

"We should gloat over a book, be rapt clean out of ourselves and rise from the perusal our mind filled with the busiest kaleidoscopic dance of images, incapable of sleep or of continuous thought."

Robert Louis Stevenson

A extraordinária riqueza da ficção narrativa na época vitoriana na Grã-Bretanha pode ser atribuída ao facto de várias correntes literárias para ela terem contribuído. Entre essas correntes encontra-se o re florescer do interesse por formas tradicionais de literatura, como as baladas e os romances de cavalaria.

Robert Louis Stevenson foi responsável por um impulso de actividade criadora que utilizou uma dessas formas literárias – o romance de aventuras – para renovar a literatura britânica no fim do século XIX. O movimento de renovação iniciado por Stevenson pretendia reagir contra a escola literária então dominante: o Realismo.

Foi, com efeito, R. L. Stevenson, com as suas ideias sobre teoria da ficção explicitadas em inúmeros ensaios e postas em prática nas obras que escreveu, quem mais contribuiu para que a severidade, a estreiteza de vistas e a disciplina austera do realismo deixassem de ser aceites, como se pode verificar nas seguintes citações de "A Gossip on Romance" e "A Humble Remonstrance":

Fiction is to the grown man what play is to the child; it is there that he changes the atmosphere and tenor of his life: and when the game so chimes with his fancy that he can join in it with all his heart, when it pleases him with every turn, when he loves to recall it and dwells upon its recollection

with entire delight, fiction is called romance [...] ("A Gossip on Romance")

[... A] novel is not a transcript of life to be judged by its exactitude but a simplification of some side or point of life, to stand or fall by its significant simplicity... The whole secret is that no art does 'compete with life'. ("A Humble Remonstrance")

Embora Stevenson achasse que a ficção narrativa era algo de importante e sério, e não apenas um simples entretenimento, é óbvio que o desejo de criticar as verdades estabelecidas o levou a dissociar-se da herança realista do século XIX. Com esse objectivo em mente, liderou um movimento literário que alguns, como Émile Legouis e Louis Cazaminan na sua *History of English Literature* (1960), classificaram de Novo Romanismo, como acima referi. Este movimento procurava atrair os vitorianos para um mundo irreal, onde não havia tempo nem locais precisos e que não era o universo desprovido de beleza e competitivo das cidades mas sim o mundo de uma natureza bela e exótica. De um ponto de vista moral, tentava afastá-los da corrupção da idade adulta e trazer-lhes de novo a inocência da infância e, em vez da dicotomia calvinista do Bem contra o Mal, dava-lhes a noção de uma moralidade mais complexa que via em cada homem tendências boas e más. Em resumo, os leitores eram levados do mundo da realidade para o mundo da imaginação.

Tal como afirma Shelley em *Defense of Poetry*, Stevenson também pensava que o grande instrumento da bondade moral era a imaginação. Para ele, a alegria, "joy", provocada pela leitura das histórias infantis, além de desenvolver a imaginação das crianças que as liam ou ouviam, era a melhor arma que se lhes podia dar contra o avanço do industrialismo sinistro e utilitário. Muitos dos escritores que participaram neste movimento eram escoceses – como Stevenson, George MacDonald, Andrew Lang, Kenneth Graham e J. M. Barrie – e escreveram

livros para crianças, que tinham justamente como principal finalidade desenvolver a imaginação dos seus jovens leitores e ajudar os adultos, que também os liam, a fugir da realidade para um mundo de sonhos. Com as suas obras, estes escritores classificados como "romancers", pretendiam fazer um revivescimento dos antigos romances do século XVI. Estes romances eram longas narrativas de aventuras, muito populares entre as crianças, que, além de conterem uma história exemplar, incluíam também lutas com dragões e gigantes. Eram relatos das aventuras de um herói, que vieram mais tarde a ser publicados sob a forma de *chapbooks* e que apareceram também como baladas mas que, no século XIX, tinham perdido a popularidade.

Ao escreverem para crianças, ou pelo menos ao seguirem as convenções da literatura infantil, os *romancers* demonstraram estar conscientes de que aquilo que era necessário no fim da época vitoriana era opor a aventura ao desejo de equilíbrio e ordem. Ernest Baker reconhece em Robert Louis Stevenson o mentor deste movimento de renovação e, decerto devido aos seus escritos teóricos, considera-o: "the Coleridge of that secondary province of romanticism" (*The History of the English Novel*, 1942). Na verdade, e embora tal facto não seja geralmente admitido, a importância desta atitude de Stevenson, e dos que o seguiram, foi tal para a evolução da ficção narrativa na Grã-Bretanha que pode ser considerado como um elo de ligação entre o Romantismo e a literatura dos nossos dias.

Achegas para uma leitura de *Treasure Island*

Robert Louis Stevenson não se limitou a expor nos ensaios as suas teorias literárias, pô-las em prática em 1853, ao escrever *Treasure Island*, que classificou como "a novel of adventure" e que se propôs contar "exactly in the ancient way" como nos antigos romances, tal como nos diz na Introdução. Ao fazê-lo, regressou à frescura primitiva da literatura que descreve um

mundo de maravilhas e de paixões envolto num halo de mistério e de beleza.

