.” (1990, p. 532).

Durante um bom tempo, ao longo do século XVIII, assevera Mayer, “a visão prevalecente era a de que o *Journal* seria um autêntico exemplar de escrita histórica” (1990, p. 533). No entanto, a recepção da obra tendeu a variar no decorrer dos séculos seguintes, indo tanto para o lado da ficção, quanto para o de uma espécie de híbrido de história e ficção (MAYER, 1990, p. 533). Que o *novel* de Defoe tenha continuado a ser lido por algum tempo como um texto autêntico, diz Mayer, pode ser verificado por meio da nona edição do *Discourse on the plague* [Discurso sobre a peste], de autoria do já citado Richard Mead, publicada em 1744. Nela, o autor, mais de duas décadas depois da publicação do relato, cita o *Journal* como fonte confiável para a polêmica sobre o fechamento das casas onde viviam os enfermos (MEYER, 1990, p. 533). Diferentes edições da própria obra de Defoe ainda confirmariam que o romance fora interpretado, com o passar do tempo, como relato verídico. Este parece ter sido o caso da edição de 1754, que, publicada sob um título diferente, *The hystory of the great plague* [A história sobre a grande peste], afirmava conter “Observações e Memoriais de... um Cidadão, que morou o Tempo todo em Londres.” (MAYER, 1990, p. 533). Em 1763, trechos do *Journal* teriam sido utilizados no *The dreadful visitation* [A terrível visitação], aparecendo com o novo título *A short account of the progress and effects of the plague...in the year 1665* [Um breve relato sobre o progresso e os efeitos da peste... no ano de 1665], afirma Mayer. Nessa edição, um editor anônimo afiançava que o relato “fora mantido por um Cidadão que permaneceu por lá durante todo o Tempo da Doença”, e recomendava a leitura da obra como uma ocasião propícia para estabelecer uma “séria e próxima conversa com a Morte e a Sepultura.” (MAYER, 1990, p. 534).

Somente pelos idos de 1770a autoria de Defoe para o *Journal* começaria a ficar mais ou menos estabelecida, conclui Mayer, enquanto as décadas subsequentes do século XVIII passariam a indicar “um aumento de consciência da autoria de Defoe para o *Journal* e uma tendência crescente em concretizá-lo como uma obra de ficção.” (MAYER, 1990, p. 534). Porém, a recepção da obra não seguiu por um caminho retilíneo a partir de então. Houve vários casos, como o de Edward Wedlake Brayley, um agora esquecido topógrafo inglês que, em uma carta endereçada ao *Gentleman's Magazine* datada de 1810, afirmava tanto a ficcionalidade do relato quanto sua historicidade, recorrendo ao argumento de que Defoe talvez houvesse editado, em 1722, um relato produzido por um indivíduo real, que viveu a tragédia de 1665 e sobreviveu para contá-la. (MAYER, 1990, p. 536). Quase uma década e meia mais tarde, uma versão resumida do *Journal* era publicada junto a um relato do Grande

Incêndio, retirado do diário de John Evelyn, sem que “nenhuma distinção fo[*sse*] feita entre as duas obras” (MAYER, 1990, p. 536).

O histórico de recepção aponta ainda para interpretações divergentes, a sugerirem tanto a validade ficcional quanto a histórica do texto. Mesmo na primeira metade do século XX, um clássico estudo sobre as fontes de Defoe, de autoria de John Lingard, publicado dois anos antes do célebre trabalho de Secord (1924), declarava não haver “uma única afirmação no *Journal*, pertinente à história da Grande Praga em Londres, que não tenha sido verificada”. (MAYER, 1990, p. 537). Concluía Lingard que a narrativa de Defoe teria sido “um fiel registro de fatos históricos ... [e] assim foi intencionado pelo autor.” (MAYER, 1990, p. 537). O estudo de Nicholson, espelhando o entendimento de Brayley e de muitos outros, reforça, portanto, um modo de interpretação da obra de Defoe “como história, baseado na visão de que Defoe atuara como um historiador ao escrupulosamente construir sua narrativa a partir de fontes confiáveis” (MAYER, 1990, p.537).

O *Journal* sem dúvida continua sendo um caso limite para a teoria e a historiografia do *novel*. Não obstante, ele é aquele capaz de trazer, muito oportunamente neste momento, a atenção para a relação que o romance de Defoe, de maneira geral, estabeleceu com os discursos sobre o real. Conforme já sugerimos, os estudos da obra de Defoe tendem muito a ganhar se passarem a prestar mais atenção ao nexos existente entre suas obras ficcionais de fôlego – recheadas de conteúdo “realista” – e seus textos econômicos, jornalísticos, moralizantes, políticos – prenhes de construções ficcionais. Um nexos que revela um imbricamento de estratégias retóricas comuns e de objetivos semelhantes que merece ser mais profundamente analisado.

No capítulo que se segue, teremos a chance de vislumbrar uma possível interpretação orientada no sentido que acabamos de propor. Nele, buscaremos, numa relação de conteúdo e de construção entre o *novel Captain Singleton* e os escritos econômicos de Defoe – o nexos intergenérico e interdiscursivo que parece ter marcado os escritos defonianos.

### 3. Captain Singleton: “ficção econômica” do mercador aventureiro

*“Um mercador nato [true-bred merchant] é um acadêmico universal, seus conhecimentos excedem o mero especialista em Grego e Latim na mesma proporção em que este excede a pessoa iletrada que não consegue ler ou escrever. Ele compreende línguas sem a ajuda de livros; geografia, sem mapas; seus diários e viagens de negócios delineiam o mundo; seus câmbios estrangeiros [foreign exchanges]<sup>8</sup>, protestos e procurações falam todas as línguas. Ele se senta em seu escritório de contabilidade e conversa com todas as nações, e ainda mantém a mais primorosa e extensiva parte da sociedade humana em uma correspondência universal.” (Daniel Defoe, *The Review*, Vol. III, No.2)*

*“Também entre os homens, antes de se constituírem os Estados, não se considerava desonra ser pirata ou ladrão de estrada, sendo estes pelo contrário considerados negócios legítimos, não apenas entre os gregos, mas também nas outras nações, como o prova a história dos tempos antigos.” (Thomas Hobbes, *Leviatã*)*

---

<sup>8</sup> A julgar pela passagem em formato de lista, em que Defoe elenca instrumentos associados à profissão do mercador – diários, protestos e procurações –, é bastante provável que o autor estivesse na verdade querendo se referir às *bills of foreign exchanges*, isto é, às “letras de câmbio estrangeiras”. A ausência do substantivo *bill*, no entanto, abre um interessante campo de ambiguidade neste pequeno trecho retirado de seu periódico *The Review*. No tempo de Defoe, assim como hoje em dia, *Exchange* era uma palavra polissêmica. De acordo com os dicionários da época, seus sentidos abrangiam desde as noções de troca ou transação – comercial ou de simples escambo –, passando pela ideia de câmbio monetário e abarcando também a referência ao *local* onde os mercadores se encontravam para realizarem suas *trocas* ou *transações*. Por metonímia, e a partir da grafia utilizada por Defoe, parece ser legítimo depreender que a expressão *foreign exchanges* dê margem, ainda, à ideia de *intercâmbio* ou *interação*, conforme os mercadores, nesses *espaços de transações estrangeiras*, aproveitavam para *trocar*, também, informações e conhecimentos entre si.

Numa sociedade cada vez mais afetada pela lógica de um sistema-mundo principiante, é de se supor que as informações referentes a importantes fatos ligados ao comércio ou às navegações marítimas, principalmente, mas também aqueles associados ao estado político das nações, valessem tanto para os mercadores quanto qualquer outra importante mercadoria. Diferentemente do simples comerciante [*retailer*], o mercador, ou como o define o dicionário de Samuel Johnson “aquele que trafica com países remotos” (JOHNSON, 1755, p. 2081), representava, para Defoe, a principal peça dentro desse sistema globalmente integrado de trocas de bens e de informações. Num período em que o jornalismo popular, tendo em Defoe um importante porta-voz, apenas começava a ganhar relevância social, a figura desse indivíduo cosmopolita simbolizava o que havia de mais novo, o contato mais próximo com o outro e seu exotismo, trazidos a bordo de embarcações que esquadrihavam o mundo em busca do lucro.

### 3.1 A pirataria enquanto um problema<sup>9</sup>

Perto do fim da segunda década do século XVIII, época em que Defoe publicava *Captain Singleton*, o misto de curiosidade e repulsa que animava a opinião pública com relação à pirataria destoava completamente da visão romântica construída em torno do curso do período elisabetano. Todo o simbolismo glamoroso associado a esta atividade havia ficado para trás, ligado ao universo dos leitores do começo do século XVII, informados por volumosas coletâneas como as de Richard Hakluyt e Samuel Purchas<sup>10</sup>. Responsáveis por conceder uma sobrevida literária às façanhas de personalidades como Francis Drake, Walter Raleigh, John Hawkins e James Lancaster, as publicações dos dois autores descrevem uma realidade histórica bastante específica pela qual passava a Inglaterra de fins do século XVI. Firmados com o selo da autoridade eclesiástica de Roma, antigos tratados que resguardavam aos ibéricos a posse de territórios recém-descobertos ao final do século XV e início do XVI ainda dificultavam o ingresso da protestante Inglaterra no clube bastante seletivo das potências imperialistas católicas. A complexidade desse contexto histórico contribuiu para revestir a empreitada coletiva dos corsários *gentlemen* de um caráter eminentemente comercial, político e religioso.

No entanto, com a assinatura do Tratado de Madri em 1670, a situação alterava-se completamente. Ao levar a Espanha a reconhecer as possessões inglesas nas Índias Ocidentais e ainda firmar um pacto de não agressão com a antiga potência rival, o armistício demandava

---

<sup>9</sup> Usamos como base para esse introito sobre a situação histórica da pirataria no tempo de Defoe, principalmente, a extensa introdução de Manuel Scholhorn para a edição de 1999 de *A general history of the pirates* [Uma história geral dos piratas], da Dover Editions, publicada pela primeira vez em 1972, e a recente obra do historiador da pirataria Marcus Rediker, *Villains of all nations: atlantic pirates in the golden age* [Vilões de todas as nações: piratas atlânticos na década de ouro], publicada em 2004 pela Beacon Press. Conforme fomos sentindo a necessidade de trocar o enfoque generalista da exposição por um mais detalhista, ou mesmo quando recorremos a citações, o devido crédito ao autor responsável pelo conteúdo original foi mencionado, entre parênteses.

<sup>10</sup> Respectivamente, *The principall navigations, voyages, traffiques and discoveries of the English Nation* (1589-1600) [As principais navegações, viagens e descobrimentos da nação inglesa], e *Hakluytus posthumus or Purchas his pilgrimes...* (1625) [*Hakluytus posthumus* ou Purchas, seus peregrinos]. Arthur Secord, até hoje a maior autoridade dos estudos sobre as fontes utilizadas por Defoe para a confecção de seus *novels*, afirma que o escritor londrino, na condição de um ávido leitor de narrativa de viajantes, teria seguramente travado contato com o conteúdo desses dois volumosos compêndios, pois acredita que eles tenham “forma[do] o pano de fundo de seu conhecimento geográfico.” (SECORD, 1924, p. 89).

da Inglaterra, em contrapartida, o fim do recurso estrutural ao corso, que se alimentou basicamente da caça a embarcações de origem espanhola. A reboque era também arrastada toda a glória reunida na imagem dos velhos *Sirs* corsários elisabetanos, outrora diligentes vigilantes da costa e fiéis defensores dos interesses ingleses no além-mar. Relativamente mais próxima da memória, mas muito distante do contexto histórico dos leitores contemporâneos a Defoe, *The buccaneers of America* [Os bucaneiros da América], obra do holandês Alexander Exquemelin, publicada em 1678, parecia ignorar a mudança de tom no tratamento dispensado à pirataria. Traduzida pela primeira vez para o inglês em 1684 e andando na contramão das mudanças do cenário político internacional, a obra insistia em invocar, por meio de sua narrativa condescendente, elementos do passado nobiliárquico da atividade corsária inglesa. (GRASSO, 2010, p. 24).

Nela, estiveram compiladas, no início, as narrativas das explorações de Sir Henry Morgan e demais piratas pelas Índias Ocidentais – Caribe e Pequenas Antilhas. Em 1685, uma segunda edição era publicada. Vinha acompanhada da inclusão do diário de Basil Ringrose, contando suas experiências nos mares do Sul em companhia dos capitães Sharp e Sawkins. Algum tempo mais tarde, ainda outras duas narrativas seriam acrescentadas. Juntas, as quatro partes foram reimpressas diversas vezes durante o século XVIII (SECORD, 1924, p. 115) e, juntas, também são responsáveis por evidenciar a mudança geopolítica ocorrida na atuação dos piratas, comerciantes e autoridades imperiais do período.<sup>11</sup> A história das sucessivas etapas de publicação da obra forma um precioso *insight* a respeito da transformação operada naquilo que o historiador Rediker denomina “aritmética política da vida econômica” (2004, pos<sup>12</sup>. 327) do período. Deslocados do eixo caribenho inicial, os homens retratados pelas subsequentes reedições da obra do holandês encontram cada vez mais oportunidades de butins mais fáceis ao longo das desprotegidas zonas da costa sul do Oceano Pacífico.

No entanto, não eram nem seus, nem de Hakluyt ou de Purchas os piratas mais em voga durante a época de publicação de *Captain Singleton*. Mais próximas ao alcance dos leitores de Defoe, as proezas de populares flibusteiros como Henry Avery, que atuaram na transição do século XVII para o XVIII, praticamente monopolizavam a opinião pública do momento. É impossível compreender a dimensão quase lendária de uma figura como Avery sem relacioná-la ao furor ‘midiático’ ocasionado em razão de uma série de julgamentos

---

<sup>11</sup> Secord é quem mais uma vez afiança, agora com base no testemunho de George Aitken – um editor e estudioso entusiasta das obras de Defoe –, que o criador de Robinson Crusoe teria tido, em sua biblioteca, um exemplar da edição de 1699 do livro de Exquemelin, com as quatro partes reunidas. (SECORD, 1924, p. 115).

<sup>12</sup> Como as versões de livro para Kindle geralmente não contêm numeração por página, mas, sim, por posição, optamos por deixar grafada, nas referências, a abreviatura “pos.”, referente à “posição”, no lugar de “p.”, que é aquela normalmente utilizada para indicar a paginação.

ocorridos no ano de 1696. Cobertas ‘em tempo real’, as audiências daquele ano levaram para o banco dos réus ex-membros da tripulação do famoso capitão pirata, acusados de haverem participado, sob o comando de Avery, de um saque extraordinariamente bem-sucedido ao navio de tesouros do Grão Mongol, abarrotado de ouro e joias na ocasião em que fora capturado nas proximidades de Surate (SCHONHORN, 1999, pos. 268). O episódio alcançou enorme fama à medida que os homens liberavam mais detalhes à narrativa sobre o crime. Peças de teatro, panfletos e livros prodigalizavam em acréscimos os feitos já bastante formidáveis – não obstante duvidosos – atribuídos a Avery. Defoe, inclusive, fez questão de incluir a célebre passagem do roubo ao navio do Grão-Mogol ao final da narrativa de *Singleton*, quando alguns homens de sua frota, se aventurando pelo Oriente, encontram a tripulação do famoso pirata logo após o saque.

A partir das narrativas sobre a vida, ou melhor, sobre *as vidas* de Avery, Defoe teria feito render ainda um outro *novel* sobre pirataria, *The king of pirates: being an account of the famous enterprises of Captain Avery* [O rei dos piratas: um relato sobre os audaciosos empreendimentos<sup>13</sup> do Capitão Avery], publicado meses antes de *Captain Singleton*, em 1719. Nessa obra, apresentada na forma de duas cartas redigidas pelo próprio pirata, Avery busca avidamente corrigir os “ridículos e extravagantes relatos anteriores” (DEFOE, 1720, p. iii), lançando carga, especialmente, contra o tom sensacionalista empregado por seus detratores. Alguns estudiosos dos escritos de pirataria de Defoe chegaram a sugerir que as duas obras, *Captain Singleton* e *The king of pirates*, seriam nada mais que variações estilísticas consistentes do mito do pirata Avery (GRASSO, 2010, p. 22; NOVAK, 1996, p. 41; SECORD, 1924, p. 116). Mutações da lendária figura do pirata ou não, o certo é que os dois relatos guardam em comum a vontade de afastar da figura dos piratas – e da pirataria, de maneira geral – todo o pendor pelo sensacionalismo que as imagens de violência tanto suscitaram. Dessa forma, resgatam, quer seja por meio do tratamento dos personagens, quer pela imagem que fazem da pirataria enquanto um comércio, elementos do período dourado da história corsária inglesa.

Atraídos pelas riquezas transportadas por navios europeus e pelas embarcações árabes e mongóis – mais interessantes porquanto mais precariamente defendidas que as demais –, piratas como Avery e seu grupo, ao final do século XVIII, tomaram de assalto o comércio

---

<sup>13</sup> Segundo o dicionário de Johnson, “*e’nterprise* s.f. [*enterprise*, Francês]” não vinculava, na época, o mesmo significado econômico que lhe é atribuído hoje em dia. Antes de mais nada, o vocábulo denotava “um empreendimento de risco; uma tentativa árdua.” (1755, p. 707).

realizado nos mares das Índias Orientais. Perturbando as boas relações mercantis que a Inglaterra matinha com as zonas comerciais do oriente, a atividade dos flibusteiros conterrâneos punha as autoridades britânicas em um estado de constante exasperação, premidas cada vez mais pelas veementes súplicas dos prejudicados negociantes imperiais. A Companhia das Índias Orientais, por exemplo, aflita com a possibilidade sempre iminente de retaliação mongol a navios mercantes ingleses, em razão da atuação descontrolada dos piratas britânicos na região, chegou a encaminhar, no ano de 1695, uma representação em que solicitava ao governo inglês um emprego mais enérgico da frota naval, com o propósito declarado de aniquilar a pirataria que ameaçava naufragar os negócios britânicos na região (SCHONHORN, 1999, pos. 256).

Por muito tempo até os anos próximos à virada para o XVIII, praticamente todos os embates travados entre as grandes potências foram motivados por questões ligadas à aquisição de terras. As sangrentas disputas pela fé entre católicos e protestantes agravavam o quadro dos conflitos expansionistas, colaborando para desestabilizar ainda mais um cenário europeu por si só já extremamente instável em razão dos delicados jogos de sucessão monárquica. Contudo, aos primeiros sinais do alvorecer do novo século, a situação se alterava. Nesse singular período de transição, em que os impérios territoriais dos vários reinos encontravam-se já razoavelmente bem estabelecidos – e assim tenderiam a permanecer por mais meio século –, as guerras religiosas e expansionistas rapidamente cediam lugar àquelas de origem mercantil. “O poderio comercial e o naval expandiram-se conjuntamente” nesse momento, afirma Rediker, “conforme os impérios atlânticos consideravam o comércio de longa distância como [...] ‘uma forma branda de guerra’” (2004, pos. 358).

Segundo percepção generalizada já entre os críticos da época – e ainda reforçada por estudos atuais sobre a pirataria do século XVIII –, a nociva combinação formada por períodos assolados por grandes conflitos mercantis seguidos de breves momentos de paz teria resultado na eclosão do maior surto de pirataria da história ocidental. Ironicamente, o elemento que no interior desse mecanismo responde como a principal causa do *boom* histórico da atividade era o mesmo que, há pouco mais de um século, havia ofertado a imortalidade aos famosos viajantes exploradores a serviço da Rainha Virgem. Conforme embates de grande magnitude, tais como a Guerra dos Nove Anos (1688-1697) e a Guerra de Sucessão Espanhola (1702-1714), exigiam das nações envolvidas um efetivo militar até então sem precedentes, muitas nações viam no curso uma conveniente arma de guerra. A Inglaterra mesma, que havia anos evitava tal expediente – porquanto os negócios favorecessem relações mais ou menos amistosas com antigas rivais –, chegou a acenar, no contexto desses grandes combates da

virada do século, com a oferta de perdão generalizado a todo pirata inglês que se dispusesse a servir como corsário defendendo sua pátria (SCHONHORN, 1999, pos. 281). Agindo de tal modo, a nação parecia seguir à risca um popular adágio do período, que dizia que “os melhores dentre todos os marinheiros eram piratas” (REDIKER, 2004, pos.470). Por meio da concessão das *bills of marque* – equivalentes britânicas das cartas de corso ibéricas –, a Coroa conseguia angariar o máximo de marinheiros ociosos que conseguia, colocando-os sob contratos de “*privateering comission* [comissão de corso]” (REDIKER, 2004, pos. 386). O clima beligerante da época era tal que, segundo Rediker, as sucessivas guerras do período fizeram do típico marinheiro das primeiras décadas do século XVIII alguém que, “a não ser que tivesse sido ‘criado para o mar’ desde garoto (isto é, servido como aprendiz), teria passado toda sua vida profissional imerso no cheiro da fumaça de canhão das hostilidades nacionais e imperiais.” (2004, pos. 338).

Entretanto, em 1713, a assinatura do Tratado de Utrecht vinha pôr fim às hostilidades entre as grandes potências envolvidas no último grande conflito, a Guerra de Sucessão Espanhola. Coincidentemente, nesse mesmo ano, Defoe também levantava bandeira branca na luta ideológica travada três vezes por semana, durante nove anos, em seu periódico *The Review*. Um novo cenário promissor, para os piratas e para nosso autor, começava a se anunciar. O período que vai de 1713 a 1715 marcou o momento do pós-guerra em que o comércio procurou retomar o equilíbrio perdido durante o conflito (REDIKER, 2004, pos. 386). Porém, nem bem a explosão mercantil engrenava, e ainda no final daquele mesmo ano de 1715, o breve surto de prosperidade comercial cedia lugar a uma grave estagnação das atividades econômicas. Avançando até os primeiros anos da década de 1730, uma crise mercantil sem precedentes fez com que o “enorme excedente de mão de obra marítima” produzisse “efeitos sociais devastadores” (REDIKER, 2004, pos. 386).

De modo algum uma mera coincidência, o período de dez anos que acompanha a depressão da atividade comercial do pós-guerra passaria para os anais como “a grande década da atividade pirata na história moderna.” (SCHONHORN, 1999, pos.256). Não à toa: a força militar granjeada entre os mais variados extratos de marinheiros, durante os períodos de conflito, agora se via em meio a uma situação particularmente crítica. Acostumados à brutalidade do corso e ainda por cima bem equipados pelas marinhas nacionais, os marinheiros viam-se, uma vez findados os conflitos, transformados do dia para a noite em fardo inútil para suas respectivas nações de origem, que preferiam abandoná-los à própria sorte. Um fator cumulativo como o da falta de perspectiva de obter ocupação honesta em

tempos de crise somente causaria efeitos ainda mais devastadores sobre essa população errante dos mares.

Ainda no calor do momento, vozes críticas se levantavam apontando os efeitos nocivos do abandono dos marinheiros por parte das autoridades britânicas. Dentre elas, o autor do célebre *A general history of the pyrates* [Uma história geral dos piratas] dizia “que os navios corsários, nos tempos da guerra, [eram] um verdadeiro berçário de piratas, nos tempos da paz.” (JOHNSON, 2008, pos. 125). Diferentemente dos antecessores elisabetanos, ou mesmo dos aventureiros viajantes descritos pelo holandês Exquemelin, que voltavam para a casa condecorados pelas autoridades e imortalizados como grandes heróis da pátria, o atual “bando de rebeldes muito mais anárquico e perigoso, que via pouca distinção entre um butim inglês ou espanhol” é aquele que povoa o imaginário coletivo a respeito dos “piratas que são mais lembrados hoje em dia” (GRASSO, 2010, p. 24).

Em vista dessa situação social calamitosa, a atividade ilícita dos marinheiros quase chegou a “paralis[ar] o comércio existente com as índias ocidentais” (SCHONHORN, 1999, pos. 308). E isso mesmo depois dos tímidos esforços das autoridades britânicas em tentar pôr fim à pirataria, ensaiados a partir de 1718, em movimentos como o da oferta de perdão àqueles indivíduos que resolvessem se entregar espontaneamente ou, ainda, o do oferecimento de recompensas aos que trouxessem os marujos delinquentes à justiça. O problema chegou a tal magnitude que, em 1721, o governo inglês e o francês, no auge da rivalidade entre as duas nações, chegaram a promover uma espécie de acordo de proteção militar mútua contra a atuação dos piratas, determinados a erradicá-los da região do Caribe. (REDIKER, 2004, pos. 532).

No plano doméstico, ainda nesse mesmo ano de 1721, tendo a tática do perdão fracassado, os governantes imperiais da Inglaterra sentiram a necessidade de recrudescer as leis contra a atividade. Prometiam, agora, a pena de morte a quem cooperasse com os marujos transviados, além de perda dos ordenados, mais detenção de seis meses, a qualquer um que se recusasse a defender seu navio durante um ataque pirata (REDIKER, 2004, pos. 455). Decretavam também que os navios de guerra não deveriam comerciar com os navios bucaneiros, senão persegui-los e abatê-los, na contramão de um costume que parece ter sido bastante difundido entre as tripulações das fragatas inglesas. Conforme alertava o *Boston News-Letter*, marinheiros feridos em combate contra os piratas, agora, “dever[iam] ser compensados como se na verdade estivessem a serviço da Coroa.” (REDIKER, 2004, pos. 455). O parlamento britânico também não deixava restar qualquer dúvida a respeito da ambição que acalentava quanto ao alcance da punição capital que punha em prática. Constava,

no mesmo ato expedido em 1721, que a jurisdição do documento devia “estender-se a todos os domínios de Sua Majestade na *Ásia, África e América*” (REDIKER, 2004, pos.456) – um dado que, por sinal, denuncia também a atuação internacional dos bucaneiros por aquela altura.

Os arquivos de época, produzidos por autores que tentavam acompanhar a atividade dos navios piratas tomando por base projeções acerca do tamanho de suas tripulações, apontam para um expressivo declínio da atividade a partir do final da década de ouro iniciada ao termo de 1715. Rediker extrai números “bastante precisos” (2004, pos. 494) de documentos como os registros do governo de Bermuda, o relato de Woodes Rogers – ex-pirata e posteriormente governador da Jamaica –, dos relatos de Charles Johnson e, ainda, da compilação de Abel Boyer, em seu *The political state of Great Britain* [O estado político da Grã-Bretanha] – com conteúdo originário extraído de um periódico mensal publicado durante os anos de 1711 a 1729. O que mais assombra, diz Rediker, é a proximidade dos resultados obtidos pelos próprios autores à época dos diagnósticos. Analisando os dados referentes ao efetivo humano empregado pela pirataria, os antigos constataram a existência de micro períodos – de início, apogeu e declínio – no interior daquela grande década de ouro da atividade (1716-1726).

Os dados, todos muito conexos, apontam que, entre os anos iniciais de 1716 a 1718, algo entre 1500 e 2000 piratas velejavam os mares internacionais. Já no intervalo entre 1719 e 1722, período que representa o apogeu da década e o contexto mais próximo em que está inserida a publicação de *Captain Singleton*, estiveram à solta entre 1800 a 2400 indivíduos. Apenas 1000 piratas praticavam seu ofício em 1723, número que se reduziu rapidamente para a metade no ano seguinte. O último ciclo, que vai de 1725 a 1726, contou com o pouco expressivo efetivo de menos de 200 almas (REDIKER, 2004, pos. 494), refletindo o desenlace bem-sucedido dos esforços radicais empregados pelas autoridades inglesas. A partir desse momento, a pirataria, ao menos como a grande década daquele século a conheceu, ficaria para sempre restrita à cultura livresca.

### 3.2 O contexto de publicação de *Captain Singleton*

Em 4 de junho de 1720, Defoe publicava *Captain Singleton*, seu segundo livro sobre a pirataria, lançado, como vimos, alguns meses após *The king of pyrates* e *Robinson Crusóé*. A obra chegava, portanto, em um momento duplamente significativo para a história daquela atividade. O ano que assiste ao lançamento da narrativa de Singleton insere-se no pequeno intervalo em que a pirataria alcançou seu ponto máximo, justamente no contexto da década mais favorável, no conjunto da história da humanidade, às operações dos bucaneiros. Ao mesmo tempo, 1720 sinaliza também a última brecha antes do derradeiro cerco promovido, a partir do ano seguinte, pelas autoridades inglesas.

Conforme avalia William Minto, antigo crítico e um dos primeiros biógrafos de Defoe, *Captain Singleton* ingressa na categoria que enquadra praticamente todas as produções do autor: aquela das “*pièces de circonstance*” (1887, p. 131). O biógrafo explica que “Defoe sempre escreveu aquilo que um grande número de pessoas estava disposto a ler” (1887, p. 131). Minto explora aí aquilo que se tornaria um *memento* biográfico do autor, um *topos* que recorre a uma homologia com a imagem de um homem de negócios absorto em seus afazeres empresariais para descrever o excessivo zelo de Defoe pela escrita. Aproveitando-se dessa dualidade que parece ter sempre acompanhado a produção do escritor, o crítico avalia as duas “peças ocasionais” *Captain Singleton* e *Robinson Crusóé* como produzidas sob medida para a satisfação de uma demanda momentânea, estimulada pelos recorrentes relatos de “façanhas de famosos piratas” (MINTO, 1887, p. 132). A frenética circulação de tais narrativas, afirma Minto, teria promovido uma renovação, após um longo hiato, de um “vívido interesse pela sorte de aventureiros em ilhas distantes, nas costas da América e da África.” (1887, p. 132).

Contudo, pelo menos nesse momento, Defoe não parece haver se aproveitado da circunstância oportuna para, com a publicação de *Captain Singleton*, engrossar o coro em censura à pirataria. Com tal propósito, apareceriam obras mais famosas, como *A general history of the robberies and murders of the most notorious pyrates* [Uma história geral dos roubos e assassinatos dos mais notórios piratas], popularmente abreviada para *A general history of the pyrates*. Publicada pela primeira vez em 1724 e assinada por um tal Capitão Charles Johnson – sobre quem praticamente nada se sabe até hoje –, a obra foi considerada, sem dúvida em razão do sucesso de vendagem, como uma das principais encarregadas de imprimir, no imaginário popular, a figura do pirata criminoso e, por associação, a da pirataria

como uma atividade nociva ao comércio mundial. Por mais de duzentos anos, o silêncio ao redor da figura quase anônima de Johnson não causou importuno. Porém, já bem tarde, mais especificamente no ano de 1932, abruptamente a autoria do escrito passava a ser questionada, e o trabalho considerado uma produção de Defoe.

A influente personalidade por trás desse processo de novo batismo e conversão é John Robert Moore. Especialista em Defoe, Moore publicou naquele ano um trabalho, hoje tido como controverso, em que afirmava haver encontrado a “mão de Defoe” na coletânea de Charles Johnson, “tornando claro que o Capitão [...] era apenas mais uma das máscaras do infatigável Daniel Defoe.” (SCHONHORN, 2004, pos. 328). Schonhorn, autor de um apurado estudo sobre a pirataria, utilizado como material introdutório a uma das edições de *A general history*, acata a versão de Moore sobre a autoria de Defoe e, nesta mesma peça editorial, aproveita a ocasião para narrar brevemente o descobrimento do estudioso de 1932. Após concluir os exames de dois conjuntos distintos de evidências, diz Schonhorn, Moore julgou ter reunido indícios suficientes para crer que *A general history* era na verdade um produto de Daniel Defoe.

Por um lado, Moore interpretou uma série de elementos estilísticos presentes no texto, tais como frases idiomáticas, inversões de pensamento com efeitos cômicos ou irônicos, introduções de diálogos que visavam a trazer mais peso dramático às cenas, além do uso de reflexões morais intercaladas ao tecido da narrativa, como sendo “todos de Defoe.” (SCHONHORN, 1999, pos. 328). De outro, o conteúdo da obra, isto é, todos aqueles elementos responsáveis por remeter às “ideias e interesses” de Defoe (SCHONHORN, 1999, pos. 328), pareceram a Moore os mais conclusivos indícios de que o texto pertencia ao mesmo autor de *Robinson Crusoe*. O comércio transatlântico, a pesca, os projetos coloniais em Madagáscar e nos Mares do Sul, a construção de navios, as relações matrimoniais, a lei dos devedores e a origem dos governos seriam, segundo Schonhorn, em leitura rente ao trabalho de Moore, evidências incontestáveis e propícias para “conecta[r] a história dos piratas aos inúmeros escritos de Defoe.” (1999, pos. 328). Avançando ainda mais, o autor diz que Moore teria encontrado também, nas “observações e experiências de Defoe – seus alinhamentos familiares, seus negócios especulativos e empreendimentos comerciais, suas propagandas políticas, visão colonial e jornalismo periódico” (SCHONHORN, 1999, pos. 338) – argumentos incontrovertidos para estabelecer de uma vez por todas a autoria de Defoe.

Todavia, estudiosos como Philip Furbanks e W. R. Owens, autores do aclamado *The canonisation of Daniel Defoe*, discordam de Moore a respeito da assinatura de *A general history*. Afirmam que nem o estilo nem o assunto seriam exclusividade de Defoe. (GRASSO,

2010, p. 35). Porém, segundo Joshua Grasso – que prudentemente se coloca para além da polarização gerada pela discussão –, afora a crítica contumaz àquilo que entendem ter configurado um excesso de entusiasmo avaliativo de Moore, a dupla de pesquisadores não apresentou qualquer tipo de prova definitiva para sustentar sua posição contrária à autoria de Defoe (2010, p. 35). Ou seja, o debate em torno da assinatura da obra parece estar longe de encerrado – fato que, talvez, represente apenas mais um tributo à complexidade da tarefa de analisar os textos da época.

A semelhança entre os aspectos estilísticos de *A general history* e os de algumas obras de Defoe pode realmente levar o leitor a tirar conclusões precipitadas. No prefácio à história dos piratas de Johnson, os artifícios retóricos empregados são praticamente os mesmos utilizados por Defoe em *Roxana*, *Moll Flanders*, *Colonel Jack* e *Robinson Crusóé* (*Captain Singleton* não conta com um prefácio próprio). Na primeira dessas obras de Defoe, a voz anônima de um editor alega que as alterações realizadas na história original de Roxana são de competência do relator dos fatos – a tradução usa, equivocadamente, o termo *redator* –, alguém que “conheceu particularmente o primeiro marido da dama, o fabricante de cerveja” e que “sabe que esta parte da história é verdadeira” (DEFOE, [198-?], p. 9). A figura do relator funciona, portanto, como um interposto entre os fatos narrados pela protagonista e aqueles posteriormente publicados pelo editor. Pode sugerir, nesse contexto, a existência de uma testemunha – se ocular, não sabemos, mas certamente auditiva – que serve como “garantia para o resto” (DEFOE, [198-?], p. 9) da história da mulher sobre quem, aliás, o editor afirma não encontrar “nenhuma razão para pôr em dúvida a [...] sinceridade” (DEFOE, [198-?], p. 9). Diz o mesmo editor que o livro “se distingue da maior parte das obras do mesmo gênero [*of the modern performances of this kind*] pelo fato de que o fundo está estabelecido sobre dados verdadeiros [*in truth of fact*]: esta narração não é uma ficção, mas uma história real [*not a story, but a history*]” (DEFOE, [198-?, p. 9). Distinto também é o seu propósito: “[a]s nobres lições que se despreendem desta história justificarão bastante o fim que se propôs o autor ao entregá-la à publicidade.” (DEFOE, [198-?], p. 10).

A narrativa da célebre ladra Moll Flanders segue pelo mesmo caminho. No prefácio, o editor alega que a utilidade da obra é dupla: de um lado, estão as instruções morais e religiosas – “este livro é recomendado como um trabalho que há de proporcionar uma lição em cada um de seus incidentes; e o leitor poderá extrair dele referências justas e religiosas que lhe valerão boa instrução” (DEFOE, 2014, pos. 61); do outro, os ensinamentos são de natureza prática – “todas as ações dessa dama famosa [...] são avisos para que as pessoas honestas se acautelem [...], pois mostram os métodos utilizados para atrair, saquear e roubar os

inocentes e, portanto, a forma de evitá-los” (DEFOE, 2014, pos. 61). O editor conclui dizendo que, conquanto “alguns incidentes” tenham sido “narrados de forma agradável” (DEFOE, 2014, pos. 62), ele espera que “a moralidade faça o leitor manter-se sério, mesmo quando, aqui ou ali, a história possa incliná-lo ao contrário” (DEFOE, 2014, pos. 33).

No curto prefácio de *Robinson Crusóé*, uma voz anônima afirma que a ‘estória’ é contada com modéstia, seriedade e “com uma aplicação religiosa dos eventos aos usos que os sábios sempre lhes dedicaram, a saber, instruir os demais pelo exemplo e justificar e honrar a sabedoria da Providência [...]” (DEFOE, 1908, p. xxix). Diz ainda que o editor “acredita que o caso presente seja uma história somente de fatos [*a just history of fact*]”, uma vez que não há “qualquer aparência de ficção nela” (DEFOE, 1908, p. xxix). “[E]ntretanto”, afirma o sujeito anônimo, o mesmo editor “ajuíza, em razão de todas estas coisas estarem tão fugazes, que o melhoramento que ela contém será o mesmo, seja ele referente à diversão ou à instrução do leitor.” (DEFOE, 1908, p. xxix).

O prefácio de Johnson apela para lugares-comuns muito parecidos:

É possível que este livro venha a cair entre as mãos honestas de comandantes de navios e de outros homens do mar, que vivem enfrentando grandes aflições por ventos adversos ou outros acidentes tão comuns nas viagens longas, tais como a escassez de provisões ou a falta de estoques. Acho que o livro *poderá servir-lhes como uma orientação*, sejam quais forem as distâncias a que se aventurarem sem violar a Lei das Nações, no caso de serem lançados a alguma praia inóspita ou se depararem com outros navios no mar, que se recusem a negociar o que for extremamente necessário à preservação da vida, ou à segurança do navio e da carga. (JOHNSON, 2008, pos. 105; *grifo nosso*)

[...]

Aventuro-me a afirmar ao meu leitor que elas [*as páginas seguintes*] possuem algo que muito as recomenda: a verdade. (JOHNSON, 2008, pos. 164; *acréscimo nosso*)

[...]

Se nessas histórias temos incidentes e lances que lhes podem conferir um certo ar romanesco [*of a Novel*], estes não foram inventados ou tramados com tal propósito. Esse é um tipo de leitura com a qual este autor não tem muita familiaridade, mas, assim como *eu me diverti imensamente* quando me foram relatados, achei que poderiam causar igual efeito sobre o leitor. (JOHNSON, 2008, pos. 173; *grifo nosso*)

[...]

Esperamos que tais informações possam satisfazer o público. O autor destas páginas não considerou *nada mais importante do que tornar o livro útil*, apesar de ter sido informado de que certos senhores levantaram objeções quanto à verdade do seu conteúdo, como, por exemplo, que este parece ter

tido calculado com o fito de entreter e de *divertir* o público. Se os fatos [Facts] nele relacionados assumem um certo tom agradável e vívido, esperamos que isto *não seja imputado como defeito*. (JOHNSON, 2008, pos. 205; grifo nosso)

De modo geral, aquilo que as obras destacam em comum, além da reivindicação da factualidade de suas narrativas, é a importância de seu propósito educativo. Sandra Vasconcelos chegou bem perto de um *insight* sobre o potencial educacional dos romances da época. Diz ela que o grande apelo popular do gênero “acabou por fazer com que muitos passassem a ver nele um precioso instrumento pedagógico”, numa “estratégia consciente de utilizá-lo com fins educativos, na esteira daquilo que haviam realizado os periódicos.” (VACONCELOS, 2000, p. 101). Mesmo após haver sustentado, página após página, argumentos encarecedores apenas das características modernas e anticonvencionais do romance e da época de seu surgimento, Vasconcelos afirma que, naquele início de século, “[h]avia uma preocupação generalizada com o decoro, com as regras de comportamento, com o modo de vestir e falar, com a adequação das leituras”, e que, “se o romance t[inha] um forte apelo popular e os jovens [iriam] lê-lo de qualquer forma, [era] melhor que ele cont[ivesse] uma boa dose de instrução.” (2000, p. 101).

Há aí um universo cheio de possibilidades que, no entanto, a autora não pôde explorar devido ao escopo limitado de seu projeto. Não temos motivos para imaginar a razão pela qual, em um período tão distante do conceito de ruptura enquanto um mandamento literário, um escritor como Defoe não tivesse aderido a convenções formais de seu tempo. Vasconcelos, no entanto, parece tê-los encontrado. Seu projeto, que coloca em conflito a tradição ficcional anterior e posterior a Defoe, apenas lhe permitiu chegar à conclusão de que o romance teria adotado a máxima horaciana do *utile dulci*, como uma “estratégia” para “driblar” a presença supostamente ubíqua da censura. Assim, aquela que talvez tenha representado para o autor uma mera convenção de época ou, positivamente, uma chance de explorar possibilidades instrutivas, transforma-se, na análise de Vasconcelos, em simples “truque”, cujo objetivo era “pôr fim às suspeitas do público em relação à ficção” (VASCONCELOS, 2000, p. 104).

O gabarito explicativo de teorias como as de Vasconcelos demanda que o crítico identifique o gênero com algum dos lados: ou o passado, lugar do atraso e das convenções, ou o futuro, ponto do progresso e da ruptura formal. Já que o romance de cavalaria representa o universo do tradicionalismo medieval, o *novel* é aquele que deve se encarregar de simbolizar seu antípoda, a ponta de lança literária a romper com todo tipo de observação a regras instituídas. Sem outra saída a não ser o jogo binário entre passado e futuro, a autora não poderia aventar, tal qual fazemos agora, a possibilidade de Defoe ter simplesmente visto,

genuína e momentaneamente, vantagens pedagógicas – ou ao menos retóricas – ao utilizar a ficção para reforçar seus argumentos sobre projetos sociais, políticos, econômicos, entre outros. Esse nos parece ser o caso de *Captain Singleton*, uma obra em que a ficção, é possível aventar a hipótese, aparece para cumprir o papel de ilustrar – e educar pelo exemplo – uma teoria econômico-religiosa bastante estranha para os leitores atuais.

Se damos mais confiança às afirmações dos escritores da época, ao invés de simplesmente as relegarmos a meros expedientes enganosos, “truques” ou “dribles” orientados a ludibriar tanto leitores quanto críticos, podemos, por exemplo, ganhar uma baliza de apoio para comparar os conteúdos de *A general history* com aqueles presentes em *Captain Singleton* e perceber, a partir daí, uma dissonância brotar entre eles. Como compreendeu um crítico, quase todas as narrativas sobre a pirataria “– incluindo *Uma história geral dos...piratas* (1724/28), atribuída a Defoe, – contradizem a representação, feita pelo autor, de Singleton e de sua gangue como pacifistas em potencial, conforme todos bem sabemos a partir de nossa bagagem sobre piratas ávidos por sangue” (TURLEY, 1997/1998, p. 206). Levando em conta o argumento retórico compartilhado pelos dois textos, deve haver, sempre, por trás de cada história “divertida”, um propósito instrutivo qualquer. No caso da narrativa atribuída a Johnson, o intuito está em contribuir para a contenção da “evolução desses facínoras, que foram o terror da atividade comercial do mundo.” (JOHNSON, 2008, pos. 215). Assim, Johnson alega poder

[D]emonstrar, por alguns exemplos, a grande maldade e o perigo que ameaçam reinos e nações provenientes do desenvolvimento *desse tipo de ladrão*, quando, quer por problemas da época em particular, quer pela negligência dos governos, eles *não são esmagados* antes de ganharem força. (JOHNSON, 2008, pos. 215; *grifos nossos*)

Sempre que encontra ensejo, o narrador prossegue o relato dos fatos valendo-se de um discurso recriminatório contra a atitude de piratas que, após terem ganhado o perdão emitido em massa depois da publicação do Ato de Clemência de 1717, reincidiram na antiga profissão “como cães retornando ao próprio vômito” (JOHNSON, 2008, pos. 472). As vidas dos inúmeros “pobres desgraçados” narrados por Johnson, que frequentemente encontram na força o único fim para sua obstinada tendência a recair no erro, servem “como triste exemplo de que o perdão de pouco serve para os que se deixaram levar por um mau caminho na vida.” (JOHNSON, 2008, pos. 509). Esforçando-se por fazer com que sua versão “divertida” das histórias dos piratas mantenha firme a intenção instrutiva, o narrador não quer que a simpatia, derivada do tom “agradável e vívido” do relato, leve seu leitor a pensar que ele esteja “encorajando essa profissão” (JOHNSON, 2008, pos. 348).

Procedendo desse modo, seu *A general history* segue por um caminho muito menos ambíguo que aquele trilhado por *Captain Singleton*. Hans Turley chegou a afirmar que, nessa obra, “Defoe complica a costumeira tradição literária do pirata violento, ávido por sangue”, principalmente por meio da caracterização de “personagens como Singleton e William.” (1997/1998, pos. 204). Eles “não são assassinos brutais, cujo desejo por ganhos ilícitos está associado a seu comportamento incontrolável”, conclui o crítico (TURLEY, 1997/1998, pos. 204). Não agem da mesma maneira que os piratas de Madagáscar de Johnson, que, “tornados grandes de uma hora para outra, usavam o poder como verdadeiros tiranos, [...] ficando cada vez mais desumanos em sua crueldade.” (JOHNSON, 2008, pos. 820). Para Turley, “[e]m *Captain Singleton*, Defoe faz alusão à afinidade dos piratas com o comércio legal, e mais, os próprios piratas têm um código de honra – seus artigos – nos quais o lucro é levado em conta.” (1997/1998, p. 208).

São significativas as diferenças de propósito que orientam a construção de cada uma das obras, mas termos chegado a essa conclusão não deve nos autorizar a entrar no debate sobre a autoria de *A general history* pendendo em favor de Furbanks e Owens, autores que negam a produção da obra a Defoe. Na verdade, parece mais vantajoso para os nossos propósitos evitarmos a polêmica. Conquanto atualmente haja mais autores assinalando o equívoco de ligar à Defoe a produção do texto, não parece convir fazer do caso um modelo de disputa. Nada parece garantir que, após os anos haverem passado – *A general history* foi publicada em 1724, três anos depois de *Captain Singleton* – e os piratas remanescentes haverem se tornado meros simulacros de Avery, Defoe não tivesse mudado de opinião. Para nós, o ponto que mais chama atenção, no amplo contexto da discussão sobre a autoria da obra, não é exatamente aquele de sua assinatura. Mais relevante parece ser o fato de tanto os pesquisadores que sustentam quanto os que desacreditam a autoria de Defoe, ao haverem procurado estabelecer relações de semelhança ou de discordância entre *A general history* e outros textos que supostamente refletem as “ideias e interesses” ou as “observações e experiências” do escritor londrino – para ficarmos nas expressões de Schonhorn –, acabaram recorrendo, mesmo sem o dizer claramente, a um método de investigação relacional que transcende barreiras genéricas. Em suas análises comparativas, os pesquisadores relacionam escritos econômicos, narrativas de viagem, textos de história, de ‘jornalismo’ e *novels*, como se pouca diferença formal houvesse de fato entre eles, além de seus conteúdos.

Enquanto as teorias realistas se esforçam por fazer da ficção um ponto de clivagem entre o romance e os demais gêneros da época de seu surgimento, os estudos de alguma forma envolvidos no debate ao entorno da autoria de *A general history* não a destacam enquanto um

elemento discriminador de formas literárias. Em vez de procurarem por características individualizantes de gênero, essas análises voltaram sua atenção para fora, focando complexos relacionais cuja função é a de servir de suporte para o objetivo principal das pesquisas: comparar argumentos e pontos de vista oriundos de gêneros distintos. Ao agirem dessa maneira, os estudos não-realistas parecem ter compreendido que, apesar das diferenças de conteúdo, as várias formas literárias existentes no universo inglês do início do século XVIII dividiram certas afinidades retóricas em comum, como os clichês da afirmação da factualidade e o da declaração de existência de propósitos utilitários/educativos, por exemplo. Estes, longe de formarem uma característica típica do romance, estão espalhados por uma série de discursos que hoje em dia acomodamos tranquilamente como discursos sobre o real (SHAPIRO, 2000). Como as chaves retóricas se repetem exaustivamente em textos historiográficos, jornalísticos, romanescos, narrativas de viagem, *o modus operandi* de leitura não podia se basear apenas em um elemento discriminador, tal como a ficção nos aparece hoje em dia. Aliás, é possível afirmar que ficção e fato eram, até certo ponto, elementos relativamente indistinguíveis na maioria dos casos.

Robert Mayer, especialista no tipo de discurso historiográfico produzido no período, por exemplo, argumenta que “[f]icção e fato eram, sob circunstâncias adequadas, elementos compatíveis mesmo nas formas mais progressistas e rigorosas do discurso historiográfico dos séculos XVII e XVIII” (2004, p. 54). Diz Mayer que até historiadores como Camden, um ícone dentro do movimento antiquário – alegadamente responsável por promover uma revolução modernizadora dos métodos empregados no estudo da história do século XVII –, evitava investir contra problemáticas expectativas de seus contemporâneos. Nesse tocante, diz Mayer, Camden inclusive absteve-se de rejeitar, como ficcional, a obra de Geoffrey de Monmouth, *Historia regum britanniae* ou *British History*, como era popularmente conhecida. Desde sua publicação no século XII, esse livro de Geoffrey ajudou a popularizar uma versão da história da criação do povo inglês na qual figuras míticas como o Rei Arthur e Brutus, um lendário descendente do herói troiano Enéias, têm importância capital como *founding fathers* – reais, existentes no plano histórico – dos bretões. A respeito de sua posição com relação a essa obra, Camden comentava em tom pessoal:

Estou tão longe de esforçar-me para desacreditar aquela história que, asseguro-lhes, frequentemente estirei a tal extremo minha faculdade inventiva apenas para apoiá-la. Rejeitá-la absolutamente seria fazer guerra contra o tempo e lutar contra uma opinião recebida... encaminho a controvérsia inteiramente ao corpo completo dos sábios antiquários; e deixo todo homem livre para ter com a autonomia de seu próprio julgamento. (CAMDEN apud MAYER, 2004, p. 38)

Diz Mayer que, mesmo historiadores na maior parte do tempo críticos, como é o caso do próprio Camden, “dependiam”, em seus trabalhos, “de informações anedóticas que lhes chegavam por meio de suas experiências corriqueiras de vida” (2004, p. 54). Segundo o estudioso, esse “aspecto da prática histórica significava que havia amplo espaço, no discurso historiográfico do período, para eventos maravilhosos e relatos escandalosos” (2004, p. 54). Além de elementos oriundos da mitologia, portanto, “fofoca, boato e rumor foram todos incorporados nos textos históricos do período.” (MAYER, 2004, p. 54).

Lennard Davis, pesquisador do surgimento do *novel* e de sua ligação primeira com o discurso ‘jornalístico’ dos séculos XVII e XVIII, chega a um tipo parecido de conclusão. Diz Davis que, durante os séculos XVI, XVII e até quase a metade do XVIII, importantes veículos da imprensa popular, tais como “baladas e *newsbooks*, bem como contos fictícios, todos entrecruzavam-se e interpenetravam-se, de modo que seria difícil isolar o que era mera estória daquilo que era algo mais do que uma estória.” (1996, p. 89). Nessa época, afirma Davis, não havia qualquer espécie de “consenso sobre a narrativa capaz de sustentar a questão da factualidade na imprensa, uma vez que fato e ficção não eram discriminadores de gênero significativos” (1996, p. 67). Isto não quer dizer, assegura o autor, “que não havia critérios para fato e ficção durante o período, mas, sim, que os gêneros não eram definidos a partir de sua fidelidade à verdade ou à ficção” (DAVIS, 1996, p. 67). Davis afirma ter sido contra esse pano de fundo, no qual “não havia uma clara distinção entre as notícias e a ficção” (1996, p. 155), que obras como *Robinson Crusoe* foram produzidas no final da primeira década do século XVIII.