Treasure Island é, por isso mesmo, uma obra que pode ser considerada representativa do *New Romanticism*. É também um marco importante no conjunto da produção literária de Stevenson e, pelos motivos já apontados, trilhou novos caminhos na novelística britânica. As considerações que se seguem são resultado de uma leitura interpretativa pluralista, que pretende sobretudo chamar a atenção para a grande riqueza deste texto de Stevenson. Pretende também demonstrar como podem ser múltiplas as interpretações desta obra, que, embora tenha características semelhantes às de um conto de fadas tradicional – e algumas das suas virtudes derivem desta semelhança – pode ser lida e apreciada de vários outros pontos de vista, constituindo assim ela própria um tesouro.

Coleridge, numa passagem de *Biographia Literaria*, a propósito dos poemas de Wordsworth, refere-se a:

[...] an inexhaustible treasury but one for which in consequence of the film of familiarity and selfish solicitude we have eyes that see not, ears that ear not, and hearts that neither feel nor understand.

Embora as palavras de Coleridge se possam aplicar a qualquer obra de arte, parecem-me adequadas a *Treasure Island* por considerar que se trata não apenas de uma história de aventuras mas que na narrativa de Stevenson há "an inexhaustible treasury", que os nossos olhos, de tão habituados, não vêem. Com o objectivo de confirmar essa hipótese proponho-me, tal como os protagonistas de *Treasure Island*, desenterrar o tesouro escondido. E, uma vez encontrado, analisá-lo, aferindo do seu valor tanto na história da literatura infantil, onde tem, sem dúvida, um lugar à parte, como na literatura britânica.

Não pretendo, contudo, negar que Stevenson tenha escrito *Treasure Island* para crianças. Ele próprio, no ensaio intitulado *My First Book-Treasure Island*, que escreveu para o periódico

The Idler, em 1894, nos relata como a história foi inicialmente escrita para divertir o enteado, Lloyd Osborne, que então tinha onze anos. Stevenson afirma claramente a propósito da história: "It was to be a story for boys". Sabemos também que ela foi publicada pela primeira vez no periódico infantil *Young Folks*.

Stevenson, nas duas dedicatórias que escreveu para a primeira edição, além de dedicar a obra a "S. L. O. an American gentleman", o enteado, no poema *To the Hesitating Purchaser*, que antecede a narrativa, dirige-se a "the wiser youngster of today" e a "studious youth". Nas cartas que enviou a W. E. Henley – que foram coligidas por Sidney Colvin em *The Letters of Robert Louis Stevenson to his Family and Friends* (1901) – quando estava a escrever *Treasure Island*, dá amplos pormenores sobre a elaboração da narrativa e as suas personagens e refere-se-lhes de novo como: "a story for boys".

É minha intenção demonstrar que, embora escrevendo para crianças, e utilizando técnicas da literatura tradicional, Stevenson se serviu desse meio para pôr em prática a sua teoria literária, que explicita pormenorizadamente em alguns ensaios, como "Memories and Portraits" e "On Some Technical Elements of Style in Literature" (*Works*, vol. I e vol. IV) e decerto também para exprimir uma visão crítica do mundo que o rodeava. Ao fazê-lo, e ao obter um inegável sucesso, participou, como já foi referido, num movimento de renovação da literatura que se pode considerar, que se prolongou até aos nossos dias.

Robert Louis Stevenson surge assim como um bom contador de histórias, o que lhe granjeou o título de *Tusitala* por parte dos habitantes de Samoa – para onde foi viver na parte final da sua vida – e que, na sua língua, significa justamente aquele que tem a ocupação de contar histórias. Mas surge também como um escritor responsável, que no final do século XIX, contribuiu para a evolução da ficção narrativa.

Visto que a obra se destinava a crianças, teremos que ver a que tipo de literatura esses pequenos leitores estavam habituados.

Por outro lado, para poder avaliar o que havia de inovador em *Treasure Island*, analisaremos também alguns aspectos da narrativa. Interessa ainda investigar os motivos do êxito que a obra veio a ter entre o público leitor adulto. Poder-se-á, assim, concluir se as razões da extraordinária popularidade, que transformou *Treasure Island* num marco na obra de Stevenson – de tal modo que o levou a afirmar em *Essays and Fragments Written at Vailima* (*Works*, vol. IV): "[...] the Great Public regards what else I have written with indifference [...]" e, conseqüentemente, na vida de Stevenson em 1883 – são as mesmas que fazem com que hoje em dia continue a ser publicado para crianças, lido com prazer por adultos e ainda objecto de análises e de críticas literárias.

A narrativa que conhecemos como *Treasure Island* foi publicada pela primeira vez no periódico infantil *Young Folks*, como já foi referido. Este periódico começou por ter o título, decerto bem soante aos ouvidos vitorianos, de *Our Young Folks' Weekly Budget*. A história veio a lume como um folhetim semanal intitulado "Treasure Island; or the Mutiny of the Hispaniola". Teve início no N.º 565, em 1 de Outubro de 1881, e terminou em 28 de Janeiro de 1882. Era assinada com o pseudónimo *Captain George North*. O uso do pseudónimo pode ter sido motivado por Stevenson temer um insucesso ou por ter hesitação em ligar o seu nome à literatura infantil. É de notar que pretendeu dar a ideia de que o autor era um marinheiro. Um ano mais tarde, Robert Louis Stevenson, que inicialmente tinha intitulado a história "The Sea Cook of Treasure Island: A Story for Boys", publicou-a sob a forma de livro, que assinou com o seu próprio nome e a que deu o título *Treasure Island*. De então para cá a obra tem tido inúmeras edições.

Embora tivesse recebido apenas £ 34 7s. 6d. pelo folhetim, a publicação da obra trouxe a Stevenson a independência económica. Tendo sido publicada pela editora Cassell de Londres em 14 de Novembro de 1883 – portanto a tempo das

compras de Natal – venderam-se cinco mil exemplares e, apesar das edições piratas feitas nos Estados Unidos, até 1901 tinham já sido vendidos setenta e cinco mil, que, segundo P. Maixner em *Robert Louis Stevenson – The Critical Heritage*, lhe renderam £ 2000.

A primeira adaptação para teatro foi feita, em 1915, por J. E. Goodman, tendo sido representada pela companhia *Punch and Judy Theatre*. Posteriormente, têm havido também várias adaptações para o cinema e para a televisão. Em 1950, para celebrar o centenário do nascimento de Stevenson, a B. B. C. transmitiu diversos programas. Entre eles destacou-se uma peça dramática intitulada *Treasure Island*, que foi produzida por Thurston Holland. Jonathan Elkus, em 1962, apresentou também *Treasure Island – A Musical Play*. Stevenson, que na sua juventude actuou em várias representações de amadores em Edimburgo, era membro da Shakespeare Union e que se referia às personagens desta sua obra como "puppets", decerto teria ficado encantado com o facto de ela ser dramatizada.

Praticamente logo a seguir à publicação, começaram também a surgir traduções nas mais variadas línguas. A obra foi traduzida para francês em 1885, para alemão em 1902 e editada em Braille em 1916. A primeira tradução para português da autoria de Oliveira Abrantes foi publicada sem data. Foi igualmente vertida para latim e para hebraico. Deste modo, *Treasure Island* transformou-se num dos clássicos da literatura infantil em todo o mundo.

Em 1881, numa carta ao seu agente literário, W. E. Henley, Stevenson escreve a propósito de "The Sea Cook":

If this don't [sic] fetch the kids they have gone rotten since my days. You will be surprised to learn it is about buccaneers, that it begins in the Admiral Benbow public house on Devon coast, that it is all about a map and a treasure and a mutiny and a derelict ship and a current and fine old Squire Trelawney (the real Tre, purged of literature and sin to suit the infant

mind) and a doctor and another doctor and a sea-cook with one leg and a sea song with chorus yo-ho-ho and a bottle of rum...

Temos assim, feito pelo próprio autor, um resumo da narrativa em que nos são referidas algumas das personagens e dos elementos que nela incluiu. É curioso compará-lo com o anúncio que antecedeu a publicação do folheto, onde se lê:

Treasure Island – a deeply – interesting romance of sailors of the olden style and of the sea that is old yet ever new (...) a thrilling and dramatic work (...)

Prosseguindo com a nossa *treasure hunting* faremos seguidamente uma breve análise da narrativa acompanhada de comentários comprovativos de que se trata de algo mais do que uma simples história de aventuras. Começaremos com o título e com as alterações que foi sofrendo. O primeiro título *The Sea Cook or Treasure Island: a Story for Boys* parece ser apenas adequado para o relato das aventuras de um pirata que se fazia passar por cozinheiro. A importância que Stevenson atribuía à figura de Silver está patente no facto de ele ter também pensado intitular a história *John Silver Pirate*. Foram os editores de *Young Folks*, que era o jornal infantil de mais mérito na época, que decidiram pôr em realce a segunda parte do título inicialmente escolhido pelo autor e suprimir *The Sea Cook*, acrescentando-lhe, contudo, *The Mutiny of the Hispaniola*. Porém, Stevenson na primeira edição manteve apenas *Treasure Island*, decerto consciente de que este título era constituído por duas palavras que sugeriam dois dos mais antigos tópicos relacionados com aventura: o tesouro e a ilha.

A busca do tesouro é um dos temas mais explorados desde os primórdios da literatura. Já em *As Mil e Uma Noites* surgia na história de Aladino. Por seu lado, Jasão e os Argonautas procuram o Velo de Ouro. O Ciclo da Demanda do Graal, assim como muitos romances medievais, têm o mesmo assunto e, no

tempo de Stevenson, ele continuava a inspirar escritores como Rider Haggard e Alexandre Dumas.

A ilha longínqua simboliza o paraíso perdido, o jardim das Hespérides, a ilha boreal, onde se vive sempre na Idade do Ouro, a ilha feérica de Avalon da mitologia e a ilha de Thule dos heróis dos romances da Idade Média. Para Marie Louise von Franz, a assistente de Jung e autora de *L'Ombre et le Mal dans les Contes de Fées* (1980), a ilha representa uma zona distante do inconsciente que não tem relação com o Eu. É, portanto, estranha e está isolada, não tendo contacto com o resto da personalidade.