Sandra Sherman tensiona ainda mais esse argumento acerca da dispersão dos gêneros e a dificuldade em distinguir fato e ficção, levando-o a um ponto radical. Diz a pesquisadora que “justamente quando *Robinson Crusoe* alegadamente deixa a primeira pegada nas areias de um gênero emergente, a cultura – até mesmo Defoe – está passando por uma crise de abstinência devido a uma overdose de ficção.” (SHERMAN, 2005, p. 1). Estudiosa da interconexão entre os discursos econômicos e a literatura do século XVIII, Sherman argumenta que “a esfera pública – o mercado nas ideias, na literatura – e o mercado constituído por papéis comerciais (ambos se desenvolvendo nesse período) gera[ra]m um campo discursivo mutuamente inflexionado ao redor da noção de ‘ficção’”. (2005, p. 2). Sua análise, diz a própria autora, apoia-se em textos “não estritamente financeiros” (SHERMAN, 2005, p. 7), tais como panfletos, tratados e narrativas. Dentre essas produções textuais não exclusivamente financeiras, Sherman afirma ter encontrado, na ficção de Defoe – categoria

que, para ela, “abarca mais do que seus ‘novels’” (SHERMAN, 2005, p. 7) –, a melhor representação do “crédito de longo prazo [...] como ficção, um fenômeno apelativo à ‘imaginação’” (2005, p. 7).

Segundo Sherman, os argumentos contundentes de críticos do sistema financeiro do período, como o próprio Defoe – indivíduos que apontaram os efeitos nocivos da ausência de referencial/lastro nos instrumentos inventados por esse sistema –, possibilitaram-na perceber no crédito, muito mais do que um mero contexto, um vetor epistemológico que “implicou a cultura em um novo tipo de narratividade” (2005, p. 5). A autora destrincha esse ponto ao afirmar que as “promessas em ações, anuidades e instrumentos negociáveis eram somente verificáveis com o tempo”, permanecendo, portanto, durante todo o intervalo restante até o momento do desfecho, “apoiadas na ficção potencial.” (SHERMAN, 2005, p. 5). Diz ela que a homologia possível de ser feita entre uma ferramenta financeira como “uma nota endossada por doze assinantes, emitida contra um promitente remoto, e uma narrativa como *Crusoe*, baseava-se na experiência de que ambas realizavam representações que eram inverificáveis”. (SHERMAN, 2005, p. 5). Ou seja, ambas as formas de ‘narratividade’ ou de ‘textualidade’, nas palavras Sherman repletas de um economês analítico, “recuavam mais e mais de um autenticador originário, que poderia demonstrar a ‘verdade’ do texto pagando-o ou aparecendo (em carne e osso)” (2005, p. 5).

Assim, é provável que nem Defoe, nem um leitor seu contemporâneo – ambos interessados em jornalismo, história, textos sobre comércio e *novels* – recorressem a elementos supostamente intrínsecos e suficientemente discriminadores de cada gênero – como o realismo formal –, quando queriam averiguar a factualidade ou a ficcionalidade de um texto. Muito mais plausível é a hipótese de que esses leitores procurassem distinguir os escritos a partir da tessitura de malhas de hipertextualidades semelhantes às que vemos nos debates envolvendo *A general history*. Sandra Sherman, aliás, percebeu tal padrão de leitura ao analisar os textos financeiros e literários que estuda:

O objetivo crucial de todos esses textos, literários e financeiros, era o de permanecerem em suspensão, jamais revelando seu valor ou sua proveniência, forçando o leitor a suspender sua descrença... e a esperar. A textualidade aspirava à condição de uma opacidade epistemológica, *em que os leitores não podiam negociar sem subsídio extratextual*. (2005, p. 5; grifo nosso)

Talvez relativizado, esse *modus operandi* de leitura de textos financeiros e literários do início do século XVIII possa ser generalizado para o contexto mais amplo dos demais gêneros. Seguindo por essa lógica, é provável que o leitor de Camden, Geoffrey, Charles

Johnson, Defoe e das diversas narrativas de viagem e textos noticiosos existentes na época, caso contasse com algum repertório cultural, tivesse mais chance de discernir materiais mais confiáveis dentre a grande variedade disponível no mercado editorial da época. G. Maynadier, em prefácio à edição de 1903 de *Captain Singleton*, afirma que a leitura contínua de narrativas de viagem e de mapas deve ter tido alguma influência na “admirável” capacidade de Defoe de sempre “discriminar os livros que eram ‘confiáveis’ daqueles que não eram” (1903, p. x) nesse campo.

Obviamente, Defoe não devia ser uma regra. O próprio crítico Maynadier noticia um fato narrado por William Minto, em artigo publicado no *Macmillan's Magazine* de 1878, a respeito do caso de um “homem de letras inglês que havia acabado de se assombrar com uma descoberta numa banca londrina” (1903, p. x). Na ocasião, o erudito escolheu, a esmo, um livro “manifestadamente do começo do século XVIII, apesar de não conter data nem nome do autor” (MAYNADIER, 1903, p. x), cujo relato de uma travessia pelo continente africano antecipava muitas das descobertas de Henri Morton Stanley, jornalista que se tornou célebre em fins do século XIX por divulgar suas descobertas, após haver viajado o interior daquele continente em busca do explorador David Livingstone. O livro escolhido pelo inglês, diz Maynadier, era nada mais nada menos que *Captain Singleton*. (1903, p. x).

Se um indivíduo “das letras”, vivendo no último quartel do século XIX, podia se equivocar, não sabendo a quem, ou melhor, a que contexto – factual ou ficcional – atribuir a obra, o que poderíamos esperar de um leitor menos instruído da época de Defoe? Este certamente teria que se ver a sós com a tarefa impossível de computar a veracidade do texto baseado apenas “em seu ‘valor nominal’”, como Sherman gosta de pontuar (2005, p. 4). Essas considerações servem para indicar que, caso queiramos seguir por um caminho distinto daquele do realismo, devemos avaliar qualquer texto do autor, mas especialmente seus *novels*, a partir de métodos ‘supragenéricos’. E isso implica em abstermo-nos de tomar partido fácil por discriminadores de gênero óbvios para nós, tais como dados sobre realidade ou ficção.

Malgrado tenha recorrido a uma interpretação que, em linhas gerais, lembra aquela de Watt, sobretudo nos momentos em que este autor compara desvantajosamente Defoe a escritores posteriores, G. Maynadier, dessa vez em prefácio a uma edição de *Robinson Crusoe*, tem também um outro motivo interessante para grafar em seu texto o termo *novel* entre aspas. Além da crítica à capacidade romanesca de Defoe, a ressalva se justifica ainda em um *insight* do crítico a respeito do tipo de escrita exercida pelo autor durante sua fase pré-romancista. Diz ele que enquanto Defoe se dividia entre as tarefas de editor e *hack writer* para um bom número de jornais, tanto *Whigs* quanto *Tories*, e ainda atendia ao chamado de espião

a serviço de Robert Harley, manteve sua destreza literária no exercício das “narrativa[s] semifictícia[s], ao introduzir ilustrações populares em seus escritos políticos e ao compor histórias de eventos contemporâneos revestidos em trajes semifictícios.” (MAYNADIER, 1908, p. xvii).

Lennard Davis pensa de modo semelhante. Para ele, “as obras fictícias de Defoe são, com muita frequência, nada ficcionais”, parecendo-se, de maneira geral, mais com “estórias estendidas, do tipo das que apareciam nos jornais, baladas ou panfletos”. (DAVIS, 1996, p. 156). Enquadram-se, dessa forma, na categoria de *factual fictions* [ficções factuais] – título mesmo do trabalho de Davis. Nessa linha, Sandra Sherman percorre as “*political fictions*” [ficções políticas] de Defoe, para concluir que elas parecem ter sido “narrativas ficcionais [...] ideologicamente carregadas e *destinadas a persuadir*.” (2005, p. 55; *grifo nosso*). Em nota de referência a esse último aspecto, retórico, da narrativa de Defoe, a autora transcreve uma passagem de Geoffrey Sill em que o crítico afirma que, após haver encerrado seu periódico *The Review* em 1713, Defoe “começou a usar ficções... não somente para ilustrar ideias políticas – tal qual ele havia feito durante anos no *Review* –, mas, sim, como a própria *forma* daquelas ideias”. (2005, p. 200).

Seguindo pelas pistas deixadas pelos diferentes autores, o objetivo dos próximos subitens será o de explorar mais detidamente o texto de *Captain Singleton* por meio de um enfoque que deverá, em primeiro lugar, afastar-se de uma leitura orientada pelos quadros do gênero romanesco. Teremos chance de perceber que a origem das restrições analíticas da maior parte dos intérpretes da obra está relacionada ao fato de eles a terem focado justamente a partir do viés romanesco. Ao procederem de tal forma, fizeram sobressair no texto de Defoe apenas os defeitos inevitáveis de uma comparação com romances posteriores. A narrativa de *Singleton*, vista por esse enquadramento anacrônico, parece sempre desprovida de algo: ora lhe falta uma unidade central, ora seu enredo parece “apenas um registro de fatos não elaborados o suficiente para parecerem reais” (MAYNADIER, 1903, p. ix), ora seus personagens não parecem convencer – até mesmo *quaker* William, eleito unanimemente como o melhor personagem do livro, não consegue se destacar como algo mais que um mero elemento “desajeitado, como se fosse feito de madeira” (MAYNADIER, 1903, p. xiii).

Em segundo lugar, argumentamos que *Captain Singleton* ganha mais sentido quando avaliado como uma espécie de “ficção econômica”, isto é, um híbrido que resulta de sua posição mestiça entre vários discursos factuais do período – relatos de viagem, história, *news*, etc. Nem somente fato nem somente ficção, a obra vive, por conseguinte, instalada numa rede de sentido com os demais discursos do começo do século XVIII, com os quais divide certas

características em comum. Essa ficção econômica parece ter sido aquela que Defoe elegeu para “ilustrar” ou, como diria o crítico Geoffrey Sill, “dar forma” a suas convicções teóricas a respeito da missão Providencial do comércio no mundo. Inesperadamente, o autor escolheu fazê-lo justamente por meio da história de um controvertido personagem pirata. Essa é a história de Singleton. É ela que, cingida pela força da costumeira “narrativa com grande variedade” (DEFOE, 2014, pos. 3731) de Defoe, rica em “grande número de incidentes” (DEFOE, 2014, pos. 47), deverá cumprir tão importante função instrutiva.

### **3.3 *Captain Singleton*: elementos paratextuais**

Contrariando o atual modo de fruição de produtos culturais que condena a prática do *spoiler*, os padrões editoriais do século XVIII recomendavam que todo livro trouxesse, junto a seu título, uma espécie de parágrafo-resumo de seu conteúdo. Muitos críticos já deram a entender que esse elemento pré-textual teria sido uma característica exclusiva do romance do século XVIII. Decididamente mais banal, no entanto, a anexação de longos títulos-índice a obras de vários gêneros prova que a prática configurava um procedimento de praxe no mercado editorial do período. Sua precisa função, porém, é ainda motivo para muita especulação. Talvez a existência do paratexto atípico para os padrões contemporâneos encontre uma explicação na lógica publicitária: à ausência de materiais promocionais suplementares, tais como capas ilustradas ou assinaturas de autores famosos – subsídios que se tornariam mais comuns somente por volta da metade do século XIX –, os longos títulos, munidos tão somente de uma linguagem simples e direta, devem ter parecido o mecanismo mais apropriado para despertar no leitor/consumidor o desejo por adquirir o exemplar. Se esse viés comercial for realmente adequado para explicar o costume editorial, então talvez ainda outro fator econômico venha em auxílio para justificar o seu emprego: o alto custo dos livros na época pode ter feito dos longos títulos uma tentativa de adiantar ao leitor, possivelmente tão preocupado com seus xelins e libras quanto os personagens de Defoe, o conteúdo mais merecedor de um nada modesto investimento.

Diante das incertezas, um fato sobressai: como nenhum outro antes dele, o século XVIII na Inglaterra parece ter percebido a real dimensão do potencial mercadológico da

circulação de ideias e informações impressas. Os primeiros jornais, aparecidos no início desse século, já demonstravam um sentido alerta para os benefícios colaterais de tanta visibilidade, dedicando, assim como fazem os nossos atuais, um espaço para a divulgação de diversos produtos. Em meio a propagandas de remédios milagrosos e colônias para perucas, espriam-se anúncios sobre os mais recentes lançamentos editoriais. O *Spectator*, periódico editado por Joseph Addison e Richard Steele (1712, p. X), em edição datada de 1º de abril de 1712, anunciava *A voyage to the South Sea, and round the world* [Uma viagem aos Mares do Sul e ao redor do mundo], de autoria de Edward Cooke, segundo capitão em comando da embarcação *Duchess*, que viajava em companhia do navio *Duke*, comandado por Woodes Rogers e pilotado por Willaim Dampier. O livro relata as viagens da frota corsária de Rogers, comentando, muito brevemente, a história do resgate de Alexander Selkirk pela tripulação do *Duke*. O corsário escocês Selkirk havia passado quatro anos como náufrago na ilha deserta de Juan Fernandes, no Chile, antes de encontrar a libertação através de Rogers e seus homens. Os diversos relatos sobre as aventuras do náufrago tiveram muita popularidade na época. Inclusive, é moeda corrente atribuir à história de Selkirk a categoria de uma das mais prováveis fontes para a confecção de *Robinson Crusoe*.

O título da obra de Cooke anunciada pelo jornal de Addison e Steele segue o costume editorial do período e apresenta um enorme apêndice esclarecedor: *A voyage to the South Sea, and round the world performed in the ships Duke and Duchess of Bristol, in the years 1708, 1709, 1710 and 1711. Containing a journal of all memorable transactions during the said voyage; the winds, currents and variation of the compass; the taking of the towns of Puna and Guayaquil, and several prizes, one of which is a rich Acapulco ship. A description of the American Coasts, from Tierra del Fuego in the south, to California in the north [...] An historical account of all those countries from the best authors [...] Wherein an account is given of Mr. Alexander Selkirk, his manner of living and taming some wild beasts during the four years and four months he lived upon the Island of Juan Fernandes [...] By Captain Edward Cooke. Printed for B. Lintott and R. Gosling in Fleetstreet [...]*<sup>14</sup>

De maneira muito parecida, as duas primeiras edições da narrativa de Singleton, de 1720 e 1737, respectivamente, trazem na folha de rosto um longo título em que se lê: *The life,*

<sup>14</sup> [Uma viagem aos Mares do Sul e ao redor do mundo, realizada a bordo dos navios *Duque* e *Duquesa* de Bristol, nos anos de 1708, 1709, 1710 e 1711. Contendo um diário de todas as passagens durante a dita viagem; os ventos, as correntes e as variações da bússola; a tomada das cidades de Puna e Guaiquil e muitas outras presas, dentre as quais se encontra um rico navio de Acapulco. Uma descrição da costa americana, desde a Terra do Fogo, no Sul, até a Califórnia, no Norte [...] Um relato histórico, feito pelos melhores autores, sobre todos aqueles países [...] Em que é oferecido um relato sobre o Sr. Selkirk, com seu modo de viver e de domesticar feras selvagens durante os quatro anos e quatro meses em que viveu na Ilha de Juan Fernandes [...] pelo Capitão Cooke. Impresso para B. Lintott e R. Gosling na Rua Fleet [...]

*adventures, and piracies of the famous Captain Singleton: containing an account of his being set on shore in the island of Madagascar, his settlement there, with a description of the place and inhabitants: of his passage from thence, in a paraguay, to the main land of Africa, with an account of the customs and manners of the people: his great deliverances from the barbarous natives and wild beasts: of his meeting with an Englishman, a citizen of London, among the Indians, the great riches he acquired, and his voyage home to England: As also the Captain's Return to Sea, with an account of his many adventures and pyracies with the famous Captain Avery and others.*<sup>15</sup>

Embora sejamos levados a supor que a observação do padrão dos extensos títulos tenha sido exclusividade dos livros que compartilhavam das estruturas dos relatos de viagem – como os dois exemplos transcritos dão a crer –, a comparação com outras obras pode desfazer a impressão equivocada. Nesse sentido, os espaços publicitários dos periódicos da época de Defoe, além de formarem um valioso inventário do horizonte de expectativa dos leitores comuns, demonstram que outros tipos de produção escrita também recorriam à mesma fórmula. Na edição do dia 26 de julho de 1705 do periódico *The Review*, editado por Defoe (1705, p. 248), o anúncio de um livro dizia: *A pathological theory of several national ails, and endemical diseases, that have afflicted Europe almost ever since the breaking forth of the Sudor Anglicus in 1486. Containing a geometrical account of their causes, and pointing out a way whereby the procatarxis of each may be traced backward and forward, from causa cause [sic] in the macrocosm: so that the seeds of every individual Malady may be both seen and handl'd by such as are habituated to the study of numbers and geometry: Finally shewing, from the anatomy of the earth, and from the magnetic globes that abound therein, the names and nature of a many clandestine contents that irradiate the air, and infest the atmosphere, to the signal destruction of mankind, in each unhealthful situation [...]*<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> [A vida, aventuras e piratarias do célebre Capitão Singleton: contendo um relato de seu abandono em terra na ilha de Madagáscar e seu estabelecimento por lá, com uma descrição do local e seus habitantes; de sua travessia, feita numa piroga, desde a ilha até o continente africano, com um relato dos hábitos e costumes dessa população; suas grandes libertações dos bárbaros nativos e feras selvagens; de seu encontro com um inglês, cidadão de Londres, entre os indígenas; as grandes riquezas que adquiriu e sua viagem de regresso à Inglaterra: Como também do retorno do Capitão ao mar, com um relato de suas inúmeras aventuras e piratarias ao lado do célebre Capitão Avery e outros.]

<sup>16</sup> [Uma teoria patológica de diversas moléstias nacionais e doenças endêmicas que têm afligido a Europa quase desde o surto da *Sudor Anglicus*, em 1486. Contendo uma explicação geométrica de suas causas e apontando um caminho pelo qual a *procatarxis* de cada uma pode ser rastreada a retrocesso e adiante, desde a *causa cause* [sic] no macrocosmo, até a *causa causati* no microcosmo: para que, assim, as sementes de cada mal possam tanto ser descobertas quanto manipuladas por aqueles que estão habituados ao estudo dos números e da geometria: demonstrando, finalmente, desde a anatomia da Terra e dos globos magnéticos que nela abundam, os nomes e a natureza de muitos elementos ocultos que irradiam o ar e infestam a atmosfera, até o sinal de destruição da humanidade em cada situação insalubre [...]]

A diferença, claro, está no fato de que em obras como *Captain Singleton* e *A voyage to the South Sea, and round the world*, que circulavam entre as convenções formais dos diários de viagem, história, etc., o resumo do conteúdo necessariamente adianta a trama do livro, já que seu conteúdo é basicamente narrativo. De todo modo, a comparação deve servir para mostrar que, no início do século XVIII, apenas o título de uma obra não compunha informação suficiente para ajudar o leitor a desvendar a procedência genérica do texto; muito menos para lhe fornecer pistas seguras sobre o tipo, verdadeiro ou ficcional, de seu conteúdo. Podemos supor que obras como aquela anunciada pelo jornal de Defoe, que recorrem à retórica típica dos discursos factuais da época – “uma explicação geométrica”, que “não será exposta à venda geral” (DEFOE, 1705, p. 248), mas, sim, destinada àqueles “que estão habituados ao estudo dos números e da geometria”, para proteger “alguma *arcana* [...] que não deve ser prostituída” (DEFOE, 1705, p. 248) –, não estejam propriamente situadas no campo seguro de um discurso totalmente livre de ficção. Convenhamos que, mesmo se houvesse insinuações de que a tal “teoria patológica” tenha sido produto do engenho ficcional do escritor de *Robinson Crusoe*, ainda assim dificilmente ousaríamos chamá-la, pelo menos atualmente, de *novel*. A essa altura, podemos afirmar com relativa segurança que tanto a ausência de padrões claros sobre ficção e factualidade, quanto a utilização de recursos formais comuns a vários gêneros literários – os longos títulos, por exemplo – faziam com que a classificação de gêneros literários baseada em protótipos genéricos não fosse a maior das preocupações do leitor daquele início de século.

Detendo-nos um pouco mais no grande título de *Captain Singleton*, há um termo que merece destaque, por ser bastante recorrente nos escritos de Defoe. Segundo a edição de 1755 do dicionário de Samuel Johnson, “*deliverance*” [livramento, libertação ou salvação] significava: “1. O ato de entregar algo a alguém; 2. O ato de libertar do cativo, escravidão ou qualquer opressão; 3. O ato de fala; expressão; pronúncia; 4. O ato de dar à luz filhos.” (JOHNSON, 1755, p. 560-561). Mais usado por Defoe, em sua época o segundo sentido do vocábulo vinha impregnado de uma forte conotação religiosa. Inúmeras passagens bíblicas evocavam a imagem de um Deus *deliverer* da condição humana, presa em seu cativo da materialidade física pecadora. Os exemplos escolhidos por Johnson para contextualizar o emprego dessa segunda definição são sintomáticos: “Enviou-me a curar os quebrantados de coração, a pregar liberdade [*preach deliverance*]” aos cativos (BÍBLIA, Lucas, 4: 18-19); “[...] ó Deus; ordena salvação [*command deliverance*] para Jacó” (BÍBLIA, Salmos, 44:4).

Em notas à edição de *Robinson Crusoe*, John Richetti comenta que várias das citações bíblicas utilizadas por Defoe deviam “ter sido feitas de memória” (DEFOE, 2011, p. 154),

pois geralmente divergem da versão autorizada do texto sagrado. É provável, comenta o crítico e biógrafo de Defoe, que os leitores contemporâneos ao autor de *Robinson Crusóe* também agissem de maneira parecida, bastando recorrer à memória para contextualizar passagens inteiras das Escrituras. Embora os fragmentos bíblicos apareçam com menor frequência em *Captain Singleton* que em *Robinson Crusóe* ou *A journal of the plague year* – possivelmente em razão de, diferentemente de seus dois pares, Singleton não ter tido uma adequada educação religiosa durante seus anos de formação –, a associação promovida por Defoe entre os vocábulos *trade* e *deliverance*, na história do pirata, ocupa a função destinada às passagens bíblicas nos outros escritos, qual seja, oferecer reflexões religiosas e moralizantes aos leitores.

Embora essa visão do *trade* como um elemento divino transcenda limites genéricos nas produções de Defoe, é em *Captain Singleton*, uma obra supostamente povoada por seres viciosos, que ela parece ter ganhado sua ‘ilustração’ ou ‘forma’ definitiva. Ao representar indivíduos piratas cuja forma de ganhar a vida encontra equivalência na modalidade lícita de comércio de longa distância, e os faz inclusive atingir a redenção moral e religiosa, Defoe lança mão de sua visão singular a respeito do papel ético e espiritual superior atribuído, pela Providência Divina, ao *trade* e, conseqüentemente, ao *tradesman*. Portanto, o ‘resgate’ da imagem dos piratas e da pirataria promovido pelo livro é até certo ponto gatilho e também consequência da visão peculiar do autor, que mescla, numa lógica intrincada, elementos oriundos da moral, religião e economia.

Outro elemento paratextual de *Captain Singleton*, ou melhor, a ausência dele, deve ser ressaltada. Diferentemente de *Robinson Crusóe*, *Moll Flanders*, *Roxana* e *Colonel Jack*, a obra que narra as aventuras do pirata não tem um prefácio. Esse primeiro momento, tão comum nos textos de Defoe, em que o leitor é apresentado primeiramente à figura de um editor – ou de um editor e um relator, no caso excepcional de *Roxana* – que afirma a factualidade e insiste nos predicados instrutivos da obra, é perdido na história de Singleton. Ainda que o motivo dessa exclusão seja merecedor de um estudo mais aprofundado, parece válido conjecturarmos de maneira superficial acerca da possibilidade de essa escolha estrutural refletir um desejo do autor de sintonizar a narrativa de *Singleton* ao estilo mais confrontador dos panfletos ou, ainda, àquele de *A journal of the plague year*, obra que também não apresenta a peça editorial introdutória.

Na verdade, o mais perto de um prefácio que a narrativa de Singleton tem é o capcioso comentário que a introduz. Frente à convenção historiográfica que primava pelas narrativas de grandes personalidades de nobre ascendência, parece estranho que uma obra como a de

Singleton se propusesse a narrar a biografia de um indivíduo que perdeu todo direito a um *pedigree*, após ter sido raptado na infância. Mais estranho ainda por se tratar de um texto que relata a origem de um personagem supostamente histórico que teve de “acreditar” na versão dos fatos narrados para ele por aquela “mulher que [lhe] ensinaram a chamar de [...] mãe”, não sendo capaz, portanto, de dirimir todas as dúvidas relacionadas a um outro tipo de origem – aquela ligada à fonte, verdadeira ou não, das informações por ele contadas. Aqui Singleton ironiza não só a frágil situação de sua genealogia, como zomba também da bastardia genérica de sua história. Mesmo com tudo isso, o introito não afasta o intento do narrador, de se inscrever – e aqui o título não deixa dúvidas – no rol das grandes figuras históricas dignas de terem suas proezas veiculadas no mercado editorial. O pirata mais velho, arrependido de suas “aventuras e piratarias” de mocidade, principia o primeiro parágrafo de sua história com:

É normal que personagens, cuja vida foi notável e cujos atos mereçam passar para a posteridade, voltem às suas origens fornecendo muitos detalhes sobre sua família e a história de seus ancestrais. Serei metódico e agirei do mesmo modo, ainda que não me seja dada a possibilidade de remontar a fundo na linha de meus antecedentes.

Se, sobre o assunto, posso acreditar na mulher que me ensinaram a chamar de minha mãe, eu era um meninozinho de dois anos completos, que saiu com sua ama numa tarde de verão, a fim de tomar ares do lado dos campos de Islington... (DEFOE, 1985, p. 9)

### **3.4 *Captain Singleton*: enredo, recepção, construção e críticas à obra**

Nascido de uma família rica, na ocasião em que sua ama o levava para passear nos tais “campos de Islington”, quando ainda contava com apenas dois anos de idade, Singleton foi raptado por uma pedinte e logo vendido para uma cigana. Com essa mulher, a quem lhe ensinaram a chamar de mãe, o jovem convive até os seis anos de idade, momento em que a velha decide lhe contar toda a história que lhe serve de arremedo de genealogia. Diz Singleton que, por não ter sido aperfeiçoado a tempo no “comércio errante [*strolling trade*]” (DEFOE, 1720, p. 2) da cigana, após a morte da mulher ele foi transferido para a guarda de sucessivas paróquias. Numa delas, justamente situada perto do mar, o garoto fixa-se de vez, e é ali que, com idade aproximada de doze anos, Singleton é levado para sua primeira aventura em alto

mar. Quem propicia a experiência é o comandante de um navio que se afeiçoa ao jovem e decide levá-lo consigo para a Terra Nova. O homem, a quem Singleton “[d]e bom grado [...] teria dado o nome de pai” (DEFOE, 1985, p. 11), leva o garoto para a América em ainda mais duas ou três viagens. Porém, na última, uma viagem de regresso, o barco em que navegavam é atacado por um navio de guerra argelino, e a tripulação, feita refém. No confronto com os “*turcos*”, o comandante sofre um ferimento pelo qual vem a falecer em Lisboa, após a embarcação ter sido resgatada por uma nau da marinha portuguesa. A partir desse momento, Singleton se vê obrigado a encontrar um novo tutor e, sem o saber, a aproximar-se também do traçado de seu destino, passando para a guarda do piloto do barco português, para quem serve como garoto de cabine.

Dois anos após o fatídico evento, Singleton ainda trabalha em companhia do mesmo patrão português. Embarcando junto a uma nova tripulação comercial, para a qual seu amo é contratado como piloto, o jovem se lança em sua primeira viagem ao oriente. Nutrindo profundo desprezo tanto por seu patrão quanto por seus companheiros, Singleton frequentemente rouba objetos e dinheiro, sem qualquer escrúpulo de consciência. Em certo ponto da narrativa, o protagonista chega a afirmar, a propósito, que foi a má influência desses homens que fez com que ele se transformasse “num consumado ladrão e num mau marinheiro” (DEFOE, 1985, p. 12). Na metade do caminho de volta de Goa, já se aproximando do Cabo da Boa Esperança, o barco é atingido por um forte furacão, e o capitão decide ancorar em Madagáscar. Nessa ilha, “devido à diminuição das rações” (DEFOE, 1985, p. 16), os marinheiros entretêm um malfadado plano de amotinação que termina com o desembarque e o abandono de vinte e sete homens, dentre os quais se encontra o ainda muito jovem Bob Singleton.

Largados em terra e tendo de viver à base de caça e de escambo com os amenos habitantes locais, os homens residem na ilha durante o período de três anos. O desejo por *deliverance*, por poder regressar à civilização, entretanto, sobrepõe-se à garantia de hospitalidade dos ilhéus. Excitados por um ousado plano proposto por Singleton, que projeta a construção de uma pequena embarcação que sirva a uma abordagem bucaneira a algum navio maior, os homens logo se põem a edificar um pequeno barco. Nesse momento, o artilheiro do grupo, reticente com relação à proposta de Singleton, o repreende, dizendo que o plano é “pura pirataria que terminará com [...] condenação à forca!” (DEFOE, 1985, p. 28). Mas, como a opinião do grupo é favorável a Singleton, o artilheiro acaba se resignando. Chamando de lado o protagonista, o homem lhe pede a mão, a fim de ler seu futuro em suas linhas. Concluída a tarefa, o artilheiro mira Singleton nos olhos e sentencia: “você nasceu

para fazer o mal. Começou bem cedo a pirataria... Mas cuidado com o cadafalso, jovem! Cuidado, pois você será um notável ladrão!” (DEFOE, 1985, p. 28).

A realidade, contudo, se opõe aos planos iniciais dos homens. Não encontrando navio algum pela região a não ser um velho barco holandês encalhado, o grupo adota uma tática diferente. Decidem montar, a partir dos destroços do navio holandês, uma fragata com a qual possam navegar até a parte central do continente africano. O objetivo é finalmente atingido após vinte e quatro dias de viagem. A travessia, a pé, “desde a costa de Moçambique, situada na parte oriental, até a de Angola ou da Guiné”, pelo interior do continente africano, representando “um percurso de 1.800 milhas” (DEFOE, 1985, p. 44), ocupa metade da narrativa de *Captain Singleton* e é um dos pontos altos da história de suas aventuras. Além de ser o momento do texto em que Defoe nos revela sua faceta de voraz leitor de relatos de viagem, a narrativa africana é também a parte da obra na qual somos apresentados a uma espécie de história dos ‘anos de formação’ de Singleton.

Recém-chegados ao continente, e ainda no começo da grande travessia, os homens espantam-se com a diferença de comportamento da população nativa. Em uma primeira tentativa de troca comercial, são trapaceados e revidam, iniciando uma contenda com os “indígenas”, que, muito convenientemente, são aprisionados após o fim do conflito. Dentre eles encontra-se “o príncipe” da tribo, personagem que segue como companheiro de viagem/escravo do grupo até o fim do périplo africano, concluído na Costa do Ouro, de onde se despedem dele “como amigos” (DEFOE, 1985, p. 111). Pouco antes de chegarem a seu destino, no entanto, encontram, isolado numa tribo nativa, um europeu nu, de origem inglesa, que se junta ao grupo e os persuade a explorar a região em busca de ouro. Da Costa do Ouro, Singleton volta para a Inglaterra, mas seu regresso não se parece em nada com um retorno ao lar. De volta à Europa, Singleton não encontra ninguém, nem “parentes, nem amigos, nem mesmo nenhuma amizade [...], embora ali fosse [sua] terra natal.” (DEFOE, 1985, p. 113). Em menos de dois anos, enfadado com uma existência de pura dissipação – Singleton gasta toda a fortuna acumulada durante a viagem africana –, o personagem principal decide se lançar em nova aventura.

Desde o começo do relato, Singleton demonstra sempre certa aptidão para a pirataria. Porém, não é senão quando decide abandonar sua “pátria” inglesa, embarcando em um navio com destino a Cádiz, que ele encontra a chance de estar em seu elemento. No meio do trajeto, a embarcação é forçada a fazer escala em La Coruña, devido ao mau tempo. Naquela localidade, Singleton e um companheiro iniciam uma tentativa, rapidamente frustrada, de amotinação no barco. Insaciados com o fracasso, os dois ficam a par de que a tripulação de

uma embarcação vizinha tece planos semelhantes. Bob e seu comparsa não pensam duas vezes, correndo ao encontro dos amotinados sob o comando de Wilmot. Tomam, com eles, o barco, e Wilmot logo alça Singleton à posição de tenente.

Não demora muito e o nosso protagonista, sem dúvida em razão de sua habilidade no comando, sobe ao posto de dirigente de uma fragata espanhola capturada. É no período de dois anos em que viaja por águas espanholas em companhia de Wilmot e seu bando, que Singleton encontra William Walters, personagem que muda definitivamente os rumos da sua história. Ao atacar uma escuna que ia da Pensilvânia para Barbados, o grupo se depara com um jovem médico cirurgião *quaker*, que “não mostrou repugnância em nos seguir”, mas que “desejava parecer ter cedido à força.” (DEFOE, 1985, p. 117). Jovem inteligente, corajoso, sensato e extremamente bom na condução dos negócios, William é quem servirá como conselheiro, amigo e mentor de Singleton, sobretudo a respeito dos aspectos religiosos e comerciais – inseparáveis, para Defoe – da vida. É o *quaker* quem, num último gesto de *deliverance*, deflagra em Singleton um processo de renúncia da pirataria e redenção que culmina no retorno de ambos à Inglaterra e no casamento do protagonista com a irmã de William.

No Brasil, o livro ganhou a primeira edição, traduzida por Vera Mourão, apenas em 1985, pela editora Global. Na verdade, trata-se de uma adaptação, uma vez que algumas passagens do original foram extirpadas no texto em português. Mesmo assim, nem o essencial da história nem o estilo de escrita de Defoe estão perdidos para o leitor brasileiro. As supressões servem, claro, num outro sentido, como indício da mudança na recepção atual da obra. Ou talvez nem tão atual assim. Os trechos eliminados da adaptação brasileira fazem parte de um projeto, sem dúvida mais prático que teórico, de adequar o texto às interdições de conteúdo relacionadas à faixa etária do público alvo dos livros de Defoe nesses últimos dois séculos. Desde então, os *novels* do autor – com destaque para *Robinson Crusóé* – vêm sendo sistematicamente qualificados como literatura destinada a crianças em fase de primeira aprendizagem.

Virginia Woolf dizia que nunca lhe ocorrera, enquanto jovem, pensar que existisse uma pessoa concreta como Defoe por trás da narrativa de *Robinson Crusóé*. “Parte disso”, diz a escritora, “podemos atribuir ao fato de que todos nós tivemos alguém que nos lesse *Robinson Crusóé* em voz alta, quando crianças, e ficávamos num estado de espírito, em relação a Defoe e sua história, muito parecido com o dos gregos em relação a Homero.” (WOOLF, 2014, pos. 5359). Do lado de cá do oceano, a situação não parecia muito diferente. No poema *Infância*, Carlos Drummond de Andrade relembra quão longa era a história do

náufrago *Crusoé*; todavia, com grande nostalgia, constata também o quanto do elemento natural da infância, passada nas tardes de leitura sob a copa das mangueiras, a lembrança do livro ainda era capaz de evocar.

Apesar de ter sido um autor por muito tempo recomendado a crianças das mais diferentes nacionalidades, parece haver uma ostensiva diferença entre os jovens leitores do século XIX e primeira metade do XX e aqueles atuais. É possível que, para os pequenos de séculos anteriores, trechos como o transcrito abaixo, em que Singleton não poupa injúrias a seus camaradas portugueses, passassem relativamente incólumes. Mas, hoje, ele já não consta na adaptação brasileira. Narrando a época em que vivia sob a guarda de seu patrão português, a bordo da embarcação comercial da mesma nacionalidade, Singleton diz que:

O destino certamente assim dirigiu meu início, sabendo que havia, para mim, trabalho a ser feito neste mundo que pessoa alguma, a não ser alguém endurecido contra qualquer senso de honestidade ou religião, seria capaz de suportar; e, ainda assim, no estado de maldade original em que me encontrava, eu entretinha uma tal aversão assente pela vileza abandonada dos portugueses [*Portuguese*], que não podia senão odiá-los com todo o meu coração, desde o início até os últimos dias de minha vida. Eles eram tão brutalmente perversos, tão baixos e pérfidos – não somente com estranhos, mas uns com relação aos outros; tão mesquinhamente submissos quando subordinados; tão insolentes ou bárbaros e tirânicos quando superiores, que eu pensei haver neles algo que chocava minha própria natureza. Some-se a isso que é natural a um inglês odiar um covarde e tudo isso se juntou para fazer do diabo e de um português um e o mesmo objeto de aversão para mim. (DEFOE, 1720, p. 5)

É possível que estejamos, mais uma vez, diante de um problema ocasionado pelo ingresso forçado de narrativas como *Captain Singleton* e *Robinson Crusoé* na categoria de romance, na qual, conforme já vimos observando, por vários motivos elas parecem mal acomodadas. Sobre esse ‘descompasso receptivo’ das histórias de aventura de Defoe, John Richetti cita a tese explicativa de Martin Green. Para este autor, ao terem se aproximado demais das desagradáveis realidades da expansão imperial e da pilhagem colonial britânicas, as “perigosas e lucrativas aventuras masculinas no ultramar (como *Robinson Crusoé*)” (RICHETTI, 2005, p. 216) puseram-se na rota de colisão com a ideologia sentimental difusa na tradição que deu seguimento a Fielding e Richardson, com sua preferência por temáticas relacionadas ao mundo doméstico dos cortejos e dos casamentos. Diz Richetti ainda que, para Green, o padrão sentimentalista e seu desdém pelas narrativas de aventura têm origem num mecanismo instintivo de alienação frente aos excessos de brutalidade envolvidos nas explorações de populações indígenas pela política imperial. O desconforto viria do fato de que tanto as explorações quanto seus excessos colaterais estiveram, necessariamente, presentes na

própria origem da riqueza e do *ethos* do lazer, elementos “que sustentam o universo social descrito no romance tal qual como viemos a conhecê-lo.” (RICHETTI, 2005, p. 217). O biógrafo conclui dizendo que:

Em suas linhas gerais, a tese de Green esclarece muito sobre o romance no século XVIII. A comparação que ela nos permite fazer com aquilo que veio a se transformar na principal tradição do romance inglês realça a estranheza peculiar que as estórias de aventura de Defoe representam no interior dessa tradição. Elas exibem todos os interesses e opiniões mais convictas do autor – uma frequente mistura contraditória de admiração pela crueldade econômica e imperial, introspecção moral-religiosa, ansiedade com relação à justificação individual e salvação, além de um cosmopolitismo secular com elenco decididamente Iluminista. Isto tudo para dizer que os romances de aventura que se seguem a *Robinson Crusóé* não são, de forma alguma, livros para meninos; eles são muito intelectuais e maduros, muito sérios e bem-informados a respeito de realidades contemporâneas e complexas, e sobre delicadas questões sociais, morais e históricas. Estão repletos de ideias acerca de uma emergente ordem global e ainda comunicam algo da excitação de Defoe com relação às possibilidades do comércio mundial e o agressivo expansionismo mercantil e imperial da Inglaterra. Apesar de dificilmente serem sistemáticos, eles confrontam o sistema mundial da época; exploram realidades mercantis, tecnológicas e imperiais que a ficção subsequente irá amplamente ignorar. (RICHETTI, 2005, p. 217)

Parece ser sintomática essa “estranheza peculiar” que as “estórias de aventura de Defoe” representaram para “aquilo que veio a se transformar na principal tradição do romance inglês”. O que impressiona, porém, é a rapidez com a qual esse processo de estranhamento tomou corpo. Que hoje em dia as histórias do autor tenham sobrevivido como exemplares menores dentro dos quadros de um discurso mítico sobre a gênese do romance moderno inglês é algo cujos motivos já nos parecem, a essa altura do trabalho, relativamente familiares. O que causa espanto na versão de Green é o fato de ela narrar uma história muito anterior, situada em meio à catapulta do fenômeno sentimentalista da metade do século XVIII. É como se, em apenas duas décadas, o prazo de validade do sentido original das narrativas de Defoe tivesse expirado para seus subsequentes leitores. Uma possível explicação para essa rápida mudança do gosto do público tem a ver com o fato de Defoe situar-se em um contexto de transição. É provável que os leitores do tempo de Richardson e Fielding não compartilhassem da mesma rede de referências dentro da qual obras como *Captain Singleton* foram engendradas, nas primeiras décadas do século XVIII. As bruscas mudanças ocorridas no universo discursivo ao longo desse século podem ter se encarregado de soterrar, por sob camadas de significações e inovações técnicas, algumas das convenções discursivas e formais que orientaram a cultura impressa do final do século XVII e início do XVIII – da qual Defoe é um dos principais expoentes. Como diz o crítico Novak, mesmo durante aquele período mais

criativo de sua carreira, entre 1715 e 1724, em que Defoe experimentou com os usos da ficção de diversas maneiras, ele, assim como praticamente todos os escritores de todos os tempos, “derivou certas técnicas de tradições ainda existentes” (1996, p. 41).

No contexto dessa discussão, talvez tenham acertado os críticos que compreenderam o nexu mercadológico e efêmero das produções de Defoe. Dentre eles, William Minto com sua noção de “peças ocasionais” parece ter chegado mais perto de compreender a cogente delimitação temporal a que estiveram submetidas as obras do autor. Compartilhando da lógica dos periódicos e dos panfletos, estilos em que o autor se especializou, é possível que a produção de escritos como *Captain Singleton* tenha sido, como diz Minto, orientada para o suprimento de demandas passageiras. Do ponto de vista da construção, a própria linguagem de *Captain Singleton* parece almejar o gosto do público da época. De maneira geral, a narrativa do pirata apresenta-se em um estilo direto [*plain style*], desadornado de qualquer efeito poético ou dramático, e ainda excessivamente carregado de verbos que parecem multiplicar ao infinito as ações do protagonista e de seu grupo. Não são poucos os momentos, porém, em que a narrativa é atravessada por um modo de escrita ainda mais austero, em que predominam os artigos numerais, companhias obrigatórias na relação dos bens encontrados e acumulados pelo grupo de Singleton. Esses três aspectos, uma linguagem plana, muita ação e bastantes enumerações, sem dúvida contribuem para aproximar o texto de Singleton dos *journals* de aventureiros e piratas do século XVII e início do XVIII.

Contra o pano de fundo geral das narrativas mais antigas de Hakluyt e de Purchas, *Captain Singleton* deriva os aspectos mais detalhados de sua estrutura daquelas narrativas e diários de viajantes e piratas mais recentes como Mandelso, Knox, Dampier e Misson. (SECORD, 1924, p. 114). Um leitor da época, minimamente familiarizado com o estilo, muito possivelmente perceberia na história de *Singleton* mais um exemplar ‘do gênero’. Contudo, para o leitor contemporâneo, os momentos culminantes desse tipo de combinação estilística podem se revelar uma fonte de certo desnoriteio. Talvez ele julgue não estar apreendendo corretamente a passagem do tempo ou, quem sabe, a ordem exata das sucessivas ações – tudo isso em razão da rapidez com que a narrativa passa por lapsos temporais que deveriam ser, para os padrões atuais, descritos de maneira mais detalhada. Assim é o caso, por exemplo, do regresso do protagonista à Inglaterra, ocasião em que narra dois pródigos anos em menos de três parágrafos – três parágrafos que são, para os propósitos do narrador, perfeitamente dispensáveis, diga-se de passagem; divergem, nesse sentido, daqueles parágrafos enumerativos, que recebem tratamento excessivamente detalhado, nos quais bens,

riquezas e experiências parecem (talvez Defoe flertasse seriamente com a possibilidade dessa ideia) provir de fontes inesgotáveis.

A respeito desse ponto, Richetti captou um importante elemento referente ao horizonte de expectativa da obra. Mesmo tecendo um comentário dirigido a outro texto, *A new voyage around the world* (1724) [Uma nova viagem ao redor do mundo] – um relato de viagem discutivelmente atribuído a Defoe –, o biógrafo toca no ponto da diferença de interesses que separa, de um lado, Defoe e seus leitores das primeiras décadas do século XVIII, e, de outro, o leitor contemporâneo e às vezes entediado de *Captain Singleton*. Para Richetti, Defoe não parecia equivocar-se ao achar que uma viagem de aventura mercantil, “com suas acumulações de riquezas e experiências triunfantes”, valia a produção de grandes narrativas, pois “havia, claramente para ele e para muitos leitores da época, uma fascinação com relação a esses relatos de aventura em lugares exóticos, especialmente em seu sentido econômico.” (2005, p. 222).

Aliás, sobre esse aspecto econômico, não são poucas as passagens do relato do pirata que ecoam a aridez típica dos “resumos de riqueza e de bens adquiridos e comercializados presentes em um Livro Razão” (RICHETTI, 2005, p. 229). Por isso, diversos críticos orientados pelos quadros explicativos do romance apontaram, na tendência do narrador em aprofundar detalhes sobre transações e acumulações materiais, um desvio patente de *Captain Singleton* do padrão de realismo que toma por modelo as narrativas de pirataria e de viagem. Assim, Manuel Schonhorn, por exemplo, em um artigo provocativo, em que comenta mordazmente a ambígua carreira pirata do protagonista, afirma que “*Captain Singleton* guarda pouca semelhança com os registros de pirataria aos quais se propunha a aparentar.” (apud BLACKBURN, 1978, p. 119). Outro crítico, Gary J. Scrimgeour, diz que os métodos narrativos empregados na metade africana da narrativa sugerem “que uma tentativa de realismo de superfície ou de caracterização foi completamente subordinada a outros interesses.” (apud BLACKBURN, 1978, p. 119). Os “outros interesses” que respondem pela frustração do projeto realista/romanesco idealizado pelo crítico são, segundo ele, de ordem estritamente comercial e, conseqüentemente, “sem relação alguma com a literatura.” (SCRIMGEOUR apud BLACKBURN, 1978, p. 119).

Em um dos trechos que podem ter desorientado os críticos realistas, vemos Singleton extasiado junto a seus homens a enumerar as possibilidades virtualmente inesgotáveis de aventuras e de enriquecimentos fáceis em meio à planície africana:

Afinal nos decidimos a ficar ali mais seis meses, e nos deslocamos um pouco para o sudeste.

Quando armamos nosso acampamento e começamos o trabalho, nosso companheiro nos pediu para lhe dar quatro ou cinco negros a fim de ir com eles fazer uma pequena expedição. Assegurou-nos que o produto seria incorporado ao nosso fundo comum. Emprestamos-lhe um fuzil e dois de nós quiseram acompanhá-lo. Pegaram cinco negros, dois búfalos, provisões para oito dias e se dirigiram para o deserto que tão justamente nos tinha apavorado algum tempo antes.

Ao cabo de cinquenta e dois dias, voltaram trazendo dezessete libras de pó de ouro em pedaço maiores que os nossos e cerca de quinze tonéis de marfim. Tinham obrigado os selvagens a transportá-los.

Ficamos surpresos em ver chegar uma tropa de duzentos negros mais ou menos, carregados de fardos que depositaram à entrada do acampamento. Havia também peles de leões e cinco peles de leopardo, todas enormes e belíssimas.

Depois de matar a sede e despedir os selvagens que tinham trazido o marfim, dando-lhes de presente alguns bibelôs de metal, o inglês nos disse que projetava uma outra expedição mais frutífera ainda.

Desta vez alguns homens pediram para acompanhá-lo e formaram uma pequena tropa de dez brancos e dez negros com dois búfalos para levar os víveres e as munições. Ao cabo de vinte e três dias, voltaram tendo matado quinze leopardos, três leões e outros animais. Traziam mais de vinte libras de ouro e somente seis presas de elefante, mas enormes.

Em cinco meses havíamos apanhado tanto ouro que, quando fizemos a partilha, cada homem ficou com cinco libras e um quarto, sem contar que, por várias vezes, tínhamos dado ao nosso artista seis ou sete libras de ouro para servir à confecção de suas bugigangas. (DEFOE, 1985, p. 109)

Contudo, esse característico apelo a uma linguagem e conteúdos facilmente encontráveis em escritos comerciais e econômicos não é uma exclusividade de *Captain Singleton*. Embora nessa obra Defoe tenha encontrado um propósito mais adequado para aplicar seu ‘estilo comercial’ de escrita, é possível afirmar que tal recurso jamais abandonou por completo seus demais projetos. Na verdade, a tendência em utilizá-lo parece desenhar uma linha transversal a ligar vários textos do autor, inclusive outros *novels*. É a partir do expediente a esse tipo distinto de locução que Crusoe, por exemplo, avalia sua situação na ilha deserta. Buscando aliviar sua mente de pensamentos que insistem em lhe apresentar apenas o lado desafortunado de sua condição, o naufrago conjectura que, se tentar “distinguir [s]eu caso dos ainda piores” por meio de um registro que contraponha “os bens aos males” (DEFOE, 2011, p. 120) de sua atípica condição, talvez consiga obter algum conforto espiritual. Após muito refletir, o protagonista não encontra melhor solução que a de organizar, “muito imparcialmente, [...] em colunas de débitos e créditos, os confortos de que dispunha contra os sofrimentos por que passava, da seguinte maneira” (DEFOE, 2011, p. 120) – dando prosseguimento à exposição de uma tabela que, aos moldes planejados, ocupa uma página inteira de sua narrativa.

De modo semelhante, Moll Flanders opta por expor minuciosamente seus bens pecuniários e cálculos financeiros que parecem multiplicar-lhes o valor conforme a narrativa se estira ao detalhá-los. Recém-casada com o marido proprietário de *plantations* na Virgínia – quem a protagonista descobre mais tarde ser seu irmão –, Moll decide contar ao esposo a verdade sobre sua origem humilde, desfazendo a imagem de mulher rica que até então ostentou com o único propósito de arranjar para si um vantajoso contrato matrimonial. Contudo, a narradora não age de forma impulsiva. Ainda que dispondo de pouquíssimo dote, ela o entrega a seu marido aos poucos, seguindo um intricado plano traçado com o objetivo de tornar o homem, se não um pouco mais feliz em sabê-la enfim possuidora de algo, no mínimo menos triste com a notícia de sua pobreza:

Deixei que se satisfizesse com aquelas cento e sessenta libras durante dois ou três dias, e depois de ter passado um dia fora, como se tivesse ido buscá-las, entreguei-lhe mais cento e vinte libras em ouro, dizendo que era um complemento do dote para ele, e daí a mais ou menos uma semana dei-lhe mais cento e oitenta libras e cerca de sessenta libras em linho, que fiz crer que fora obrigada a aceitar, juntamente com o ouro, como parte da quitação de uma dívida de seiscentas libras, a uma taxa de cinco xelins por semana, acima do valor real. (DEFOE, 2014, pos. 1269)

Afora o estilo comercial, os críticos encontraram ainda outros elementos perturbadores dos propósitos supostamente realistas da obra. Tendo como referencial o “literário”, o “romanesco” ou o “realístico” – do modo como esses termos frequentemente se intercambiam em seus julgamentos –, grande parte dos estudiosos encontrou nesse ‘estranho romance’ de Defoe muito mais motivos para apontar incoerências do que harmonias. Mikhail Bakhtin, por exemplo, buscando contextualizar *Captain Singleton* no plano maior de uma espécie de *proto-Bildungsroman*, acomoda o livro nos quadros do subgênero “picaresco de aventura” (BAKHTIN, 1986, p. 10). A principal característica desta forma literária, explica o teórico, está na sua peculiar maneira de construir o personagem principal ou, antes disso, na precariedade com que o faz. Diz Bakhtin que, em romances picarescos de aventura como *Captain Singleton*, o “herói não tem características distintivas essenciais, e ele próprio não está no centro da atenção artística do romancista.” (BAKHTIN, 1986, p. 10).