É de referir que todas as expectativas criadas pelo título foram satisfeitas por Stevenson no desenrolar da narrativa. A seguir ao frontispício, deparamos com duas dedicatórias também reveladoras do percurso que o autor se propõe seguir. Uma delas é constituída por um poema no qual Stevenson se dirige a um jovem, que considera o seu leitor ideal, esperando que demasiado estudo não lhe tenha tirado o desejo de ouvir – "his ancient appetites" – aquilo que se propõe contar-lhe:

(...) sailor tales to sailor tunes
storm and adventure, heat and cold
(...) schooners, island, and maroons
and Buccaneers and buried gold (...)

Tal como os velhos contadores de histórias que pretendem aguçar a curiosidade dos seus ouvintes, Stevenson, além de lhes dizer qual vai ser o tema do seu "conto", diz-lhes também, de forma bem explícita, como vai contá-lo:

And all the old romance, retold
Exactly in the ancient way (...)

Da segunda dedicatória, é de salientar a frase "[...] in accordance with whose classic taste the following narrative has been designed [...]". Stevenson, tal como já tinha feito no poema, afirma que vai "contar a sua história de acordo com os moldes clássicos consagrados nos antigos romances." Esta

advertência justifica, de algum modo, as referências às semelhanças anteriormente mencionadas entre as técnicas narrativas utilizadas em *Treasure Island* e nos antigos contos tradicionais. Ao fazer um breve estudo daquilo que Stevenson denomina "the old romance", verifica-se que seguiu as regras e "recontou" de facto o seu romance "à moda antiga". Toda a narrativa adquire assim mais sentido e fica como que iluminada até nos "recantos" que inicialmente poderiam parecer mais obscuros.

A este propósito, tem interesse seguir a evolução do significado do termo *romance* no *O. D. E.* e discutir se este se aplica a *Treasure Island*. Verifica-se então que, de um conto em verso na Idade Média, através dos romances de cavalaria, passou, em 1831, a significar *romantic novel*. Muitos críticos, como Northrop Frye (*Anatomy of Criticism*, 1957; *Fables of Identity*, 1963; *A Study of English Romanticism*, 1983) e Robert Scholes (*The Nature of Narrative*, 1966; *The Fabulators*, 1967; *Elements of Fiction*, 1968), se têm debruçado sobre este tipo de literatura. Segundo eles, são vários os requisitos para que se possa classificar uma obra de *romance*.

Será *Treasure Island* um *romance*?

Analisando *Treasure Island*, verifica-se que Stevenson satisfizes praticamente todos os referidos requisitos para que esta obra possa ser classificada como um *romance*. Um deles implica que a narrativa relate as aventuras de um herói e que estas tomem a forma de uma demanda ou de uma viagem que termina com o seu regresso triunfal e cuja descrição nos oferece uma fuga à vida de todos os dias.

As características do herói são também determinantes. Ele é um ser humano, mas faz maravilhas. As leis naturais do mundo em que se movimenta parecem estar suspensas. Uma vez no mundo diferente para onde são transportados pela viagem, os

heróis modificam-se. Basta pensar nos prodígios de coragem e resistência física que Jim Hawkins demonstra ao longo da narrativa para se constatar como se adapta ao tipo do herói do *romance*.

Outro aspecto igualmente focado é o facto de o protagonista dever estar isolado e a sua demanda ter por objectivo restabelecer a ordem dentro de si próprio ou na sociedade em que vive. Aplicando de novo esta característica a Jim, constata-se que, além de órfão de pai, ele deixa a mãe antes de iniciar a viagem e que as suas grandes aventuras, como a recuperação do *Hispaniola*, são realizadas quando está totalmente só. Acontecimentos extraordinários e improváveis, como o de um rapaz inexperiente conseguir dirigir um barco, põem-nos perante o inexplicável, facto que corresponde a outro dos elementos fundamentais do *romance*. Segundo Auerbach, em *Mimesis – The Representation of Reality in Western Literature* (1953), o herói do romance não tem uma tarefa política ou histórica a realizar. A demanda é sobretudo destinada a dar-lhe conhecimento sobre si próprio ou até sobre a imortalidade. A fama de que Jim goza como protagonista de uma obra tão conhecida como *Treasure Island* é, de certo modo, uma forma de imortalidade, concretizando-se assim o vaticínio do *Squire*: "You'll make a famous cabin-boy, Hawkins".

Ainda tal como os heróis dos romances antigos, Jim, a quem são dadas várias tarefas impossíveis de realizar, não pode quebrar o seu código pessoal de honra. Por esse motivo, prefere sofrer as consequências, e mesmo a tortura, a trair a combinação feita com Silver. Parece-lhe justificação suficiente ter dado a sua palavra, como ele próprio diz: "Silver trusted me; I passed my word, and back I go". Prosseguindo na procura de semelhanças com os heróis dos romances medievais, verifica-se também que Jim, embora virtuoso, é desobediente, tal como Huon de Bordeaux, e que o caminho que o leva à aventura, tal como o nosso Amadis, o Donzel do Mar, é o oceano.