De certa forma, Bakhtin chega perto da questão central. De fato, Singleton está na maior parte do tempo afastado da centralidade de um relato que, afinal de contas, é sobre a história de sua vida. Durante o périplo africano, o narrador abre mão do monopólio do primeiro plano narrativo, a fim de integrar uma série de relatos sobre as ações de seus companheiros e inúmeras e minuciosas descrições da paisagem natural, seus produtos comerciáveis e seus habitantes. A partir da segunda metade do livro, o sentimento de grupo é

substituído pelo de parceria, conforme William e seus conselhos dominam o relato. Aliás, sobre esse personagem, um dos “melhores criados por Defoe”, George Aitken (1904, p. viii) chega a afirmar, em prefácio à edição de 1904 de *Captain Singleton*, que o *quaker* é o único responsável por “empresta[r] o principal interesse à segunda metade das aventuras de Singleton” (1904, p. xvi). Porém, para o mesmo crítico, o relato de Singleton situa-se em um “nível mais baixo” (1904, p. viii) que aquele ocupado por *Robinson Crusóe* e *A journal of the plague year*, em razão de não apresentar uma unidade de propósito como o das duas obras-primas. Mas o argumento que parece pesar definitivamente no juízo desfavorável do crítico – e aqui ele se aproxima de Bakhtin – é o fato de, segundo Aitken, Singleton ser “um homem tão completamente ausente de princípios que fica difícil tomar muito interesse por ele.” (1904, p. viii).

A formulação de Bakhtin parece, portanto, reunir e sofisticar os elementos da crítica que julga o texto de Defoe a partir dos valores estéticos do romance. Para o russo, o fator dispersivo de narrativas como *Singleton*, que emolduram heróis sem características essenciais distinguíveis e que, justamente por isso, conseguem dar destaque a seus movimentos de perambulação e escapadelas aventureiras, está em fazê-lo de uma maneira que revela “uma concepção da diversidade do mundo puramente espacial e estática” (BAKHTIN, 1986, p. 11). No entanto, afirma Richetti – e só podemos concordar com o biógrafo –, Bakhtin se esqueceu de um detalhe da maior importância para a compreensão da história de Singleton: sua origem problemática. Singleton não é o herói regido pelos destinos dos grandes protagonistas; ele é um órfão, desde sempre um abandonado, “um puro indivíduo do lumpemproletariado, que cresce como uma folha em branco potencial (um perfeito exemplo da famosa tábula rasa de Locke [...])”, diz Richetti (2005, p. 225).

### **3.5 *Captain Singleton*: a juventude e a narrativa africana**

Na primeira fase de sua vida, Singleton é um indivíduo que apenas reage aos estímulos do meio e por ele é moldado. Poucos críticos, no entanto, mencionaram a infância e a juventude miseráveis do bucaneiros como experiências decisivas para a formação do futuro caráter do adulto. Defoe sempre procurou ressaltar a força presente na ligação indissociável,

para ele, entre, por um lado, a pobreza extrema e, por outro, a falta de alternativas, que inexoravelmente abandona o sujeito à mercê dos efeitos sedutores da criminalidade. E não foram poucas as oportunidades em que o escritor ilustrou, por meio da ficção, essa sua opinião: Moll Flanders, Colonel Jack e Roxana estão entre os mais célebres personagens criados por Defoe; todos, sem exceção, encarnam criminosos cuja ‘vida profissional’ se inicia após eles terem sido, em distintos momentos de suas existências, vitimados por algum tipo de extrema pobreza. William Minto, no século XIX, já afirmava que os infratores das “biografias” de Defoe “não são criminosos por malícia: eles não cometem crimes somente pelo prazer de fazê-lo”, mas, sim, “acreditam que, a não ser pelas forças das circunstâncias, eles poderiam ter sido, certamente, contentes e virtuosos membros da sociedade.” (1887, p. 131). É sobre esse ponto que Crusóe medita em seu *Serious reflections* [Reflexões sérias], terceiro livro a se aproveitar do sucesso da primeira história do naufrago:

A necessidade faz de um homem honesto um canalha [...].

Um homem rico é um homem honesto, não graças a ele, visto que seria um duplo canalha caso enganasse a humanidade quando não tem motivo algum para fazê-lo [...]. Diga-me sobre um homem que seja muito honesto, porquanto paga a todos pontualmente, não entra em débito com ninguém, não faz mal a pessoa alguma; pois bem – em qual circunstância ele se encontra? Pois bem, ele tem uma boa propriedade, um bom rendimento anual e não precisa atender aos negócios. O demônio só pode estar em total possessão deste homem para que ele aja como um tratante, uma vez que ninguém pratica o mal somente por fazê-lo: até mesmo a própria besta tem algum desígnio superior para pecar que não a simples maldade. Nenhum homem é tão embrutecido pelo crime a ponto de praticá-lo pelo mero prazer de praticá-lo – há sempre algum vício gratificado. Ambição, orgulho ou avareza fazem do homem rico um canalha; a necessidade, o pobre. (DEFOE apud MINTO, 1887, p. 150)

Ninguém melhor para dizê-lo do que a ladra Moll Flanders. Quando narra “aquele capítulo feliz” de sua vida, ao lado de seu penúltimo marido, banqueiro em Londres, a protagonista parece mergulhada no mais puro recato e crente do mais sincero arrependimento. A antiga pecadora, que no começo da juventude abandonou um filho, fez outros com seu próprio irmão, desamparou mais outro ainda, nunca tendo deixado de se deitar com estranhos, fica para trás no relato da penitente – e isso somente porque suas condições melhoraram. Esse cálculo a própria protagonista não esconde dos leitores:

[...] quão mais digna é a vida de virtude e seriedade do que aquela que chamamos de vida de prazer!

Ah, prouvera a Deus que aquele capítulo feliz de minha vida tivesse perdurado ou que eu aprendesse, quando o vivi, a apreciar seu verdadeiro dulçor, que eu não recaísse na pobreza, o veneno fatal da virtude! Teria sido a mais ditosa das mulheres, não só naqueles dias, mas talvez para todo o sempre; porque enquanto assim vivi, senti-me realmente arrependida de toda

a vida precedente; lembrava-a com desgosto, e posso mesmo dizer que odiava a mim mesma por tê-la vivido; [...]  
Agora parecia estar abrigada num porto seguro, finda a tempestuosa travessia de minha vida anterior, e comecei a dar graças pela salvação [*deliverance*]. (DEFOE, 2014, pos. 2909)

Singleton dificilmente teria tido, sozinho, a mesma clareza penitente de Moll – pelo menos não antes do desfecho de seu relato, e, principalmente, não antes da presença e dos ensinamentos cruciais do *quaker* William Walters. É William quem, agindo como instrumento da Providência Divina, aviva em Singleton o interesse pelo lado civilizado da existência humana, acenando-lhe com a possibilidade de uma vida voltada para o despertar moral e religioso, isto é, para sua *deliverance*. Contra o padrão formado por Moll Flanders e Roxana, personagens viciosas apenas na fase adulta da vida, tendo sido educadas formal e religiosamente durante a juventude, Singleton, um indivíduo que começa sua existência como tábula rasa, representa o protótipo ideal a partir do qual Defoe poderia ilustrar os efeitos de suas teses sobre as benesses do *trade*. Ainda muito jovem, e não sendo capaz de, como os demais, olhar para dentro de si em momentos oportunos, a fim de encontrar *deliverance*, Singleton explica seu estado de necessidade absoluta:

[N]ão tinha o senso da virtude ou da religião no meu íntimo. Pouco lidara com essas coisas, salvo quando, com a idade de oito ou nove anos, ouvia as exortações de um venerável pastor.  
Mas, como diz o provérbio inglês: “Quem embarca com o diabo deve navegar com o diabo”, eu tinha, custasse o que custasse, de permanecer no meio de meus desprezíveis companheiros. (DEFOE, 1985, p. 13)

Durante a fase inicial de sua vida, Bob encarna o ser humano vivendo em estado bruto, reagindo tão somente a estímulos propiciados pelo meio: “Meu patrão ficava em terra, de modo que eu não tinha nada a fazer, senão me acostumar com o vício, tomando como exemplo meus rudes companheiros.” (DEFOE, 1985, p. 13). Pouco adianta a tentativa do capelão do navio comercial português, Padre Antonio, de tomar para si a tarefa de educar Singleton religiosamente, a fim de torná-lo “um tão bom *papista* quanto qualquer um deles [*dos demais marinheiros*] no tempo de cerca de uma semana” (DEFOE, 1720, p. 6; *acrécimo nosso*). A ironia pode ser entendida, sem dúvida, como um registro sardônico do sentimento anticatólico de Defoe. Podemos comprová-lo conforme avançamos na narrativa. Ao perceber-se explorado além dos limites por seu patrão português, que vende seus serviços de garoto de cabine para o capitão do barco e não lhe repassa sua merecida – pensa o jovem – parte do negócio, Singleton começa a reclamar melhorias para sua condição. O amo, contudo, não transige; na realidade, irado com o que entende ser ingratidão do garoto por ele libertado [*delivered*] das garras dos *turcos*, ameaça entregá-lo como herege à Inquisição, jogando

perfidamente com a ambiguidade presente no fato de Singleton ser um completo ignorante em matéria de religião cristã e ainda por cima ter sido encontrado em meio a muçulmanos. Sobre esse ponto, há uma passagem – brilhante pela sua concisão – em que o narrador já mais velho, e obviamente beneficiando-se do transcurso do tempo, pondera sobre o equívoco lógico presente na acusação de seu ex-patrão. Diz ele que

[D]entre todos os prováveis nomes a que poderia ter chegado a partir das vinte e quatro letras, ele não deveria ter me chamado herege; uma vez que eu nada sabia a respeito de religião, sobre como diferenciar a *protestante* da *papista* ou qualquer uma delas da maometana, eu jamais poderia ser um herege. (DEFOE, 1720, p. 6)

Diz ainda Singleton que, caso fosse realmente levado para a Inquisição, provavelmente responderia “sim” para a primeira pergunta feita a respeito de qual a verdadeira fé que professava. Se tivessem lhe perguntado se sua religião era a protestante, especula o narrador, teria dito “sim” por pura ignorância, e “isto certamente teria feito de mim um *mártir*” (DEFOE, 1720, p. 6; *grifo nosso*). O que o jovem tem de uma irredimível ignorância acerca de questões espirituais, o narrador do relato, o velho ex-pirata arrependido e possivelmente penitente, tem de sagacidade quando escolhe suas palavras. O conceito de martírio, resgatado pelo termo *martyr* presente na passagem, deve ter sido um resquício da educação religiosa que Defoe recebeu durante sua juventude. Em 1563, era publicado o *Actes and monuments* [Atos e monumentos], popularmente conhecido como *Foxe’s book of martyrs* [O livro dos mártires de Foxe] em referência ao nome de seu autor, John Foxe. Trata-se de uma obra responsável por ter formado na Inglaterra, durante muito tempo, uma noção extremamente popular e depreciativa de catolicismo.

O livro conta a longa história das perseguições religiosas a protestantes ingleses promovidas por católicos, desde a Idade Média até o reinado de Mary Tudor – a infame *Bloody Mary*. Embora tenha sido alternadamente estimado e criticado tanto por formalistas quanto por antiformalistas, no decorrer dos séculos XVI e XVII, o rigor teológico presente na obra de Foxe conseguiu atrair leitores dissidentes e não-conformistas à medida que, entre os anos de 1630 e 1640, o episcopado e a monarquia cresceram em impopularidade entre esse grupo de religiosos. (KING, 2011, p. 309). Algumas décadas mais tarde, durante a agitação social que culminou na Guerra Civil Inglesa e no Interregno, muitos leitores ainda procuravam o *Livro dos mártires* como uma fonte de ideais político-religiosos dissidentes (KING, 2011, p. 308). Esse era o contexto mais próximo de Defoe, no qual, afetados pela crescente inflexibilidade da Alta Igreja anglicana, que a partir da segunda metade do século XVII apertava ainda mais o cerco aos religiosos dissidentes, os anos de formação do nosso

escritor transcorreram em meio a interpretações não-conformistas muito particulares da noção de martírio presente na obra de Foxe. Na época em que Defoe se via obrigado a frequentar uma academia própria para filhos de dissidentes, enquanto Oxford e Cambridge, como bons redutos anglicanos, fechavam as portas para membros de sua classe religiosa, sua família acompanhava avidamente os sermões do pastor não-conformista Dr. Samuel Annesley (RICHETTI, 2005, p. 13) – religioso que teve seus bens penhorados ao manter uma casa para reuniões clandestinas durante o período de validade dos Atos de Uniformidade. O ressentimento difuso entre essa camada de religiosos deve tê-los levado a enxergar, portanto, nos relatos dos mártires que sofreram nas mãos dos católicos opressores do século XVI – ou ainda em qualquer outro tipo de relato de perseguição religiosa –, uma analogia com a sua própria condição de minoria religiosa acuada naquele momento histórico.

A importância dessa passagem para a história de *Captain Singleton* está relacionada ao fato de o catolicismo, nessa obra, definitivamente não representar a religião capaz de trazer *deliverance* à alma do protagonista, cativa da ignorância espiritual. Mesmo tendo passado boa parte de sua juventude em companhia de homens civilizados como os portugueses, e de ter tido a chance de aprender rudimentos de sua fé católica, o pensamento de Singleton, caso o protagonista fosse capaz de expressar tal compreensão durante sua mocidade, talvez tivesse se aproximado daquele de Robinson Crusoé, que em seus momentos de devaneio pensava no “conforto que a conversa com um outro [verdadeiro] Cristão teria representado para mim.” (DEFOE, 2011, p. 265; *acréscimo nosso*). Singleton terá que esperar pelo encontro com uma espécie de religioso dissidente radical, um *quaker* – refugiado-habitante do novo mundo –, para poder colher os benefícios instrutivos de uma tão desejável conversa.

O elemento diferencial da narrativa de *Captain Singleton*, que a distingue das demais histórias convencionais de pecado e redenção, é o fato de, nela, o *trade* ser representado como um catalisador do processo de revelação espiritual. Quanto mais Singleton se aproxima da dupla simbólica “comércio de longa distância/civilização”, mais apto ele parece estar para receber sua derradeira *deliverance*, aquela da ordem do divino. Nesse sentido, o personagem de William Walters não nos remete meramente à figura de um conselheiro espiritual, mas, sobretudo, àquela de um mentor que, por meio de conselhos práticos sobre as melhores táticas e transações comerciais, prepara o campo dos sentimentos morais de Singleton – a base de pedra sobre a qual o protagonista erguerá o templo de sua fé. Portanto, o período africano, nesse contexto, representa ainda uma fase laboratorial ou, como prefere um crítico, apenas “um estado de natureza” (BLACKBURN, 1978, p. 120).

A comparação com a obra de Locke não é fortuita. Segundo Timothy Blackburn, John Locke é um autor em que Defoe “se baseia fortemente [...] para formar a estrutura conceitual e a coerência de *Captain Singleton*” (1978, p. 120). Reproduzindo as palavras do filósofo autor de *Dois tratados sobre o governo* (1689/90), Blackburn afirma que, em *Captain Singleton*, o princípio de que “uma criança não nasce súdita de qualquer país ou governo” (LOCKE apud BLACKBURN, p. 122) funciona como o pontapé inicial de uma obra que pode ser vista, de maneira geral, “como a busca de Singleton pelo seu verdadeiro ‘negócio’ [*business*] e, portanto, seu ‘lar’”. (BLACKBURN, 1978, p. 120). Nesses termos, o protagonista de *Captain Singleton* parece realmente personificar o arquétipo da criança lockiana. O único lugar do qual ele pode se afirmar um súdito é o mar, diz Blackburn (1978, p. 122). Desde o começo do relato, Defoe parece ter estabelecido uma condição de necessidade extrema para Singleton: falta-lhe uma pátria física, um lar, parentes e amigos, dinheiro, amor. “[C]om uma alusão à dimensão religiosa da salvação [*deliverance*], Defoe estabelece”, diz Blackburn, como mais um elemento da situação de carestia extraordinária de Singleton, “o padrão de uma necessidade contínua por salvação [*deliverance*].” (1978, p. 122).

Ainda em Madagáscar, é a busca por *deliverance* que anima os homens abandonados a decidirem atravessar, a pé, o interior do continente africano, a fim de alcançarem a parte mais civilizada situada a leste, local de entreposto comercial com a Europa. O que os move, portanto, é a possibilidade de serem *salvos/libertos* de uma condição de drástica privação de civilidade. Come exceção de Singleton, todos procuram “a vida e a liberdade, igualmente”, afirma Blackburn (1978, p. 123). Recém-*delivered* da péssima condição em que se encontrava a bordo do navio comercial português, onde sofreu os abusos de seu mau patrão, porém ainda ignorante de um real contato civilizatório como o vivido pela maioria de seus companheiros, Singleton é o único dentre os homens que pode se dar ao luxo de dizer, por exemplo, que “achava a região [*de Madagáscar*] maravilhosa e esboçava vagamente o sonho de ali voltar um dia.” (DEFOE, 1985, p. 36; *acrécimo nosso*). Nesse momento da narrativa, conclui Blackburn, Singleton “pertence ao estado de natureza” (1978, p. 123): incapaz de, sozinho, tomar decisões sobre o rumo de sua futura jornada, o protagonista resignadamente se abandona ao sabor do desejo da maioria.

Críticos não hesitaram em apontar as lacunas na descrição de Singleton sobre a vida humana e selvagem desse continente. Realçando a ausência de *estranhamento* em *Captain Singleton* (BLACKBURN, 1978, p. 124) – elemento que, segundo a maioria deles, deve integrar formalmente as narrativas de viagem –, os estudiosos, mais uma vez, censuraram a

vacilante obediência de Defoe aos padrões da poética realista. As árvores, afirmam eles, são europeias; os animais, iguais aos de qualquer outro lugar; as populações, pouco diferenciam-se umas das outras (BLACKBURN, 1978, p. 124). Blackburn, levantando a vista alguns palmos acima dos enclaves realistas, aproveita a opinião geral depreciativa para tirar dela algum proveito. Conclui que esse ‘defeito’ realístico apenas vem para reforçar a ideia de que, em *Captain Singleton*, a África serve como o próprio “mundo natural de Locke”, um ambiente amorfo, no qual predominam “as noções [...] de penúria, igualdade e ausência de sociedade” (1978, p. 124).

Mesmo vivendo nesse estágio de natureza, Singleton parece desfrutar algumas das vagas noções civilizatórias que conseguiu reter de seu breve contato com povos civilizados. Uma delas é seu olho vivo para os bens passíveis de serem comercializados. Desde a vida a bordo do navio mercantil português, o protagonista já demonstra um faro apurado para as mercadorias que podem render negócios vantajosos. Durante a jornada africana, peles e presas de elefante são descritas com esmero de atenção. Outro elemento também retido por Singleton é a confiança na superioridade tecnológica dos europeus. Armas, roupas, pão, instrumentos e livros que os homens transportam para a terra parecem garantir, *a priori*, um superávit de poder do grupo frente à destituição generalizada dos nativos de Madagáscar e África. Importa ressaltar, porém, que os instrumentos se revelam inúteis em mãos como as de Singleton, talhadas para coisas menos dignas, como a pilhagem. A sorte, no entanto, está do lado do protagonista: dentre os vinte e sete homens que desembarcam com ele em Madagáscar, encontram-se “dois carpinteiros, um artilheiro e, o que não era desprezível, um cirurgião ou médico” (DEFOE, 1985, p. 25). O couteleiro, não mencionado nessa passagem, ganha destaque na narrativa a partir do momento em que os homens descobrem, em sua habilidade de trabalhar o metal, o modo mais eficaz de transformar as moedas de prata que o grupo carrega em algo de algum valor entre os selvagens – indivíduos que, integrados ao estado natural da existência, nas palavras de Locke transcritas por Blackburn, “não consentem no uso do dinheiro” (1978, p. 126).

Dinheiro, aliás, conclui Singleton ecoando Locke, “nos era de bem pouca valia, visto que os índios não conheciam nem o seu uso nem o seu valor intrínseco” (DEFOE, 1985, p. 26). Assim é que, um indivíduo anônimo como o couteleiro, alguém que sabe se aproveitar “dos efeitos de sua engenhosidade”, consegue surpreender Singleton com a puerilidade dos selvagens: “por um pedacinho de prata recortada em pássaro, eles trocaram duas vacas, – teriam dado a mesma coisa pelo cobre, – e em troca de duas correntes formando braceletes, obtivemos de cinquenta a sessenta libras de diversas provisões e assim por diante.” (DEFOE,

1985, p. 30). Todavia, se Singleton demonstra um sentimento de superioridade com relação aos nativos, do modo como as passagens dão a entender, é somente porque, além de contar com a ascendência tecnológica de seu grupo, possui também certa noção – bastante elementar, é verdade – do valor do dinheiro, uma outra herança de seu breve encontro com os povos civilizados. Pois, embora afirme que “[a] necessidade cria a engenhosidade” (DEFOE, 1985, p. 32), Singleton e alguns homens do bando não possuem, literalmente, “nada mais que as roupas que lhes cobriam as costas” (DEFOE, 1985, p. 24).

Dessa maneira, completamente indigente em meio à natureza lockiana, o protagonista é apenas um “pobre rapaz acolhido por caridade e tratado como um escravo” (DEFOE, 1985, p. 24). Mesmo o potencial para o comando que o protagonista aos poucos descobre, longe de derivar-se de alguma nobre virtude, é fruto tão somente de um temperamento impulsivo. É Singleton, lembremo-nos, quem sugere, pela primeira vez, a pirataria como um modo de o grupo salvar-se do exílio em Madagáscar. É ele também quem “teria querido” atacar os nativos dessa ilha, para se “apoderar à força do rebanho” que poderia tê-los livrado da fome. Mal chegados à África, é Singleton novamente quem propõe um plano inconsequente: “uma coisa que não foi aceita de imediato, mas que me parecia bastante vantajosa”, a ideia de “armar-se uma briga com os índios, aprisionar uma dúzia deles a quem trataria[m] como escravos e obrigaria[m] a acompanh[á-los] carregando as bagagens.” (DEFOE, 1985, p. 46). A predisposição à temeridade é o único elemento que parece garantir a superioridade de Bob sobre os demais membros do bando. O próprio narrador nos conta isso quando relata o primeiro entrevero com os nativos africanos:

A partir deste momento comecei a me interessar mais na direção de nossos trabalhos, pois, ainda que meus companheiros fossem todos mais velhos que eu, notei que lhes faltava alguma presença de espírito em certas ocasiões. De tal coisa me dei conta, pela primeira empresa temerária com os selvagens, quando, após ter decidido atacá-los e notar que os negros não fugiam com o primeiro tiro, eles perderam a coragem e teriam fugido imediatamente se a embarcação lhes estivesse próxima.

Foi então que eu os congreguei, prometendo-lhes que, se acaso se deixassem dirigir por mim, poria logo os negros em fuga. [...]

A partir desse dia, eles não me chamaram senão de *Señior Capitano*, porém eu não quis que me dessem o título de *Señior*. Então, disse o artilheiro, você será o capitão Bob. E este nome ficou permanentemente. (DEFOE, 1985, p. 49)

A origem desamparada de Singleton, figura sem vínculos afetivos, mais uma vez parece ser o embrião de seus desvios de conduta. Porém, pelo menos nesse caso, de tal defeito o protagonista pôde auferir alguma vantagem. Ao contrário dos demais, Singleton é o único indivíduo do grupo que afirma algo como: “não tendo nada a perder nem ninguém a quem

deixar para trás, eu não me importava aonde ir.” (DEFOE, 1720, p. 91). Sem nada, nem ninguém, nem lugar para chamar de seus, cabe a Singleton viver o presente e disputar seu espaço entre os homens tal qual um selvagem, impondo sua presença física à falta de atributos mais louváveis, tais como sabedoria ou uma habilidade manual qualquer. Mesmo alçado ao posto de comando, é importante ressaltar, o capitão Bob não conta jamais com um tipo absoluto de autoridade. Seu grupo, afinal de contas, é formado por uma aglomeração de piratas, distantes mais espacialmente de seu ambiente de *business*, o mar, do que em razão de qualquer escrúpulo ou receio moral de praticar seu vicioso ofício (nesse ponto, não deve escapar ao leitor a analogia, implícita, que Defoe estabelece entre a atividade, lícita, dos viajantes imperiais e exploradores da África, e aquela, ilícita, da pirataria). Diversas pesquisas sobre os costumes e a organização das tripulações de flibusteiros afirmam que um alto valor era depositado, entre os piratas, nas deliberações tomadas em conjunto. Defoe se aproveitou desse tipo de conhecimento, seguramente adquirido pela leitura insaciável de número sem fim de histórias sobre piratas, para demonstrar que mesmo um capitão tão temerário quanto Singleton jamais poderia se sobrepor à vontade da maioria:

As decisões que tinham maior impacto no bem-estar da tripulação eram geralmente reservadas ao conselho, a maior autoridade dentro de um navio pirata. Os piratas inspiravam-se num antigo costume, largamente caducado por volta do começo da era moderna, no qual o superior consultava toda a tripulação ao fazer deliberações cruciais. Os corsários também conheciam a tradição naval do conselho de guerra, em que os oficiais superiores de um navio ou frota encontravam-se para planejar a estratégia. Mas os piratas democratizaram o costume naval. Seus conselhos convocavam todos os homens da embarcação a decidirem sobre assuntos como o local onde poderiam ser obtidas as melhores presas ou o recurso mais eficaz para solucionar questões de desavenças disruptivas. Algumas tripulações utilizaram continuamente o conselho, “levando tudo na base da maioria de votos”; outras montavam conselhos como cortes. As decisões feitas por esse corpo eram sacrossantas, e mesmo o capitão mais audacioso não ousava contestar as diretrizes do conselho. (REDIKER, 2014, pos. 152)

Afora a temeridade, portanto, o que Singleton parece realmente ter é sorte, sobretudo de estar na companhia de vários artífices – no lado da balança que pesa contrariamente à hostilidade e à nivelção que presidem a natureza lockiana. Se por acaso estivesse sozinho em território africano, podemos supor que o protagonista sobrevivesse a duras penas, sem ter ao menos tido a chance de exercer o único *business* que domina razoavelmente bem até o momento – a impetuosa vocação para o mando. O conhecimento do valor do dinheiro, no entanto, decisivo fiapo de civilidade ao qual o marujo se agarra, demonstrará no longo prazo ser sua tábua de salvação. Somado ao apurado faro para reconhecer bens e produtos comerciáveis – outra característica presente desde a mais tenra juventude –, tal conhecimento

indica que os planos da Providência, para Singleton, envolvem o aprendizado de rudimentos essenciais à arte do *trade*.