O facto de a acção se realizar num local que não é geograficamente determinado – Jim propõe-se relatar a sua aventura "keeping nothing back but the bearings of the island" – e numa data igualmente indefinida "in the year of the grace 17...", é considerado também característico deste tipo de narrativa, cujo fim é sobretudo relatar a busca da aventura. Embora Jim faça poucas descrições da ilha, sabemos que é inóspita, até porque os piratas adoecem devido a febres provocadas pelos pântanos. De novo tal como nos romances tradicionais, a natureza tem algo de selvagem e de ameaçador. Jim refere-se a "the look of the island, with its grey, melancholy woods" e confessa: "[...] from the first look onward, I hated the very thought of Treasure Island."

Verifica-se, igualmente, que as cenas de violência e morte, a sensação de pavor, que Jim sente frequentemente e que o leva a exclamar "You may fancy the terror I was in!" e "Terrified as I was [...]", assim como o confronto físico e psicológico com o pirata Long John Silver, que personifica o monstro ou o dragão a vencer, poderiam ser alguns dos já referidos pontos obscuros da narrativa. Integram-se, porém, nas provas habituais dos ritos de passagem a que o herói tem de se submeter para cumprir a sua tarefa e sair das trevas para a luz. É de referir ainda que, além do que ganha em realização pessoal, a recompensa de Jim não é o amor, como em tantos romances medievais, mas algum ouro, o que, até certo ponto, se pode considerar dentro dos parâmetros da concepção vitoriana de recompensa.

Além da sua parte do tesouro, no fim da aventura, Jim aprendeu muito sobre o mundo em geral e ficou consciente de capacidades interiores que, de outro modo, talvez ignorasse até ao fim da vida. O sangue frio e a coragem que demonstrou durante a viagem pareciam indicar que a sua vida iria ser aventureira e acidentada. Porém, através dos confrontos a que foi submetido, e sobretudo devido ao facto de ter recusado o convite de Silver para partilhar a sua vida, Jim, mais uma vez

como os heróis dos antigos romances, aprendeu algo sobre si próprio. Ficou consciente da sua opção e exprime-a claramente, ao dizer: "Oxen and wain-ropes would not bring me back again to that accursed island."

Feitas estas considerações sugeridas por "all the old romance, retold exactly in the ancient way", várias outras conclusões se podem tirar das dedicatórias. É de mencionar a honestidade do escritor que, logo na primeira página, avisa o comprador hesitante, "the hesitating purchaser", do que vai encontrar se adquirir o livro. Na primeira dedicatória, detecta-se ainda uma atitude de crítica social. De facto, ao pôr a hipótese de que os jovens da sua época, porque são obrigados a estudar (repare-se nos adjectivos *wiser* e *studious*) possam ter perdido o gosto pelos contos e pelos romances de outrora, Stevenson está, ironicamente, a censurar a educação vitoriana.

A família na época vitoriana

Em apenas algumas linhas, Stevenson dá-nos uma imagem das crianças da sua época "[...] studious youth no longer crave [...]". Ora, estudos sociais sobre o século XIX demonstram que, de facto, o maior interesse da família era que os jovens adquirissem conhecimentos. As crianças eram tratadas como adultos pequenos e ignorantes e, se liam alguma obra que não fosse de estudo, esta tinha de ter uma moralidade utilitária. Steven Mintz, na sua obra *A Prison of Expectations-The Family in Victorian Culture* (1983), afirma: "Fiction shaped moral standards and furnished people [...] with a complete frame of reference and a shared set of norms and aspirations". Curiosamente, uma das famílias que Mintz investigou foi a de Stevenson, que considera típica e a respeito da qual escreve:

A glimpse into the Stevenson household provides a first indication of the double-edged character of the Victorian



Ilustração de *Kate Greenaway's Birthday Book*.

home, which was idealized as a "walled garden", an oasis from the material corruptions of the outside world, but that was also regarded as the primary instrument for shaping children's character in order to prepare them for adulthood responsibilities.

Mintz foca dois aspectos. Por um lado, refere-se ao objetivo utilitário da literatura e, por outro, à função repressora da família. Ambos têm a ver com Stevenson, pois ele reagia contra estas duas facetas que caracterizavam o mundo em que vivia. Escrever *Treasure Island* foi justamente uma forma de contestar a sua época, a propósito da qual dizia: "Our civilization is a dingy and ungentlemanly business: it drops so much out of man.". Com a sua maneira irreverente e indisciplinada de viver, Stevenson contribuiu também para alterar a noção do que era considerado uma família exemplar, segundo os moldes vitorianos. Tal como disse J. B. Priestley, em "The Immortal Memory of Robert Louis Stevenson" (*The Scotsman*, 14.11.1950): "His values in his life were as romantic as the values in his literature. He lived as he believed. Thought and practice were in him the same thing."

Através da obra de Stevenson, obtém-se uma imagem da sua própria infância no "walled garden". Muito se poderia dizer, por exemplo, a propósito de *A Child's Garden of Verses*, que tanto tem de autobiográfico. Tudo o que nos é contado sobre a viagem e as aventuras do rapaz isolado no mundo hostil que o rodeia corresponderia ao percurso biográfico do autor. Ao lerem-se os relatos da infância de Stevenson, constata-se que ele foi educado segundo os parâmetros então correntes. Confessa, por exemplo, que a sua cama de criança tremia à noite, não só devido aos acessos de febre que frequentemente tinha, como ao pavor causado pelas histórias aterrorizantes, "bogle stories", que a ama "Cummy" lhe contava. São múltiplas as referências em obras literárias da época, como as de Dickens que se refere às histórias macabras que a sua *nurse* Mary Weller lhe contava

sobre o seu "nursery horror-hero" *Captain Murderer*, e as de Edmund Gosse (*Father and Son*), que dão uma imagem da criança e da educação. Ruskin (*Praeterita, Outlines of Scenes and Thoughts perhaps Worthy of Memory in My Past Life*, 1885-1889), J. S. Mill (*Autobiography*, 1873) nas suas autobiografias referem-se ao efeito do permanente "negative reinforcement" a que foram submetidos na infância e Butler, em *The Way of All Flesh* (1903), menciona com amargura as suas recordações da infância.

O desejo de preparar as crianças para as responsabilidades da vida adulta e a noção, totalmente diferente da nossa, de que era normal sentir-se medo na infância, levavam os pais e educadores vitorianos a não hesitarem em criar sentimentos de culpa e de pavor naqueles que pretendiam formar. Devido à norma geralmente aceite de que o mais importante era disciplinar as crianças (Stevenson, em *Treasure Island*, faz uma referência irónica a este processo educativo através das palavras de Black Dog "the great thing for boys is discipline, sonny-discipline"), as leituras que lhes eram destinadas deviam também contribuir para as influenciar moralmente. As regras de educação e o que se pretendia obter com a literatura infantil estão bem patentes numa obra de Elizabeth Appleton intitulada *Early Education*. Embora publicado em 1820, este guia de educação doméstica foi lido e seguido praticamente até ao fim do século. A autora aconselhava que as crianças lessem, ou lhes fosse lido, o que ela classificava como "advise books". O objectivo dessas leituras era acabar com "the child's inherent wilfulness and sinfulness".

Esta visão puritana da criança que nasce com a marca do pecado original justifica o tom moralizador da maior parte da literatura infantil desta época. A imagem da criança, ou do jovem, que se obtém através da leitura da obra de Stevenson é bastante diferente e revela o quanto a sua posição tinha de inovador e de contestatário. Stevenson não concordava que a criança fosse a imagem da culpa e do pecado. Por isso, ao

escrever *Treasure Island*, quis dar aos seus jovens leitores uma obra diferente da maior parte da literatura que lhes era destinada. Não pretendia que a sua história contivesse qualquer tipo de lição de moral. Para ele, o mais importante era dar prazer aos leitores e prender-lhes a atenção.

Embora no ensaio "My First Book" (*Essays and Fragments Written at Vailima, Works*, vol. IV) dê a entender que se trata apenas de "something craggy to break his [Lloyd's] mind upon", escrito no que classifica de "a very easy style", confessa estar satisfeito com a narrativa ao dizer: "I liked the tale myself". Esta apreciação da parte de quem era tão severo ao criticar as suas próprias obras, além de significativa, deve estar relacionada com o facto de a narrativa satisfazer o objectivo que ele considerava primordial, pois afirma também: "The tale seems to have given much pleasure [...]".

A ficção narrativa

Nos ensaios "A Gossip on Romance" e "A Humble Remonstrance", Stevenson exprime claramente as suas ideias sobre a arte da narrativa e, ao lê-los, facilmente se verifica que *Treasure Island* corresponde aos requisitos daquilo que o seu autor considera: "[...] anything fit to be called by the name of reading" e "the novel of adventure, which appeals to certain almost sensual and quite illogical tendencies in man". A noção de qual deveria ser o efeito da leitura de um livro é também mencionada nos ensaios que revelam até que ponto Stevenson pôs em prática a sua teoria literária ao escrever *Treasure Island*:

We should gloat over a book, be rapt clean out of ourselves and rise from the perusal, our mind filled with the busiest, kaleidoscopic dance of images, incapable of sleep or of continuous thought [...]. The luxury to most of us [...] is to be submerged by the tale as by a billow, and only to awake

and begin to distinguish and find fault, when the piece is over and the volume laid aside.

Stevenson afirma ainda que o objectivo que se propõe é escrever "the most lively, beautiful and boyant tales" que tratem de "problems of the body and of the practical intelligence in clean open-air adventure". Nos ensaios é-nos também "explorado" o aspecto da violência e das múltiplas mortes que tem sido censurado hoje em dia por se tratar de uma narrativa que se destina à infância. Não impressionava, porém, as crianças vitorianas pois fazia parte do seu universo e a frequência de "death-bed scenes" na literatura vitoriana era tal, segundo Alison Douglas ("The Scottish Contribution to Children's Literature", *Glasgow Library Review*, 1966), que fazia parte da mundivisão aceite pelas crianças.

Para se poder avaliar o que significava em 1881 escrever para crianças uma obra com as características de *Treasure Island*, tem de se estar consciente de que a época anterior àquela em que Stevenson escreveu era considerada "the golden age of educational tale". Os escritores pretendiam sobretudo ensinar as crianças a serem boas. Os seus contos, denominados *moral tales*, exprimiam a moralidade da classe média, a cujos filhos principalmente se destinavam.