Na adolescência, a ganância e a falta de caráter do protagonista suprem a inconsistência de seu domínio sobre o real valor do dinheiro. Ainda antes de ganhar a inimizade de seu patrão português, o jovem garoto de cabine, encarregado de cuidar dos afazeres do capitão do navio, em um momento em que a embarcação aporta na Baía de Todos os Santos, comenta ironicamente que, agindo em “recompensa pela confiança que [lh]e testemunharam, ach[ou] um meio de roubar uma vintena de moedas portuguesas, da quantidade de ouro embarcada pelos negociantes” (DEFOE, 1985, p. 13). Embora Singleton nem consiga encontrar uma oportunidade adequada para utilizá-lo, esse dinheiro, que leva consigo durante toda a viagem africana sem jamais mencioná-lo ao grupo, prova seu total desconhecimento de traços éticos e morais minimamente necessários mesmo entre tripulações piratas, e também seu apego, ilógico às vezes, ao vil metal. Sintomaticamente, será o confronto com a função diferenciadora do dinheiro que sinalizará com a primeira chance de *deliverance* de Singleton de sua condição de natureza, de igualdade absoluta com relação ao meio e os outros.

Louco para encontrar ouro em meio à planície africana, não é Singleton, no entanto, quem o descobre primeiro, mas, sim, o príncipe negro cativo do grupo. Mesmo conhecendo o valor do ouro – traço “inerente à natureza humana” (NOVAK apud BLACKBURN, 1978, p. 125) para Defoe –, o selvagem não consegue deixar de frustrar os planos de Singleton e do artilheiro, que almejavam guardar segredo a respeito de uma descoberta de pequena quantidade do mineral. Por não compreender bem nem o valor do dinheiro nem de que maneira ele perturba a igualdade natural entre os homens, o príncipe “[i]nocentemente [...] pôs os outros a par da descoberta” (DEFOE, 1985, p. 81). Num cálculo rápido, mas que jamais se apagará de seu espírito, Singleton e o artilheiro julgam “preferível não lhes ocultar nada.” (DEFOE, 1985, p. 81), dividindo o achado com o bando. Segundo Blackburn, ao propor a divisão igualitária do ouro, “Singleton é forçado a formalizar esse estado de igualdade da natureza” (BLACKBURN, 1978, p. 126). Ao mesmo tempo, porém, afirma o crítico, esse é também um momento em que o protagonista “compreende mais plenamente de que maneira o ouro pode destruir a igualdade natural” (BLACKBURN, 1978, p. 126), não apenas recompensando o indivíduo pelos seus esforços, mas também o libertando do estado de igualdade da natureza. (BLACKBURN, 1978, p. 126).

A contradição que Blackburn afirma perceber – uma primeira formalização do estado de natureza e, depois, um *insight* sobre o poder libertador do dinheiro – pode ser desfeita com

uma leitura mais atenta do subsequente protagonismo de Singleton. Se num primeiro momento é possível interpretar a decisão do personagem principal e do artilheiro, de dividirem a riqueza com os demais, como mera reação ante à falta de saída ocasionada pela sinceridade do selvagem e o conseqüente malogro do artilheiro, logo no parágrafo seguinte é o próprio protagonista quem, ativa e aparentemente movido apenas por um espírito prático, propõe um plano de gerência das riquezas acumuladas pelo grupo em que preza valores democráticos, sendo seguido por um artilheiro convertido:

Quando voltamos para a refeição, pensei que se trabalhássemos cada um por si, isoladamente, nos arriscaríamos muito a ver, dia menos dia, romper a boa harmonia que nos unia até o presente. Por isso eu disse a meus companheiros que, embora fosse o mais jovem de todos, já que me haviam concedido a graça da confiança, ia lhes propor uma coisa que me parecia vantajosa para todos. Nós nos encontrávamos numa região conhecida por encerrar muito ouro, mas não sabíamos exatamente onde se encontravam as jazidas. Poderia acontecer que tirássemos bastante ouro ou também que colheríamos muito pouco. Por essa razão, a fim de não perturbar a boa harmonia que era nossa única salvaguarda, eu propunha que reuníssemos em um fundo comum tudo aquilo que cada um de nós encontrasse, para reparti-lo em seguida entre nós em partes iguais. Demonstrei-lhes que, trabalhando ao mesmo tempo pela comunidade e para si mesmo, cada um poria todo entusiasmo no empreendimento; além do mais, os negros poderiam nos ajudar e teriam também sua parte.

Meu parecer prevaleceu e cada um jurou não desviar o menor grão em proveito próprio; se algum de nós desviasse comprovadamente uma parcela de ouro em benefício particular, deveria ser despojado de seu quinhão, que seria repartido entre seus companheiros; e o artilheiro fez votar que se um de nós ganhasse do outro um pouco de ouro, fosse por jogo, aposta ou outra coisa qualquer durante toda a duração de nossa expedição, seria obrigado a restituí-la sob a pena de ser desarmado e expulso de nossa associação. Queríamos assim prevenir os jogos de azar, aos quais nossos homens eram facilmente inclinados a se entregar, ainda que não tivessem cartas, nem dados para jogar. (DEFOE, 1985, p. 81)

Nada mais distante do estado de natureza que essa preocupação de Singleton com a “boa harmonia” do grupo. Se engana quem toma ao pé da letra a apreensão do protagonista com relação ao estado do entendimento geral entre os homens como a real causa do primeiro, não apenas audacioso, modo racional de conduta de Singleton. O que de fato parece preocupar o protagonista é a falta de uma organização minimamente lógica tanto do trabalho quanto da acumulação e distribuição da riqueza. Se Blackburn não toca nessa consequência do gesto de Singleton, por outro lado desvenda o mistério quando afirma que o conhecimento do valor do ouro tem, nessa narrativa de Defoe, a função de destruir o estado de igualdade natural. A mudança logo se faz sentir. O capitão Bob propõe, e o grupo aceita, criar para todos uma nova e mais sofisticada substituta daquela igualdade que preside o estado de natureza

lockiana: um tipo de equidade baseado numa forma organizada de política – uma verdadeira democracia pirata.

Esse novo modelo de igualdade, muito menos arbitrário que seu correlato natural, é produto de um consenso decisório, e tem por base um raciocínio legal: um código, com seus artigos, prescrições e penalidades. Os subsequentes movimentos não deixam restar dúvidas: o artilheiro também opina e tem sua decisão acatada; os homens se preocupam com questões sobre bem-estar básicas, como os cuidados com o vício do jogo, um fator dispersivo que, no longo prazo, pode levar o grupo a um estado indesejável de desigualdade, desestabilizador do pacto político. A Providência saberá abençoar a saudável escolha dos homens: até os negros terão sua chance de *deliverance* com esse novo acordo.

Mas Singleton ainda tem um longo caminho pela frente. O brilho do ouro e a *deliverance*, representada pelo aprofundamento do conhecimento da função antinatural do dinheiro, já o colocaram nos trilhos de sua salvação. O próximo capítulo decisivo para a história de redenção do pirata não há de surpreender o leitor, uma vez que está necessariamente relacionado ao poder do tão ambicionado metal, mas ganha, agora, um elemento inusitado. Quanto mais os homens avançam para o lado oeste do continente africano, aproximando-se da Costa do Ouro, mais os habitantes e seus costumes transformam-se. Primeiro, diz o narrador, “tivemos uma relação cordial e íntima [...] com o povo mais civilizado e mais amigo que encontramos [...] e, coisa interessante, nos compreendiam mais facilmente que os outros” (DEFOE, 1985, p. 91). Avançando ainda mais em direção à costa, os homens chegam “perto de cinco cabanas de negros construídas diferentemente das que [...] [havam] visto até então” (DEFOE, 1985, p. 97; *acrécimo nosso*). “Perto da porta de uma delas”, diz Singleton, “cinco presas de elefantes empilhadas ao longo da parede pareciam esperar que fossem negociadas.” (DEFOE, 1985, p. 97). Como afirma Blackburn, “[g]rande parte do percurso africano de Singleton é pontuado por imensas e impressionantes presas de marfim, emblemas da riqueza potencial da natureza.” (BLACKBURN, 1978, p. 126). O que estas cinco<sup>17</sup> presas têm, no entanto, de diferente das demais é o fato de apontarem “para a presença do homem como *trader*, tanto o *trader* civilizado quanto o *trader* selvagem.” (BLACKBURN, 1978, p. 126).

Cobrindo ainda mais um bom trecho da extensão total que os separa do litoral, à certa altura o narrador diz que os homens encontram “algumas choupanas” e, “num terreno baixo, uma plantação de milho indicava que ali os habitantes eram menos bárbaros do que os que

---

<sup>17</sup> Não se sabe por quê, mas a tradução grafou cinco ao invés de sete presas, que é o número grafado na narrativa original em inglês.

havíamos encontrado até agora.” (DEFOE, 1985, p. 99). Assim que se aproximam do local, os negros do grupo, que iam à frente, “exclamaram que estavam vendo um homem branco.” (DEFOE, 1985, p. 99). Acreditando tratar-se de algum engano, é com profunda estupefação que Singleton diz ter percebido, “com efeito, perto da porta, um homem branco inteiramente nu.” (DEFOE, 1985, p. 99). O branco, um inglês de Londres, não consegue conter a comoção ante a surpresa de sua *deliverance* pelo grupo. “Pensava”, diz Singleton, “certamente, que, de qualquer jeito, éramos enviados do céu para salvá-lo, arrancando-o da condição mais triste a que um homem pode se ver reduzido.” (DEFOE, 1985, p. 101). O homem não é o único surpreso com o encontro, na verdade. Singleton não consegue conter a admiração que o homem lhe inspira, diz que ele “parecia ser um *gentleman*, não um sujeito de criação ordinária, um marinheiro ou um trabalhador” (DEFOE, 1720, p. 80), e que “seu comportamento [era] o mais cortês e cativante que eu jamais tinha visto em qualquer outro homem; e os mais evidentes sinais de uma boa criação e educação afluíam de tudo que ele fazia ou dizia.” (DEFOE, 1720, p. 80). Aliás, não só Singleton, mas até mesmo seus “companheiros ficaram encantados com ele.” (DEFOE, 1985, p. 100).

O grupo descobre que o inglês foi por muito tempo um agente da Companhia da Guiné Inglesa, em Serra Leoa, mas que, não se sabe se porque seu estabelecimento fora pilhado ou “porque a companhia não lhe tivesse feito justiça transferindo-o para um outro cargo ou lhe confiado novo trabalho, deixou seu serviço e foi utilizado pelos chamados traficantes particulares [*separate traders*].” (DEFOE, 1985, p. 104). Após haver abandonando o emprego junto a esses traficantes particulares, o homem teria passado a negociar por conta própria, quando, passando, por descuido, pelo território dos estabelecimentos da companhia, talvez por traição, talvez por surpresa, diz Singleton, acabou caindo nas mãos dos nativos. Fugindo de um grupo de nativos para outro, o homem conseguiu chegar até aquela tribo em que Singleton e seus camaradas justamente o encontraram. Sobre a relação do inglês nu com esses últimos indígenas, o narrador diz que o chefe da tribo acolheu bem o homem, que “lhe ensinou, em troca, a tirar partido de seu trabalho e a impor suas condições aos negros que vinham comprar-lhes o marfim.” (DEFOE, 1985, p. 104).

Como o inglês demonstra ser um bom conhecedor da localidade, servindo como garantia de uma viagem mais segura até a Costa do Ouro, local onde se encontram “os estabelecimentos e agências comerciais dos europeus” (DEFOE, 1985, p. 105) – e o ponto de *deliverance* do périplo africano –, Singleton e seus homens o convidam para guiá-los. À medida que se aproximam de seu destino final, Singleton e seus homens percebem que os indígenas vão se tornando pouco a pouco “mais ferozes e zangados que os selvagens até agora

encontrados” (DEFOE, 1985, p. 103). As armas que levavam, diz o narrador, também amedrontavam menos os habitantes locais (DEFOE, 1985, p. 103). O motivo dessa mudança é descoberto pelo próprio narrador: “tendo estado em contato comercial com europeus e outras populações negras, eram menos ignorantes e não pareciam dispostos a trocar bibelôs fabricados pelo nosso artista.” (DEFOE, 1985, p. 103). Blackburn sugere, a partir das palavras de Defoe, que, à medida que

Singleton se aproxima dos centros de *trade* ao longo da Costa Oeste africana, ele começa a compreender abstrações econômicas simples: aprende sobre noções de trabalho com os nativos que negociam presas; absorve lições de uma ‘gente ainda mais feroz e política’ habitando perto da costa, que não aceita bibelôs, mas que consegue ‘as coisas do jeito que quer’. (BLACKBURN, 1978, p. 126)

O período mais intensivo da aprendizagem que é a travessia africana é coroado pela presença do inglês nu, alguém que simboliza, para Singleton, a figura de “um professor e um exemplo” (BLACKBURN, 1978, p. 127). Mostrando-se extremamente convincente, o homem resgatado pelo grupo consegue persuadir primeiro o cirurgião e depois o artilheiro a procurarem ouro pela região. Os demais, cansados e apenas desejosos de voltar para a casa, não compartilham do entusiasmo dos colegas, mostrando-se bastante reticentes em embarcar na aventura. Até mesmo Singleton afirma não ter visto, naquela altura, qualquer significado vantajoso na empreitada, pois, diz o narrador, não tinha “noção alguma do que significava tão grande quantia de dinheiro nem ainda do que podia fazer com ela.” (DEFOE, 1720, p. 87). Mas, diz o narrador, “nosso novo camarada se mostrou tão persuasivo e soube usar de tais argumentos, que conseguiu convencer-nos” (DEFOE, 1985, p. 108).

Tirando vantagem tanto de sua patente habilidade persuasória quanto de sua experiência profissional pregressa, o inglês se dispõe a negociar com os selvagens os bibelôs que até então foram a moeda de troca do grupo. Sua perícia assombra Singleton, que narra a transação agenciada pelo inglês como aquela em que a moeda foi valorizada numa “taxa monstruosa” (DEFOE, 1720, p. 90). Nesse ponto, de acordo com Blackburn, é como se o inglês ocupasse, para Singleton e seu bando, a mesma posição estes estão no imaginário dos nativos: é ele quem “negocia a partir das abstrações de valor que começam a valer somente após Singleton e seus homens haverem coletado os bens da natureza.” (1978, p. 126). Dividindo “os negros em várias equipes” e fazendo-os “procurar, lavrar a areia e apanhar o lodo nos lugares onde o rio era pouco profundo” (DEFOE, 1985, p. 107), o inglês deixa Singleton mais uma vez boquiaberto, desta vez com a eficácia de seu método racional de organizar a produção. O cavalheirismo [*gentlemanliness*] do homem – traduzível basicamente

em uma tríade de qualidades: eloquência aguçada, experiência organizacional e predisposição para a gerência – é aquilo que, na maior parte do tempo, no entanto, arranca a maior parte dos elogios do narrador.

Se Singleton acerta ao condescender com o gesto do inglês, que lhe agradece efusivamente pela *deliverance* do degredo africano, erra ao não retribuir o agradecimento. Os esforços do homem nu são também, a seu modo, Providenciais. Blackburn, por exemplo, afirma que é a partir da experiência com o inglês que Singleton entende de fato e passa a consentir no uso do dinheiro (1978, p. 127). É o inglês também quem faz Singleton perceber a potencialidade de uma produção mais bem organizada, testemunhando-lhe, em abundância de ouro acumulado, a eficácia de seus métodos. Por fim, Singleton ainda aprende com o inglês as vantagens de um poder cuja origem está mais na razão e no bom uso das palavras que na simples coragem mal estudada. Nessa obra de Defoe, como bem a avalia Blackburn, o inglês é uma peça fundamental no processo da Providência Divina, ao trazer Singleton para “um estágio intermediário entre o estado de natureza e a entrada na sociedade política.” (BLACKBURN, 1978, p. 127). Tanto é que, logo após o grupo se separar na Costa do Ouro e cada um seguir seu caminho, Defoe despacha o personagem, que já concluiu sua tarefa, com uma insólita e lacônica nota, em que o narrador afirma ter ficado sabendo mais tarde que o homem “morreu de desgosto porque tinha antecipadamente remetido a amigos, para receber ao chegar à Inglaterra, mil libras esterlinas, mas o navio fora capturado pelos franceses e ele perdera tudo o que tinha.” (DEFOE, 1985, p. 111). Um *deus ex machina* de péssimo gosto para os amantes da ‘verdadeira arte do romance’, mas bastante condizente com os propósitos dessa modesta ficção econômica.

### **3.6 Captain Singleton: a pirataria**

Como é de costume, mais uma vez o narrador destina um trecho insignificante de sua narrativa a descrever um grande transcurso temporal. Em apenas dois parágrafos, Defoe faz Singleton retornar à Inglaterra e explicar que, nesse país, o herói dissipou toda sua fortuna em menos de dois anos. Sobre o comportamento inconsequente de Singleton nesse episódio, Novak sugere duas explicações – a segunda mais elucidativa que a primeira. Para o crítico,

faltavam a Singleton, com relação ao dinheiro, “tanto a prudência necessária para mantê-lo quanto o conhecimento de seu valor na sociedade ocidental.” (NOVAK apud BLACKBURN, 1978, p. 127). A convivência com o inglês nu certamente lhe ensinou algo sobre tal noção abstrata, mas o conhecimento adquirido pelo protagonista na África, razoável apenas para os padrões naturais, mostrou-se insuficiente quando transposto para um universo tão complexo como o europeu. Ponto alto da civilização, a pátria de origem de Singleton deve ter lhe parecido um local ainda mais inóspito do que o vasto continente da travessia. Se na África ele era o capitão Bob Singleton, na Inglaterra ele é apenas o solitário Bob Singleton. Faltandolhe, além dos laços afetivos proporcionados por amigos e familiares, os conhecimentos necessários para adentrar de uma vez por todas o estágio civilizado da existência humana, Bob sente urgir dentro de si o chamado – divino – para a aventura do *trade*.

Imprimindo em Singleton a imagem de uma força que deve progredir constantemente no sentido de *deliverance*, Defoe aponta dessa vez para outra vastidão: aquela simbolizada pelo mar. Elemento representativo na teoria lockiana (BLACKBURN, 1978, p. 128), como um remanescente comum a toda a humanidade, o mar, na história de Singleton, é o meio através do qual Defoe situa a ascensão de Singleton à condição de civilizado. Ao fazer do protagonista um bucaneiro, Defoe inaugura uma representação da pirataria como um estágio necessário do progresso da raça humana rumo ao estado de razão lockeano – mas o faz de forma a promover uma peculiar aproximação da atividade dos piratas àquela praticada pelos negociantes transoceânicos. Blackburn percebeu isso ao comparar os dois momentos da vida de Singleton, o africano e o da pirataria, concluindo que:

Enquanto o seu tempo passado imerso no estado de natureza é dominado pelo medo imperativo da morte violenta, a temporada vivida no “Comum” do mar é dominada pelo uso consciente de sua faculdade do raciocínio. Ele já não vive mais do trabalho de apropriação da terra, mas, sim, do processo mais abstrato do *trade*, embora na forma graficamente mais crua do roubo. (BLACKBURN, 1978, p. 128)

Uma forma de comércio graficamente mais crua – sem dúvida –, mas ainda assim graficamente também menos chocante que tudo aquilo que costumamos associar à atividade dos piratas. Sobre esse ponto, afinal, não é senso-comum afirmar que o relato de Singleton não convence? Para os diversos intérpretes da obra, tal falta de convencimento está relacionada a duas questões. A primeira remonta a um precário realismo de ambientação – os piratas representados em *Captain Singleton* não matam, chantageiam ou agem de maneira sádica com suas vítimas, ou ao menos seu autor não quis dar a devida atenção que esse ponto merece. O texto se vê enfraquecido ainda, sugerem os críticos, devido a uma caracterização

não-realista do personagem principal. Leitores como Moore condenam a ausência de uma unidade psicológica nessa obra de Defoe. Na sua opinião, Moore entende que tal lacuna torna mais frágeis as conexões entre as diferentes partes da narrativa (GRASSO, 2010, p. 26). Equipado com os juízos apreciativos ditados pela poética realista, Moore não pode se dar conta do progressivo ganho de lucidez que Singleton demonstra obter durante o desenrolar de sua narrativa. Para o intérprete, o que há é uma representação frágil, equivocada ou, talvez, esquemática demais. Caso depusesse o enfoque realista de leitura, Moore poderia ter tomado o mesmo partido de Michael Boardman, crítico que afirma que, nos momentos nos quais a personalidade funcional de Singleton se esvanece, o leitor pode ter certeza de que “as unidades ideológicas tiveram origem diretamente no próprio conjunto de convicções de Defoe.” (GRASSO, 2010, p. 26). Boardman abre um veio crucial para que possamos resumir praticamente todos os pontos anteriores. Talvez seja possível afirmar que tudo aquilo que não convence no relato de pirataria de Singleton seja fruto do desejo de Defoe de fazer, dessa narrativa, o modelo ilustrativo de uma teoria muito peculiar, que combina o *trade* à Providência Divina e os fazem funcionar como atores transformadores – e de certa maneira inevitáveis – da existência de um indivíduo pirata. É possível, portanto, que a vontade de convencer o leitor da força de tal teoria ou convicção tenha superado em importância qualquer outro intento, realista ou romanesco, em *Captain Singleton*. O efeito retórico, nessa obra, parece sobrepor-se ao estético.

Nesse sentido, Blackburn, por exemplo, entende que a convicção ilustrada por Defoe em *Singleton* está relacionada à visão de mundo proposta pela filosofia de Locke, afirmando que “a vida de Singleton fornece a ‘estória’ da filosofia política de Locke.” (1978, p. 121). Joshua Grasso chega a uma conclusão diferente, embora se oriente pelo mesmo princípio. Para ele, “não foi senão em 1720 que Defoe decidiu pôr suas teorias [*sobre o trade*] à prova, ilustrando suas virtudes por meio das ‘memórias’ do fictício Capitão Bob Singleton” (GRASSO, 2010, p. 24; *acrécimo nosso*). Aludindo à interpretação de Boardman, Grasso diz que, se em *Captain Singleton* Defoe parece “arranja[r] seus atores de forma mecânica e até mesmo precipitadamente, sem abaixar a cortina da ficção” (2010, p. 25), é porque, em certo sentido, o ‘personagem’ principal da história é o próprio Defoe (2010, p. 25). Diz Grasso ainda que as tais “teorias de Defoe sobre o *trade*” estão espalhadas numa série de escritos do autor, como, por exemplo, a edição do dia 3 de fevereiro de 1713 do periódico *The Review*, em que um artigo é publicado discernindo uma espécie de divindade na origem do comércio:

Defendendo o impulso de explorar o globo em busca de abrir novos mercados, Defoe pergunta: “Alguém discordará do fato de Deus, em sua

infinita providência, ter conduzido as nações por direcionamentos invisíveis até o *trade*, e as conduzido ainda, pela mão, até os métodos, costumes e suas consequências, a fim de tornar o comércio [*commerce*] tanto fácil quanto útil? Ele prossegue, ilustrando a engenhosa criação dos rios que levam até as “próprias entranhas e centros dos países”, bem como a criação da ciência da navegação, que tem criado mercados onde previamente nenhum existia. O artigo termina com um convite a futuras explorações, uma vez que a ‘Providência ainda possui um inexausto [sic] suprimento de vantagens ainda não descobertas no *trade*’. Apesar de sua natureza fantasiosa, essa filosofia tornou-se a obsessão de uma vida inteira para Defoe, encontrando expressões em futuros artigos, panfletos, histórias e, eventualmente, narrativas fictícias. (2010, p. 23-24)

Assim, na parte da obra em que Singleton finalmente se lança ao mar em companhia de William Walters, Defoe pôde aprofundar sua tese a respeito de “como o *trade* cria não somente mercados, mas também uma rara raça de homens capazes de explorá-los.” (GRASSO, 2010, p. 24). Se Blackburn estiver correto ao afirmar que os relacionamentos de Singleton com as maiores figuras de sua história são oportunidades nas quais ele absorve importantes lições (BLACKBURN, 1978, p. 127), então o personagem de William deve ser tido como o derradeiro tutor de Singleton. O *quaker* já deixa Singleton atônito no preciso momento em que decide se juntar à frota pirata. Desejando parecer ter sido detido à força, William diz a Singleton: “– Amigo [...] se quer que o acompanhe, não está em meu poder resistir. Mas eu lhe peço que exija do capitão da corveta um certificado atestando que fui trazido à força e contra a minha vontade.” (DEFOE, 1985, p. 117; *acréscimo nosso*). É o próprio Singleton quem redige o contrato, maravilhado com a esperteza da proposta do rapaz: “se fôssemos apanhados”, pensa consigo mesmo, “estávamos certos de ser enforcados, enquanto que ele ficaria livre.” (DEFOE, 1985, p. 118). Agradecido, William diz a Singleton: “– Você agiu amigavelmente [...] e eu serei leal, quer tenha vindo voluntariamente ou não. Eu me tornarei útil tanto quanto puder, mas saiba que não é meu ofício meter-me em combates.” (DEFOE, 1985, p. 117). Singleton não se perturba: “– Não, mas você pode contribuir na partilha do dinheiro” (DEFOE, 1985, p. 117), ao que o médico *quaker* responde, arrebatado por uma alegria contida pela força de um extremo controle sobre os próprios impulsos: “– É uma coisa útil para guarnecer a bolsa de um médico [...], *mas serei moderado...*” (DEFOE, 1985, p. 117; *grifo nosso*).

Jovem pacífico, moderado, de “bom humor, conversa agradável, constituição forte e caráter aventureiro” (DEFOE, 1985, p. 117), William não parece deixar margens para que Singleton possa ser ainda mais surpreendido. Contrariando uma afirmação anterior, porém, William põe-se na linha de frente de um combate com uma embarcação portuguesa, deixando Singleton derradeiramente maravilhado. Narrando o episódio, o protagonista diz:

Avancei um pouco e vi o amigo William que, com dois ou três vigorosos rapazes, se ocupava em amarrar o gurupés do navio inimigo a nosso mastro grande, para que não pudesse se afastar de nós. De quando em vez, tirava uma garrafa do bolso e dava um pouco de aguardente aos homens para encorajá-los. As balas assobiavam numerosas ao redor dele, pois os portugueses, é justo que se reconheça, se defendiam vigorosamente. William, porém, parecia tão calmo e tranquilo como se estivesse diante de um copo de ponche ao invés de estar ocupado em impedir que um navio de quarenta e seis canhões fugisse de um navio de vinte e oito. (DEFOE, 1985, p. 125)

Além de todas as qualidades que Singleton encontra, já desde o princípio, em seu novo amigo *quaker*, o narrador descobre ainda ter ganhado um excelente conselheiro. São inúmeras as passagens da narrativa em que frases como “William nos demonstrou” ou “William me aconselhou” vêm seguidas, após alguns parágrafos, pelas confirmações de que “William tinha razão”. Singleton confia no julgamento de William como só confiara, antes dele, no do homem nu inglês. O personagem principal admite abertamente a ascendência do médico sobre toda a tripulação, inclusive sobre ele mesmo, em momentos nos quais afirma que William “teria sido um melhor capitão que qualquer um de nós.” (DEFOE, 1985, p. 118). Em um comentário presente na introdução à edição de 1908 de *Captain Singleton*, o crítico G. Maynadier supõe que Defoe, após haver concluído seu trabalho de caracterização de William Walters, deva ter imaginado haver conseguido chegar o mais próximo possível de um personagem real. Mas, afirma o crítico, mesmo com todos os loucáveis esforços do escritor, o *quaker* jamais passou ou passará de “um personagem bastante inanimado” (MAYNADIER, 1903, p. xiii). Se Maynadier deixasse de lado os parâmetros avaliativos que empresta da poética romanesca, ao julgar um personagem como William, talvez pudesse cogitar que toda a ‘limitação’ decorrente da ‘falta de habilidade na construção’ – mais uma vez, para os padrões romanescos – dos personagens, nesse texto de Defoe, pudesse ter sido na verdade resultado de uma intenção proposital do escritor. Ainda sobre o *quaker*, Maynadier afirma que:

[C]om certeza se mostra valente ao nunca recuar ante o perigo inevitável; mas manifesta seu ‘muito sólido bom senso’ apenas ao opor razão à patente insensatez de Singleton, que, aparentemente para deixar William brilhar o mais intensamente, perde em suas aventuras tardias muito do senso-comum que o tornou o líder de seus companheiros pelo interior da África. (1903, p. xiii)

O crítico parece resolver a questão, quando afirma que William dá ares de ser um personagem fadado a apenas opor bom senso à insensatez de Singleton. Porém, os motivos que o levam a apontar o esquematismo da caracterização dos dois homens não são os mesmos, por exemplo, que os de Grasso e Blackburn. Ao contrário de Maynadier, sem dúvida em razão de um menor apego às convenções da ‘boa literatura de ficção’, os dois críticos

puderam admitir, mesmo que tacitamente, a probabilidade de que a ‘tipicidade’ de Singleton e de William fosse um elemento calculado por Defoe. Singleton, tipificando a falta de uma unidade psicológica: um indivíduo-tábula rasa; O *quaker*, a teoria defoeniana que funde *trade* e Providência Divina. Aceitando mais pacificamente esse ponto, cabe à crítica não realista se aventurar pelos meandros dos conselhos que povoam a segunda metade do relato, e, dentre eles, talvez nenhum seja tão exemplar dessa grandiosa missão a um só tempo material e espiritual de William quanto aquele oferecido pelo *quaker* após o episódio de apresamento da embarcação portuguesa descrito acima.

Depois de terem feito o barco refém, Wilmot, almirante da frota e o mais próximo de um pirata convencional, é da opinião de que o grupo todo devesse esperar pelo regresso do outro navio que acompanhava a embarcação apreendida. Embora tenha fugido, conjectura Wilmot, a nave certamente viria resgatar sua companheira e, nesse preciso momento, haveria chance para um excitante combate. Revelando o *modus operandi* básico de um pirata convencional, Wilmot não descarta o uso irracional da violência. Essa decisão, no entanto, não parece desagradar nem a Singleton nem ao restante da tripulação, que compartilham da opinião do almirante. O único a quem a ideia não agrada é William. Almejando dissuadir Singleton e sua equipe de confrontarem desnecessariamente o navio que muito provavelmente regressaria, o *quaker* interpela o protagonista: “Só desejo lhe perguntar qual é o seu negócio [*business*] e o de toda essa gente que você tem sob seu comando: não é o de obter dinheiro?”, ao que Singleton responde: “Sim, William, assim o é, à nossa maneira honesta.”. Concluindo com a frase que cristaliza sua função dentro do relato, William replica a resposta de Singleton com mais uma pergunta: “E preferiria você [...] ganhar dinheiro sem lutar ou lutar sem ganhar dinheiro?” (DEFOE, 1720, p. 101).

Se, como afirma Schonhorn, o personagem de William é um dos principais elementos responsáveis por minimizar “a violência e o drama” (SCHONHORN apud BLACKBURN, 1978, p. 128) na narrativa de *Captain Singleton*, este efeito é, até certo ponto, obtido de modo colateral. O objetivo primário do médico é aconselhar as vantagens daquela ‘forma branda de guerra’, como descreveu o comércio o historiador Rediker. Críticos como Grasso apreenderam as principais diferenças entre *Captain Singleton* e as demais narrativas sobre pirataria:

Bastante diferente de *The General History of Pirates* [sic], que detalha, com afeição, crime seguido de crime sangrento, essas obras [*Captain Singleton* e *The king of pyrates*] dão ênfase ao negócio [*business*] da pirataria ou, mais precisamente, ao papel dos piratas como aquela figura que Defoe chamaria de um “mercador nato” [*true-bred merchant*]. O autor parece ter percebido que somente um pirata anônimo – tanto no nome quanto na caracterização –

poderia tornar real essa transformação ficcional [...] (GRASSO, 2010, p. 23; *acrécimo nosso*)

Embora sejamos levados a supor que há um conflito, na utilização da figura de um pirata para ilustrar uma teoria que prega um padrão de conduta adequado a um *true-bred merchant*, essa suspeita rapidamente perde o sentido quando analisamos mais detidamente o projeto de cavalheirismo [*gentlemanliness*] comercial de Defoe. Seu biógrafo William Minto, fazendo às vezes de crítico, afirma que, “no fundo, os propósitos de vida dos criminosos e piratas de Defoe são muito pouco distintos daquela ambição que o autor se encarrega de direcionar em *The complete english tradesman*” (MINTO, 1887, p. 152). Nesse famoso manual de comércio, Defoe, tal qual William, aconselha os comerciantes de primeira viagem a adotarem um estilo ambicioso de comportamento que, em alguns momentos, envolve tomadas de decisão e de conduta que margeiam os limites da moral aceita, ou que, melhor dizendo, pregam um tipo de moralidade bastante flexível, talhada para acomodar as exigências muitas vezes inflexíveis de sua profissão. Sobre essa moralidade suspeita, presente no manual de Defoe, o crítico e literato Charles Lamb comenta que tal é a inclinação do livro em “estreitar e degradar o coração que, acaso [...] tivesse eu vivido naquela época, certamente teria recomendado ao grande júri de Middlesex, que levou à corte *A Fábula das Abelhas*, este livro de Defoe, de uma tendência muito mais vil e degradante.” (apud MINTO, 1887, p. 153).

Defoe dizia em seu manual que um “*tradesman* atrás de seu balcão não deve ter nem carne nem sangue sobre si, nem nenhuma paixão ou ressentimento”, pois é do seu “*business* ser maltratado e não tomar ressentimento de coisa alguma” (apud MINTO, 1887, p. 152). A maioria dos personagens do escritor parece adotar esse mesmo espírito prático. Diz Minto que quando os criminosos de Defoe “têm um objetivo em vista, seja o roubo de uma casa, a captura de um navio ou o ludíbrio de um inocente, eles não permitem que nem paixão, nem ressentimento, nem sentimento de qualquer tipo se interponha em seu caminho.” (1887, p. 153). Portam-se, dessa forma, como o lojista de uma história que Defoe diz ter ouvido certa vez,

o qual se controlava a tal extremo que, quando era provocado, além dos limites de seu temperamento, pela impertinência dos fregueses, subia as escadas, batia na mulher, chutava os filhos como cães e ficava tão furioso quanto um homem acorrentado em *Bedlam*. Quando a cólera se esvaía, sentava e caía no choro mais rapidamente que as crianças que maltratava. Terminado o ataque, descia novamente para a loja e regressava tão humilde, cortês e calmo quanto qualquer outro homem. Tal absoluto governo de suas paixões ele tinha em sua loja, mas tão pouco fora dela. Na loja, um animal sem alma, incapaz de se ofender com coisa alguma; na família, um demente. Na loja, manso como um cordeiro, mas em família, feroz como um leão da Líbia. (DEFOE apud KOWALESKI-WALLACE, 1996, p. 83)

William demonstra a mesma frieza no episódio em que a tripulação encontra um navio negreiro à deriva. Após Singleton formular o pensamento de que os brancos pudessem ter sido assassinados pelos escravos, seus “homens foram atacados de fúria, e foi preciso contê-los, pois desejavam massacrar todos os negros.” (DEFOE, 1985, p. 127). Felizmente, o espírito prático de William, em momentos como esse, é capaz de trazer a bordo a autodisciplina dos *tradesman* de Defoe: “Mas William lhes demonstrou que eles também tinham agido como quaisquer outras pessoas, em condições iguais e que era uma grande injustiça feita aos negros vendê-los como escravos sem seu consentimento.” (DEFOE, 1985, p. 127). Num rompante de caridade cristã, o *quaker* se põe, inclusive, a tratar o início de gangrena na perna de um dos negros, de outra forma condenado à morte pela má vontade dos demais médicos e cirurgiões do grupo. Mas não devemos nos enganar: William não deve ser interpretado como um humanista utópico ou um abolicionista *avant la lettre*. Para livrar os homens “do apuro” de não saberem como “dispor dos negros” (DEFOE, 1985, p. 131), o *quaker* não tem escrúpulo algum em propor “ir, como dono do negreiro, com vinte homens ao litoral do Brasil e tentar o negócio diretamente com os plantadores, pois não podia procurar um grande porto.” (DEFOE, 1985, p. 131). Agindo conforme o proposto, indo à terra e sendo recomendado por um plantador a outro, William consegue cumprir “tão bem seus negócios que em menos de cinco semanas vendeu todos os negros e o próprio navio.” (DEFOE, 1985, p. 132).

Quando o *quaker* retorna ao barco, a tripulação ouve do pirata-mercador, com muita satisfação, a história de como ele realizou o tráfico dos negros:

Desembarcando, ele tinha ido a uma casa mais próxima da costa sob pretexto de comprar porcos. O plantador lhe vendeu sete e o convidou para jantar com outros convidados. Ele retribuiu a delicadeza, convidou-o para ir a bordo do navio e lhe fez presente de uma jovem negra.

No dia seguinte, recebeu, por sua vez, o presente de uma vaca, duas ovelhas, uma caixa de doces, açúcar e um grande saco de tabaco. *À força de gentilezas recíprocas, estabeleceu-se a intimidade.* (DEFOE, 1985, p. 132-133; grifo nosso)

Mesmo tendo mencionado inicialmente a injustiça que a venda de um homem a outro, sobretudo na condição de escravo, parecia configurar a seus olhos, William não se vê como um reformador moral da humanidade. É o cálculo mais premente que o faz agir de modo independente e, principalmente, sem qualquer tipo de paixão, uma posição que oferece maiores garantias de lucro – afinal de contas, o *business* do pirata *quaker* e da tripulação de Singleton, como ficou decidido, deve ser o de ganhar dinheiro. Um crítico afirma que os personagens criminosos de Defoe, agindo segundo a máxima do *tradesman* autocontrolado,

frequentemente conseguem escapar do *status* de transviados, cujo qual o meio baixo em que vivem tende a conformá-los. Analisando o papel desses tipos de personagem, bastante comuns no universo de Defoe, batizados por Adam Hansen de “tradutores sociais”, o crítico conclui que o modelo ao qual se ligam, desde o nível mais elementar da linguagem até aquele do comportamento em sociedade, é o da “figura do *gentleman* desinteressado, objetivo, universal, um projeto com o qual Defoe, entre outros, esteve implicado.” (HANSEN, 2004, p. 31). A respeito desse projeto, Hansen afirma que:

Como a sociedade e a economia se tornavam um emaranhado de interesses, *trades* e profissões convergentes, cada qual com seus próprios códigos, sociais e linguísticos, somente um “observador compreensivo”, sem “qualquer atividade regular determinada”, seria capaz de perceber, conciliar e, portanto, organizar e governar as relações entre os grupos profissionais. Nos diálogos e declarações presentes no *The complete english gentleman*, Defoe delineia tal tipo ideal. Ele não é tão inutilmente informado pelo pedantismo e pelo conhecimento universitário impraticável, a ponto de ser “pura glossolalia, sem qualquer idioma”. Ao contrário, encontra-se equipado, por meio de um processo educativo – autodidata se necessário –, com as habilidades de comunicar e compreender as necessidades, as fraquezas e as forças dos outros. Além disso, apreende o modo que a sociedade se inter-relaciona como um todo tão seguramente quanto compreende as “conjunções, revoluções e influências dos planetas”: “ele tem tudo isso sob sua vista.” (2004, p. 31)

Desse ponto de vista, um indivíduo como Singleton, que corta transversalmente os códigos sociais e linguísticos de sua época, ao ter a miséria como origem, a experiência como sua maior professora e a *deliverance* como ponto de chegada, parece deslizar com facilidade para o papel do *gentleman* mercador de Defoe. Ainda mais quando dá mostras de absorver bem os aprendizados que a Providência lhe oferta por meio de seus tutores e de seus mecanismos ocultos, que envolvem uma série de aventuras em incursões pelas grandes vastidões geográficas. Como diria *Robinson Crusoe* em seu *Serious reflections*, a respeito desse último aspecto, Deus envia, “em muitas ocasiões, mensageiros silenciosos” (DEFOE apud RICHETTI, 2005, p. 168).

Certo dia, William se aproxima de Singleton e diz ter tido um sonho em que desembarcava “numa ilha com trinta homens, entre os quais o dono da chalupa em que se encontravam, e haviam encontrado uma mina de ouro que enriquecera a todos.” (DEFOE, 1985, p. 142). Ainda na mesma manhã, diz Singleton, “o dono da chalupa tinha vindo contar-lhe que também tinha sonhado que estava em terra na ilha de Madagáscar e que alguns homens tinham vindo dizer-lhe que iam mostrar-lhes uma presa que enriqueceria a todos.” (DEFOE, 1985, p. 142). Mesmo mostrando-se cético, Singleton diz ter confiança em William e o autoriza a desembarcar na ilha. Viajando por poucos dias, os homens surpreendem-se ao

encontrar a frota perdida do almirante Wilmot, que, tendo-se separado e perdido da de Singleton, viajou até o Golfo de Bengala, onde encontrou o famoso capitão Avery. Lá, diz Singleton, Wilmot e seus homens se uniram a Avery “e fizeram alguns ataques importantes, entre os quais o de um navio no qual estava a filha do Grão Mogol e um imenso tesouro em dinheiro e jóias.” (DEFOE, 1985, p. 143). O sonho de William faz com que Singleton e sua equipe ingressem na história, ao toparem, poucos dias mais tarde, sondando a costa de Madagáscar, com o próprio famoso pirata. Juntam seus efetivos com os pouco que a ele restara e Singleton pode dizer, orgulhoso, que, “[e]m uma palavra, todas as forças de que Avery dispunha no ano de 1699, em Madagáscar, se reduziam a nossos três navios, pois ele tinha perdido o seu” (DEFOE, 1985, p. 144-45).

O célebre capitão os convida a montarem, juntos, uma cidade fortificada na ilha – numa versão do famoso sonho do *Commonwealth* pirata. Nesse momento, acontece, porém, um racha, pois Wilmot – o inegável pirata da tripulação – prefere permanecer na ilha, enquanto Singleton, contrariando o vago plano juvenil de um dia regressar e montar residência naquele lugar, encara um estabelecimento local como uma declarada sentença de morte pelas mãos das forças militares hostis – e, talvez, quem sabe, como o reduto de bárbaros ao qual Johnson faz menção, anos mais tarde em sua história, local não para a glória de um pirata que deseja ultrapassar Avery em fama, mas, sim, um esquecido reduto para selvagens reduzidos a um mero estado de natureza. Há sempre, é bom lembrar, novos e promissores mercados a conquistar – ficar parado parece não só contraproducente, mas também um desrespeito às leis cartográficas Divinas que regem o *trade* no mundo. É interessante perceber o modo como Singleton conduz – agora já sem a ajuda de William – esse momento tão delicado, contrapondo a brutalidade de Wilmot a um modo mais pacífico e racional de manipular a situação:

Nada pôde convencê-lo [Wilmot]. Os homens da tripulação lhe declararam que estavam prontos para segui-lo a qualquer parte, mas que não queriam correr para uma destruição certa. Enfim, tendo a discussão se tornado excessivamente calorosa, o capitão me lançou alguns nomes grosseiros aos quais não respondi, contentando-me em lhe dizer que o prevenira em seu próprio interesse.

Contudo, uma cabeça quente não se acalma facilmente e o capitão, deixando nossa companhia com uma parte de sua tripulação foi unir-se ao capitão Avery, levando com ele o pecúlio que deveria repartir entre todos nós.

Os homens resmungaram um pouco, mas eu pacifiquei da melhor maneira possível, dizendo-lhes que isso nos desligava de qualquer obrigação para com o capitão Wilmot e que nos cumpria nos enriquecermos tanto quanto ele. Aproveitei a ocasião para lhes comunicar um projeto de navegação no mar Oriental, onde Avery recolhera uma tão grande fortuna. (DEFOE, 1985, p. 146; *acrécimo nosso*)

Nesses momentos finais da narrativa, Singleton parece pouco a pouco dominar o bom-senso que aprende com William. No meio do caminho até o Oriente, após terem deixado Wilmot e parte da antiga frota para trás, os homens apresam um veleiro tripulado por negociante holandeses, mas, não sabendo que atitude tomar com relação à tripulação refém – com medo de que, uma vez libertos, os homens dessem alarme nos estabelecimentos das Índias – a maioria mostra-se favorável a atirar os comerciantes ao mar. William não concorda, e tenta pleitear a causa dos homens, esclarecendo a Singleton a crueldade desse tipo de tratamento. Assim que o restante da tripulação fica a par dos desígnios de William, diz Singleton, “entraram em violenta cólera, ameaçando o amigo de fazê-lo compartilhar da sorte deles.” (DEFOE, 1985, p. 148). Singleton, que por essa altura “estava [...] resolvido a não deixá-los fazer o que queriam.” (DEFOE, 1985, p. 148), toma para si a tarefa de solucionar o impasse, chamando os reféns para um canto e questionando-os se topariam acompanhá-los. Apenas dois dos homens respondem que sim, enquanto o restante, quatorze ao todo, guardam reserva. “Eu lhes retuquei”, diz Singleton, “que não podia autorizá-los a ir para um estabelecimento holandês e lhes expliquei o motivo. Renderam-se às minhas razões. Comuniquei-lhes o cruel plano de nossos homens e acrescentei que estava resolvido a salvá-los, se possível.” (DEFOE, 1985, p. 148). O bom-senso de Singleton vence a crueldade da tripulação, e os homens são liberados enquanto seu navio é encalhado em um ponto qualquer.

Seguindo pela rota das Filipinas, Singleton dá mais uma mostra de um aprendizado frutífero. Ao pilharem um navio de Amboina, localidade famosa pelos maus tratos a que os aventureiros ingleses eram submetidos ao caírem nas mãos dos holandeses, no controle do local, os homens de Singleton, transidos de raiva ao saberem a origem da embarcação, decidem massacrar toda sua tripulação. Singleton custa mas consegue enfim convencê-los do contrário. Fazem uma enorme presa de noz-moscada, ao que Singleton confessa: “[p]or mim, eu teria consentido em comprá-la, mas meus homens tinham horror a pagar, mesmo que fosse em troca de mercadorias.” (DEFOE, 1985, p. 152). O narrador diz que teriam preferido negociar abertamente a presa com as embarcações indígenas, mas como os holandeses tinham se tornado donos dessas ilhas e proibiam todo o comércio com estrangeiros, não havia outra solução a não ser prosseguir pilhando e viajando em outro sentido.

Aconselhando o grupo a tentar uma descida até as ilhas Dumas, famosas por suas moscadeiras, os homens são detidos por um fenômeno natural portentoso. Uma nuvem negra estaciona sobre o barco, e dela, diz o narrador, “jorrou uma série de relâmpagos tão terríveis e tão próximos” que todos os homens acreditaram que o “navio estava em chamas.” (DEFOE, 1985, p. 154). “O calor era tão intenso”, diz Singleton, “que alguns entre nós ficaram com

bolhas no rosto, não talvez diretamente provocadas pelo ar quente, mas por fragmentos nocivos misturados à atmosfera inflamada.” (DEFOE, 1985, p. 154). O deslocamento de ar, de tão forte, joga as velas do navio para trás, enquanto o som dos trovões rebomba como os de “[c]em mil barris de pólvora, explodindo ao mesmo tempo” (DEFOE, 1985, p. 154). Esse instante dramático, afirma Singleton, inspirou terror em todos os membros da tripulação, inclusive nele próprio. “Somente o amigo William”, diz, “teve sangue frio bastante para executar algumas manobras que nos impediram de ser desmastreados.” (DEFOE, 1985, p. 154). Estarrecido e confuso durante o acontecido, Singleton experimenta, “pela primeira vez na [sua] vida, [...] os efeitos do horror [...] pensando na [sua] vida passada.” (DEFOE, 1985, p. 154; *acréscimo nosso*), dizendo ainda que:

Pareceu-me que eu estava destinado a perecer assim num justo castigo pelos meus crimes e que o próprio Deus era o executor da sentença. Entretanto, eu não sentia o arrependimento de uma sincera penitência, estava tão abalado pelo julgamento, não pelo crime, alarmado pela vingança, mas nem um pouco apavorado com a falta, e no entanto estava aterrorizado ao máximo pelo castigo que devia sofrer nesse momento.” (DEFOE, 1985, p. 154)

O vislumbre de culpa dura apenas o tempo exato do fenômeno que atormenta os marinheiros, esvaindo-se assim que o mau tempo passa e o barco e a tripulação saem ilesos, tornando “a ser tão sem religião e empedernidos como antes” (DEFOE, 1985, p. 155). Mas esse episódio não pode ser deixado de lado no conjunto do livro. Uma coisa fica evidente desde já: Singleton só poderá se arrepender caso deixe a pirataria de uma vez. Ela funciona como uma escada, que deve ser abandonada após o indivíduo haver chegado a patamares mais elevados da existência.

O último grande momento de sucesso comercial do grupo acontece quando dão caça a um junco chinês. Não encontrando nada dentro do navio a não ser três comerciantes chineses, que queriam vender suas mercadorias e comprar especiarias e produtos europeus, Singleton percebe a conveniência da ocasião para seus planos. Aos poucos, a desconfiança mútua dá lugar à ambição dos dois lados, e os homens negociam. Mantendo dois mercadores a bordo, William parte com o terceiro rumo ao porto onde ocorre a transação. Treze dias se passam e as preocupações dos homens a bordo só crescem. Ao final da tarde do décimo-terceiro dia, contudo, três veleiros vêm em direção ao navio de Singleton. William, junto a outros dois traficantes, sobe a bordo e conta como “tinha sido muito bem tratado e encontrou franqueza e lealdade em toda a parte.” (DEFOE, 1985, p. 157). Diz Singleton:

William afirmou que havia prometido formalmente em nosso nome que não usaríamos de nenhuma violência e não reteríamos os navios, após termos comerciado com eles. Eu lhe disse que não ficaríamos atrás em civilidade e que estávamos ligados por sua promessa [...].

Assim, fizemos, em pleno mar, excelentes transações e, com exceção de uma caixa de chá e de dez fardos de belas sedas chinesas, recebemos somente ouro em troca de nossas mercadorias, e havia mais de cinquenta mil onças, bom peso.