Por outro lado, segundo a concepção puritana, as crianças deviam ser tratadas com a mesma severidade que os adultos visto que devido à marca do pecado com que nasciam, também elas tinham tendência para o Mal. Os autores serviam-se das histórias infantis para lhes ensinarem os caminhos do Bem. A preocupação com o Mal e o Pecado era sobretudo evidente nas obras dos escritores calvinistas, devido à doutrina da predestinação. *Mrs Sherwood*, por exemplo, em *The Fairchild Family*, exprime a sua visão pessimista do mundo, ao dizer através de uma das personagens "I would have you remember, my dear children, that there is no such thing as being saved [...]. Live without sin, yet you are condemned already for your past sins."

Stevenson, tal como muitos outros escritores da sua época, ao referir-se às suas recordações de infância, realça a influência negativa que este "Gospel of Despair" exerceu sobre ele. É revelador, por exemplo, verificar quais as leituras que lhe eram feitas mesmo antes de saber ler. A *nurse*, a quem ficou ligado para toda a vida, afirma no seu diário (*Cummy's Diary*, 1926) ter-lhe lido várias vezes toda a Bíblia, que constituía a leitura seleccionada para os Domingos. Aos dias de semana, Stevenson ouvia ler *The Pilgrim's Progress*, cantava os Salmos, na sua versão escocesa conhecida como *Shorter Catechism*, e, se insistisse muito, lia uma história dos chamados *Penny Histories*, que o entusiasmavam sobremaneira.

Segundo Victor E. Neuburg, no estudo intitulado *The Penny Histories – A Study of Chapbooks for Young Readers Over Two Centuries* (1968), que escreveu sobre esta "literatura efémera", que Lamb considerava "the old classics of the nursery", estes continham versões resumidas dos antigos romances medievais, de histórias de piratas e de folclore. Eram conhecidos por *Penny Histories* devido ao facto de, inicialmente, (tal como os *Penny Dreadfuls* ou *Penny Bloods* que se destinavam a adultos) serem os *chap* ou *cheapbooks*. Eram distribuídos semanalmente por vendedores ambulantes em pequenos folhetos sem capa que custavam um *penny*. Neuburg dá grande importância a este tipo de literatura que tem sido desprezado ou considerado inexistente. Afirma que foi sobretudo devido às humildes *Penny Histories*, lidas apenas por serviçais, idosos e crianças, que os temas dos romances sobreviveram e chegaram até ao século XIX. Stevenson em criança comprava estes pequenos folhetos de 6x4 polegadas numa modesta loja em Antiqua Street, em Edimburgo. Podem, na verdade, ter sido uma fonte de inspiração para *Treasure Island*.

A ideia de que a literatura infantil tem um papel importante não apenas no enriquecimento da imaginação das crianças como também na transmissão de temas tradicionais, é justamente um

dos motivos que nos leva a atribuir a *Treasure Island* o valor de um tesouro inesgotável. Tal como acontecia nas *Penny Histories*, Stevenson escreveu uma história de aventuras com a qual não pretendia ensinar nem converter os seus jovens leitores. Infringiu até o código moral e a doutrina da predestinação, por não castigar Long John Silver, que se pode considerar como um dos representantes do Mal. Ao fazê-lo, integrou-se num movimento de reacção contra os escritores de livros infantis que o antecederam e que praticavam o "googy-goodyism" (expressão inspirada pelo título da obra *Little Goody Two-Shoes*, uma das mais representativas da literatura moralista).

Stevenson não foi o único que tentou "ressuscitar" a fantasia e que se insurgiu contra a moralidade de fachada da sociedade vitoriana, reagindo simultaneamente contra as doutrinas pessimistas do Calvinismo. A fuga de Silver ao castigo que merecia resulta do facto de Stevenson, em vez de defender a antinomia da moral puritana, achar que "No class of man is altogether bad and each has his own faults and virtues". Autores de livros infantis, como *Mrs Ewing*, Lewis Carroll, Kenneth Graham, Andrew Lang, Edward Lear e J. M. Barrie (com o seu *Peter Pan*, aparentemente inspirado pela personalidade de Stevenson), procuraram cada um à sua maneira contribuir para uma gradual transformação da literatura infantil na Grã-Bretanha. Ele tinha uma ideia clara do que deveriam ser as características de uma boa história para "the bright troubled period of boyhood", como ficou comprovado com *Treasure Island*. Em "A Gossip on Romance" desvenda o seu segredo, ao afirmar:

The words [...] should run thenceforward in our ears like the noise of breakers, and the story, if it be a story, repeat itself in a thousand coloured pictures to the eye [...] we read story-books in childhood, not for eloquence or character or thought, but for some quality of the brute incident. That quality was not mere bloodshed or wonder. Although each of these was welcome in its place, the charm for the sake of

which we read depended on something different from either.
("A Gossip on Romance")

Os outros escritores atrás mencionados pretendiam, tal como Stevenson, divertir os seus leitores e não ensinar. As suas fantasias, utilizando o termo no mesmo sentido que Rosemary Jackson em *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), que considera *fantasy*: "Any literature which doesn't give priority to the realistic representation", eram uma maneira de protestar contra as convenções impostas à literatura infantil pelo espírito utilitário da classe média vitoriana. Este tipo de literatura em que domina a fantasia (como nas obras alegóricas) surge em períodos em que uma teologia poderosa, ou uma autoridade política ou familiar é ameaçada de declínio. Walter E. Houghton, em *The Victorian Frame of Mind*, refere-se a esta época como "age of doubt, tension and recall of authority".