Concluído o negócio, devolvemos nossos reféns e demos a cada um dos três negociantes mil e duzentas boas medidas de noz-moscada e outro tanto de cravo-da-índia, com um belo presente de tecidos ingleses, para compensá-los pelo dano que lhes tínhamos causado. Eles se despediram encantados conosco. (DEFOE, 1985, p. 158)

Como acontece no decorrer da história, o processo de abandono da pirataria e, mais especialmente, o de arrependimento – ocorrido após a parte comercial e, portanto, mais interessante do relato ter findado – recebem pouco espaço na narrativa de Singleton. Certo dia, William se aproxima do protagonista, tentando convencê-lo a voltar para a Inglaterra. Como o amigo não vê motivo algum para tanto, William avança: “[p]odemos renunciar a este gênero de vida e nos arrepender, e penso que neste momento a ocasião se oferece a nós favorável como talvez nunca mais acontecerá.” (DEFOE, 1985, p. 188). Mostrando-se um eficiente discípulo do *quaker*, Singleton procura negociar os termos da ação: “[e]xaminemos antes sua proposta de renunciar a nosso modo de vida, antes de falar de arrependimento [...] é necessário primeiramente que eu tenha outras condições.” (DEFOE, 1985, p. 188). William concorda e ainda conclui que não há mesmo que se “falar de arrependimento enquanto continuamos piratas.” (DEFOE, 1985, p. 188).

Por uns dias ainda, Singleton se mantém pensativo, mas por fim cede aos conselhos de seu camarada. Regressam juntos à Inglaterra disfarçados de negociantes armênios. Chegados ao país, os dois elaboram o que Grasso chama de um bem-sucedido “esquema de lavagem de dinheiro” (2010, p. 35), em que decidem doar a fortuna ilicitamente acumulada à irmã de William, mulher que passa grandes necessidades, e com quem, mais tarde, Singleton acaba se casando. Segundo Grasso, esse gesto aparentemente insólito revela um argumento caro a Defoe, o de que os piratas poderiam pagar pelos seus crimes – fiscais, afinal de contas são comerciantes que não pagam impostos – desde que retornassem aos cofres públicos o prejuízo previamente causado. (2010, p. 35). Agindo conforme os desígnios de Defoe, revertendo parte dos lucros em forma de tributos, os homens são abençoados com o perdão secular e podem ingressar, William de volta, Singleton pela primeira vez, de fato, no seio da civilização. O perdão religioso é garantido ao protagonista por meio de sua *deliverance* do estágio da pirataria. Daí por diante, caberá a Singleton – e podemos supor que com a ajuda do *quaker* isso realmente aconteça – construir sua própria fortaleza espiritual.

## 4. Conclusão

No capítulo anterior, ao analisarmos mais detidamente a obra *Captain Singleton*, de Defoe, pudemos vislumbrar os diversos conflitos provocados por interpretações de críticos norteados pelos quadros teóricos do romance moderno, sobretudo aqueles de orientação realista. Inseridos em um contexto histórico favorável ao dinamismo das técnicas e das transformações dos discursos, os escritos de Defoe dificultam ainda hoje o trabalho do crítico contemporâneo de classificar genérica, factual ou ficcionalmente os textos. Tais escritos parecem, assim, especialmente apropriados para desafiar teorias e análises monolíticas ou binárias.

Metodologias fundamentadas em conceitos como os de *realismo formal* e de *gênero dialético* vêm se mostrando insuficientes para transmitir algo das possibilidades praticamente incalculáveis de interpretação dos textos do autor londrino. Na verdade, essas metodologias têm provocado o movimento contrário: geralmente, elas procuram conter a proliferação, aparentemente sem limites, de ligações semânticas e estruturais dos textos do autor, ao reduzi-las a um número confortável de relações que são, ainda por cima, filtradas por um viés de gênero. Se um crítico as toma por baliza, jamais poderá dizer, por exemplo, que uma obra como *Captain Singleton* forma uma espécie de costura dinâmica de estruturas e de sentidos oriundos de narrativas de viagem, composições filosóficas, teorias publicadas tanto em formato jornalístico quanto naquele dos grandes manuais. Um tecido de referências, aliás, que corre o risco de se desmanchar ao ser fraturado e compartimentado em composições genéricas específicas.

Talvez devido a essas limitações interpretativas, os críticos mais recentes tenham, nas palavras de Sandra Sherman, “assimilado, à ‘ascensão’ do romance, textos com pouca ou nenhuma pretensão literária, cuja relação com a ‘verdade’ era instável.” (SHERMAN, 2005, p. 1). O comentário cristalino de Sherman, a respeito do panorama atual dos estudos sobre o romance inglês, sintetiza muito bem os esforços de pesquisadores contemporâneos como Lennard Davis, Robert Mayer e, obviamente, o dela mesma. Ao buscarem, cada um à sua maneira, o cordão umbilical discursivo que supostamente uniu, indissociavelmente, o romance aos discursos jornalístico, historiográfico ou econômico de seu tempo, as pesquisas desses autores têm, de maneira geral, concordado acerca de alguns pontos. O primeiro deles, a

questão da ‘instabilidade com relação à verdade’, mencionada por Sherman, merece vir primeiro, pois parece estar na origem dos demais.

Ao que tudo indica, na época em que Defoe publicava seus *novels*, as afirmações contidas em um texto, garantindo a factualidade de seu conteúdo, eram apenas uma frágil garantia de que o leitor, durante o ato da leitura, fosse realmente encontrar somente materiais factuais, de origem completamente verdadeira. Nesse contexto ainda, o elemento correlato, a ficção, longe de sustentar a função de discriminador de conteúdos e gêneros a qual representa para os leitores e estudiosos nos dias de hoje, parecia mais imiscuída às práticas de muitos dos discursos que afirmavam serem factuais. Do ponto de vista desse estado generalizado de “opacidade epistemológica”, nas palavras de Sherman (2005, p. 2), procede a percepção de que a garantia de um autor ou de um editor, a respeito da factualidade de um relato, não excluía a sobrevivência de ingredientes ficcionais no texto. Um tipo de consideração que nos leva a admitir que, talvez, tais afirmações cumprissem funções mais retóricas, no sentido do termo que, talvez de modo apressado demais, taxamos como pejorativo hoje em dia: clichês, lugares comuns, fórmulas, etc. – que devem receber estudos mais aprofundados. Em vista desse estado de coisas, parece despropositado falar em gênero romanesco como um tipo moderno de ficção surgido no início do século XVIII, uma vez que, para os próprios padrões daquele século, demarcadores de ordem genérica e factual e/ou ficcional não eram elementos muito claros ou bem-estabelecidos.

Talvez seja mais interessante, no futuro, podermos expandir o conceito de gênero romanesco, a fim de abarcar esses empréstimos retóricos que pareciam ocorrer à revelia de descrições genéricas, factuais ou ficcionais. Em *A arqueologia do saber*, Foucault (1986) defende veementemente a necessidade de que o genealogista parta da suspeita quanto à validade imediata de toda forma prévia de síntese unificadora de um discurso. Para o pensador francês, antes de lidar com ‘romances’, ‘economia’ ou ‘história natural’, como princípios ordenadores autoevidentes, devemos levar em conta que, uma vez liberado o imenso domínio de elementos de todos os grupamentos considerados como unidades naturais, imediatas e universais, temos a possibilidade de descrever outras unidades, mas, dessa vez, por um conjunto de decisões controladas. Contanto que se definam claramente as condições, diz o pensador, é legítimo constituir, a partir de relações corretamente descritas, conjuntos que não seriam arbitrários, mas que, por força das grandes unidades, apenas permaneceram por muito tempo invisíveis. (FOUCAULT, 1986, p. 33).

Seguindo o conselho do autor e deixando em suspenso o uso de gênero literário como chave de leitura para uma história do surgimento do romance inglês – pelo menos do modo

como a ideia de gênero tem sido teorizada até então –, procuramos por substitutos que possam funcionar como um suporte teórico-metodológico adequado para a nova tarefa. Em certo sentido, uma experiência já bem-sucedida existe, porém em outra área dos estudos literários.

Em *O espaço biográfico*, publicado primeiramente em 2002, a teórica argentina Leonor Arfuch (2010) oferece uma inovação teórico-metodológica para os estudos de crítica e historiografia biográfica. Ao tentar traçar a proliferação contemporânea das narrativas de subjetividade, que, segundo a autora, vêm imiscuindo formas canônicas àquelas oriundas da cultura de massas, Arfuch lança mão de um movimento que marca o ponto de partida de seu trabalho, e o de interesse, para nós. O desafio, para ela, assim como para os nossos propósitos, consistia em trabalhar uma multiplicidade de escritos sem ter de ser obrigada a recorrer a ferramentas conceituais que normalmente dão primazia às ‘especificidades’ e ‘singularidades’ – ferramentas que frequentemente se apegam a noções de “pureza genérica”, em prejuízo das heterogeneidades e das hibridizações. A recorrência à autobiografia como forma clássica, princípio ordenador, ou óbvio ponto de partida para qualquer estudo sobre materiais com conteúdo biográfico revelava-se, portanto, bastante insuficiente para a tarefa que Arfuch deveria levar a cabo. Assim, a teórica propõe, como uma forma de colocar em suspenso as problemáticas inerentes ao uso da noção de gênero, um método de ‘especialização’ das relações entre os variados materiais biográficos.

Arfuch vislumbra, na promissora ideia de um *espaço biográfico*, um horizonte de inteligibilidade que lhe parece ideal para o tipo de estudo que se propõe a realizar. Empréstimo “metaforicamente”, como gosta de ressaltar, o termo cunhado por Lejeune, autor que vê na expressão a possibilidade da elaboração de um espaço como reservatório de gêneros, a autora parte para uma ampliação do conceito, afirmando que o propósito de seu trabalho é o de

[I]r além da busca de exemplos, mesmo ilustres ou emblemáticos, para propor relações [...] entre formas com grau diverso de proximidade, relações nem necessárias nem hierárquicas, mas que adquirem seu sentido precisamente num espaço/temporização, numa simultaneidade de ocorrências que por isso mesmo podem se transformar em sintomáticas e serem suscetíveis de articulação, ou seja, de uma leitura compreensiva no âmbito mais amplo de um clima de época. (ARFUCH, 2010, p. 58)

Seguindo o modelo de Arfuch, talvez possamos ganhar mais liberdade de movimentos para construir novas unidades de sentido, mais interessantes para lidar com os escritos de Daniel Defoe. Unidades centradas agora apenas na vontade de substituir o conceito anterior, de gênero, por um projeto em construção de uma nova categoria: a de *espaço do romance*. Arfuch argumenta assim as vantagens de sua alternativa teórico-metodológica:

O espaço, como configuração maior do que o gênero, permite então uma leitura analítica transversal, atenta às modulações de uma trama interdiscursiva. [...] Além disso, essa visão articuladora torna possível apreciar não somente a eficácia simbólica da produção/reprodução dos cânones, mas também seus desvios e infrações, a novidade, o “fora de gênero”. (2010, p. 132)

Vale ressaltar, do modo como faz a autora, que esse espaço não é um tipo de macrogênero, que supostamente albergaria uma coleção quase infinita de formas “mais ou menos reguladas e estabelecidas” (ARFUCH, 2010, p. 74). É, antes, “um cenário móvel de manifestação – e de irrupção – de motivos, talvez inesperados.” (ARFUCH, 2010, p. 74). Justamente contra a insistência classificatória, a obstinada tendência de encarar o gênero como outra coisa que não a repetição, com maior ou menor grau de ‘acerto’ ou de ‘erro’, de modelos bem-sucedidos, é que o *espaço do romance* pode servir como possibilidade heurística para a pesquisa de história da literatura.

Em termos de visualização desse espaço, pensamos que algumas teorias já apontaram para as vantagens de modelos epistemológicos espaciais em forma de rede ou teias. Alguns exemplos são as noções de ‘vizinhança’, de Bachelard (2010), ou de ‘semelhanças de família’, de Wittgenstein (CONDÉ, 2004), e de ‘rizoma’, dos já mencionados Deleuze e Guattari (2010). No interior do *espaço do romance*, os sistemas de sentido pensados a partir desses modelos poderiam ser organizados em nódulos de coerência, com recurso às relações de semelhanças entre os gêneros de um mesmo período. Poderiam entrar para esses complexos relacionais, por exemplo, as figuras de retórica comuns, as estratégias, parecidas, empregadas para atingir determinado domínio receptivo semelhante, as formas análogas com as quais determinados gêneros delimitam um objeto do discurso em comum – ou seja, elementos multiplicáveis a gosto, dependentes somente da habilidade relacional do pesquisador e da disponibilidade dos discursos do período por ele estudado. Ora inchando, ora desinchando, conforme as mudanças exigem o rompimento de certas articulações semânticas, aqui, empurrando-as para zonas de sentido mais distantes, acolá, os nódulos – sempre provisórios – são constitutivamente incapazes de fornecer um fundamento duradouro, do tipo projetado para servir a uma estrutura rígida de gênero, que se pretende infensa às rupturas causadas pela passagem do tempo e pelas mudanças das perspectivas teóricas.

## 5. Referências

ADDISON, J; STEELE, R. *The spectator*. London, n. CCCXLI, April 1, p. IX-X, 1712.

ARAÚJO, Nabil. O postulado do “realismo formal” no Brasil: da tautologia nacional à profissão de fé. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, n.2, v.24. p.139-156, 2015.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010. 368p.

BACHELARD, Gaston. O papel dos espaços abstratos na física contemporânea. In: \_\_\_\_\_ . *A experiência do espaço na física contemporânea*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010. p. 71-88.

\_\_\_\_\_. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. 316p.

BAKHTIN, Mikhail M. The Bildungsroman and its significance in the history of realism (toward a historical typology of the novel). In:\_\_\_\_\_. *Speech genres and other late essays*. Austin: University of Texas Press, 1986. p. 10-60.

BLACKBURN, Timothy C. The coherence of Defoe’s “Captain Singleton”. *Huntington Library Quarterly*, San Marino, v. 41, n. 2, p. 119-136, 1978.

CONDÉ, Mauro Lúcio Leitão. *As teias da razão: Wittgenstein e a crise da racionalidade moderna*. Belo Horizonte: Argvmentvm Editora, 2004. 239p. (Scientia/UFGM)

CUNHA, Gualter. Uma dupla direção na escrita de Daniel Defoe: the farther adventures of Robinson Crusoe, ou, alguns bons ensinamentos da má literatura. *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, II série, v. VI, p. 189-206, 1989.

DAVIS, Lennard. *Factual fictions: the origins of the english novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996. 245p.

\_\_\_\_\_. *A journal of the plague year*. Introduction by David J. Johnson. London, J.M. Dent & Sons, 1966. 295p. 182p.

\_\_\_\_\_. *Capitão Singleton*. Tradução de Vera Mourão. São Paulo: Global, 1985. 195p.

\_\_\_\_\_. *Captain Singleton*. London: printed for J. Brotherton, at the Black Bull in Cornhill, J. Graves in St. James's Street, A. Dodd, at the Peacock without Temple Bar, and T. Warner, at the Black Boy in Pater-noster Row, 1720. 182p.

\_\_\_\_\_. *Os segredos de Lady Roxana*. Tradução e prefácio de Lúcio Cardoso. [Rio de Janeiro]: Ediouro S. A., [198-?]. 190p.

\_\_\_\_\_. *Robinson Crusoe*. Tradução de Sergio Flaksman. Intro. e notas John Richetti. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. 405p.

\_\_\_\_\_. *The fortunate mistress: or a history of the life of Mademoiselle De Beleau, the Lady Roxana*. Ed. by George D. Sproul, pref. and intro. G. H. Maynadier. The University Press, 1904. (The works of Daniel Defoe, v. 12)

\_\_\_\_\_. *The review*. London: Daniel Defoe, v. II, n. 62, July 26, p. 245-248, 1705.

\_\_\_\_\_. *The king of pyrates: being an account of the famous enterprises of Captain Avery, the mock king of Madagascar*. London: printed for A. Bettesworth and W. Meadows in Cornhill, W. Chetwood in Covent-Garden, and fold by W. Boreham in Pater-noster Row, 1720. 93p.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*. Vol. 1. 2ª ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. 94p. (Capitalismo e Esquizofrenia 2)

DI RENZO, A. The complete English tradesman: Daniel Defoe and the emergence of business writing. *The Journal of Technical Writing and Communication*, Amityvill, v. 28, n. 3, p. 1-16, 1998.

FALLER, Lincoln B. *Crime and Defoe: a new kind of writing*. New York: Cambridge University Press. 2008. (Cambridge studies in eighteenth century literature and thought 16). 263p.

FARIA, Almeida. *A paixão*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 224p.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986. 239p.

FURBANK, P. N; OWENS, W. R. *The canonisation of Daniel Defoe*. New Haven: Yale University Press, 1988. 210p.

GRASSO, J. The providence of pirates: Defoe and the “true-bred merchant”. *Digital Defoe: Studies in Defoe & His Contemporaries*, Normal, year 2, n.1, p. 21-40, 2010.

HANSEN, A. Criminal conversations: rogues, words and the world in the work of Daniel Defoe. *Literature & History*, Boston, v. 13 (2), n.2, p. 26-48, 2004.

HOBBS, Thomas. *Leviatã*. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Coord.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p.105-118.

JAUSS, Hans R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994. (Série Temas vol. 36. Estudos Literários) 78p.

KING, John N. *Foxe's book of martyrs and early modern print culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 370p.

KISHLANSKY, Mark. *A monarchy transformed: Britain 1603-1704*. London: Penguin Books, 1997. 386p.

KOWALESKI-WALLACE, Elizabeth. *Consuming subjects: women, shopping, and business in the eighteenth century*. New York: Columbia University Press, 1996. 192p.

MAYER, Robert. *History and the early english novel: matters of fact from Bacon to Defoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. (Cambridge Studies in Eighteenth-Century English Literature and Thought). 248p.

\_\_\_\_\_. The reception of a journal of the plague year and the nexus of fiction and history in the novel. *ELH*. Baltimore, v. 57, n.3, pp. 529-555, 1990.

MAYNADIER, G. Introduction. In: DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*, v.1. Edited by George D. Sproul. 3v. New York: The University Press, 1908. p.ix-xxviii. (The works of Daniel Defoe)

\_\_\_\_\_. Introduction. In: DEFOE, Daniel. *Captain Singleton*. Edited by George D. Sproul. New York: The University Press, 1903. p.vii-xiv. (The works of Daniel Defoe)

MCKEON, Michael. *The origins of the English novel 1600-1740*. 15<sup>th</sup> anniversary edition. Baltimore: JHU Press, 2002. 529p.

\_\_\_\_\_. *Theory of the novel: a historical approach*. Baltimore: JHU Press, 2000. 947p.

MINTO, William. Daniel Defoe. In: MORLEY, John (Ed.). *English men of letters*. New York: Harper & Brothers, 1887. 167p.

MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 376p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NOVAK, Max. Defoe as an innovator of fictional form. In: RICHETTI, John. (Ed.). *The Cambridge companion to the eighteenth-century novel*. New York: Cambridge University Press, 1996. p. 41-72.

RICHETTI, John. *The life of Daniel Defoe: a critical biography*. Oxford: Blackwell, 2005. 406p.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: *Robinson Crusoe*. Tradução de Sergio Flaksman. Organização, introdução e notas de John Richetti. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p.9-41.

SCHWARCZ, L.M.; STARLING, H.M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 792p.

SECORD, Arthur. *Studies in the narrative method of Defoe*. 1923. 250 f. Tese (Pós-Doutorado em Inglês) – Graduate School, University of Illinois, Urbana, 1924.

SHAPIRO, Barbara. *A culture of fact: England, 1550-1720*. Ithaca: Cornell University Press, 2000. 284p.

SHERMAN, Sandra. *Finance and fictionality in the early eighteenth century: accounting for Defoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 222p.

TURLEY, Hans. Piracy, identity, and desire in “Captain Singleton”. *Eighteenth-Century Studies*, Baltimore, v. 31, n. 2, p. 199-214, 1997/1998.

VASCONCELOS, Sandra. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. Vol. I. 2000. 169f. Tese (Livre-Docência em Literaturas de Língua Inglesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley: University of California Press, 1957.

ZIMMERMAN, Everett. H. F.'s meditations: a journal of the plague year. *PMLA*, New York, v. 87, n. 3, p. 417-423, 1972.

### **Formato digital:**

DEFOE, Daniel [Charles Johnson]. *A general history of the pyrates*. Intro. e posfácio Manuel Schonhorn. Mineola: Dover Publications, 1999. (Edição para Kindle).

\_\_\_\_\_. *Moll Flanders*. Trad. Donaldson Garschagen e Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014. (Edição para Kindle).

\_\_\_\_\_. *Moll Flanders*. Intro. e notas Michael Seidel. New York: Barnes & Noble, 2005. (Edição para Kindle).

\_\_\_\_\_ [Charles Johnson]. Uma história dos piratas. Seleção e apresentação à edição brasileira Luciano Figueiredo. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Zorge Zahar Editor Ltda, 2008. (Edição para Kindle).

REDIKER, Marcus. *Villains of all nations: Atlantic pirates in the golden age*. Boston: Beacon Press, 2005. (Edição para Kindle).

\_\_\_\_\_. *Outlaws of the Atlantic: sailors, pirates, and motley crews in the age of sail*. Boston: Beacon Press, 2014. (Edição para Kindle).

SCHMIDT, Michael. *The novel: a biography*. Cambridge: Harvard University Press, 2014. (Edição para Kindle).

SCHONHORN, Manuel. Introduction. In: DEFOE, Daniel [Charles Johnson]. *A general history of the pyrates*. Introd. e posfácio Manuel Schonhorn. Mineola: Dover Publications, 1999. (Edição para Kindle).

WOOLF, Virginia. Defoe. In: DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Trad. Donaldson Garschagen e Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014. (Edição para Kindle).

### **Formato eletrônico**

BÍBLIA online. Almeida Corrigida Fiel. Edição corrigida e revisada fiel ao texto original. Disponível em: <[www.bibliaonline.com.br/](http://www.bibliaonline.com.br/)>. Acesso em: 30, outubro 2015.

JOHNSON, Samuel. Page View. In: *A dictionary of the English language: a digital edition of the 1755 Classic by Samuel Johnson*. Edited by Brandi Besalke. Disponível em: <[http://johnsonsdictionaryonline.com/?page\\_id=7070&i=707](http://johnsonsdictionaryonline.com/?page_id=7070&i=707)>. Acesso em: 7, agosto de 2015.

### **Referências consultadas**

ABBOT, H. Porter. *The Cambridge introduction to narrative*. 2<sup>nd</sup> ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 252p.

ARMSTRONG, Nancy. *Desire and domestic fiction: a political history of the novel*. New York: Oxford University Press. 300 p.

BROWN, Homer Obed. *Institutions of the english novel: from Defoe to Scott*. Philadelphia: Penn Press, 1998. 244p.

CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (Orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. 19ª reimp. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. 508 p.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 2ª ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994. v. 1. 351p.

DARNTON, Robert. Primeiros passos para uma história da leitura. In: DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 168-201.

DOSSE, François. *A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora Unesp, 2001. 322p.

DUFF, David. *Modern genre theory*. Singapore: Pearson Education Limited, 2000.

FALCON, F. Historiografia contemporânea (alguns problemas e aspectos das relações entre a “crise da modernidade” e a história contemporânea). *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, v. 11, série II, p. 353-376, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. 432p. (Ditos & Escritos; III)

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Organização e tradução, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006. 295p.

EINSTEIN, Albert. Apresentação. In: JAMMER, Max. *Conceitos de espaço: a história das teorias do espaço na física*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010. p. 15-20.

ESCOBAR, Carlos O. O difícil legado de Einstein. In: ALMEIDA, Jorge de; BASER, Wolfgang (Org.). *O pensamento alemão no século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. v. 1. p. 325-361.

EXQUEMELIN, Alexander. *The history of the bucaniers of America*. London: T. Evans; Richardson and Urquhart, 1771. 484p.

FISCHER, Steven R. A “Consciência Universal”. In: FISCHER, Steven Roger. *História da leitura*. Tradução de Cláudia Freire. São Paulo: Editora Unesp, 2006. p. 231-77.

LINEBAUGH, P.; REDIKER, M. *The many-headed hydra: sailors, slaves, commoners, and the hidden history of the revolutionary Atlantic*. Boston: Beacon Press, 2000. 448p.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000. 235p. (Coleção Espírito Crítico)

HANSEN, Adam. Criminal conversations: rogues, words and the world in the work of Daniel Defoe. *Literature & History*, Manchester, v. 13(2), n. 2, p. 26-48, 2004.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (O Homem e a História). 317p.

MCKEON, Michael. A defense of dialectical method in literature history. *Diacritics*, Baltimore, v. 19, n.1, 1989, p.82-96.

MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 1120p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre a história*. Apresentação, tradução e notas de Noeli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio; São Paulo: Loyola, 2005. 360p.

PESAVENTO, Sandra J. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. *Revista de História das Ideias*, Coimbra, v. 21, p. 33-57, 2000.

REIS, José Carlos. O lugar da teoria-metodologia na cultura histórica. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, ano 3, n. 6, p. 4-26, 2011.

RIBEIRO, Renato Janine. *A marca do leviatã: linguagem e poder em Hobbes*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. 115p.

TURK, Michael H. Economics as plausible conjecture. *History of Political Economy*, Durham, v. 42, n. 3, p. 521-546, 2010.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução de Maria de Fátima Boavida. Revisão científica de Luisa Costa Gomes, B. J. de Almeida Faria, Mário Jorge de Carvalho e Pedro Paixão. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 145p.

WALDER, Dennis (Org.). *The realist novel*. Routledge: The Open University, 1995. (Approaching Literature). 288p.

### **Formato digital:**

ARNEZ, Nancy Levi. Cliffs notes on Moll Flanders. New Jersey: John Wiley & Sons, 1969. (Edição para Kindle)

**Formato eletrônico:**

DEFOE, Daniel. The Review. St. Edward's University. Austin. Disponível em: <<http://sites.stedwards.edu/defoereview/>>. Acesso em: 30, outubro 2015.