O movimento literário encabeçado por Stevenson corresponde assim a um desejo de sair do convencional e constitui uma crítica às verdades estabelecidas, que são rejeitadas em ar de brincadeira. O mundo da imaginação dos escritores era demasiado rico para poder ficar contido dentro das convenções do naturalismo vitoriano. A literatura torna-se irreal, fabricada, corresponde à mentira e não à verdade.

A tradição escocesa na literatura de fantasia e as técnicas de Stevenson

Entre os escritores escoceses, esta reacção foi mais intensa, talvez por entre eles a educação calvinista ser mais severa e por possuírem justamente uma força imaginativa mais rica. Visto que Stevenson nasceu na Escócia, tem interesse situar *Treasure Island* na literatura para crianças produzida na região onde ele nasceu. Este tem sido um aspecto pouco estudado e que pode ajudar-nos a caracterizar o autor e a obra. Robert Louis

Stevenson é, sem dúvida, o nome mais importante da literatura infantil escocesa. Se nos debruçarmos um pouco sobre os livros infantis produzidos na sua região natal, verificamos que, tanto na escolha do tipo de narrativa como até no modo de a apresentar, Stevenson se integra numa tradição escocesa. Tal facto não quer de forma alguma dizer que o seu tratamento do tema ou o estilo não tenham sido originais. Tal como afirma E. M. Eigner em *Robert Louis Stevenson and the Romantic Tradition* (1956): "Stevenson took the best wherever he found it and rendered it to the world again with interest."

Uma das primeiras obras literárias escocesas para crianças foi *Tales of a Grandfather* que Walter Scott escreveu para o neto de cinco anos, Hugh "Littlejohn", em 1827. Scott escreveu-a para ser lida em voz alta a uma criança num dos famosos "family reading circles" de que há tantas ilustrações desta época. Outras histórias infantis foram escritas nesta altura com a mesma intenção, tais como – além de *Treasure Island* – *The Rose and the Ring*, *Alice in Wonderland* e *The Wind in the Willows*.

Além de ser provável que se tenha inspirado na atitude de Scott, Stevenson foi também antecedido por um conterrâneo no facto de relatar aventuras ocorridas numa viagem marítima. De facto, Michael Scott publicou, em 1829, *Tom Cringle's Log*, com que iniciou uma tradição de histórias passadas no mar, tradição essa que foi seguida por Frederick Marryat, W. H. Kingston e Robert Ballantyne. Nenhuma destas obras atinge o nível artístico e a riqueza psicológica que encontramos em *Treasure Island*. Outros escritores escoceses em cujos livros para crianças também se detectam aspectos comuns à obra de Stevenson são, como referi, George Macdonald, Andrew Lang e J. M. Barrie. Todos eles tentaram renovar a literatura infantil recorrendo a técnicas utilizadas nos contos de fadas.

Este processo de renovação da literatura infantil é bastante mais importante do que pode parecer à primeira vista. Não foi apenas uma mudança de estilo no modo de contar histórias

às crianças. Transformou-se numa nova filosofia da arte da narrativa, cujas consequências ainda se sentem nos nossos dias. A ficção narrativa deixa de estar interessada em imitar a vida e em relatar os acontecimentos de todos os dias. Passa a procurar dar ao quotidiano real um ar de novidade, de estranheza e de maravilha. Stevenson exprime esta ideia de forma clara e incisiva:

The whole secret is that no art does 'compete with life' [...]. Literature, above all in its more typical mood, the mood of narrative, similarly flees the direct challenge and pursues instead an independent and creative aim [...]. Life is monstrous, infinite, illogical, abrupt and poignant, a work of art, in comparison, is neat, finite, self-contained, rational, flowing and emasculate. ("A Humble Remonstrance")

Ao comparar a arte com a vida, que os realistas pretendiam que a literatura imitasse, Stevenson, no seu estilo habitual, expõe de forma admirável, e em apenas algumas frases, o que se pode considerar o programa da sua teoria literária. Para ele a novelística não existe devido à semelhança que tem com a vida, mas justamente graças à diferença. Essa diferença é o método e o significado da obra.

Dentro desta ordem de ideias, Stevenson, ao escrever *Treasure Island*, em vez de pretender fazer um relato realista e pormenorizado das aventuras de Jim na ilha, deu-lhe a forma de um dos antigos contos (como tinha prometido na dedicatória). Ao analisar a primeira parte da narrativa, vemos que começa com o que se pode considerar um *cliché*: um velho rei (o pai de Jim) está moribundo, e as aventuras do jovem príncipe ainda imaturo apenas têm início após a morte do pai. Tal como acontece com a maior parte dos contos tradicionais, o começo é avassalador e pleno de acção, de forma a despertar imediatamente o interesse do leitor/ouvinte. Stevenson até parece querer incitar-nos a participar na aventura, pois, logo na primeira página, diz: "there is treasure not yet lifted [...]". Sabemos

também que ele afirma: "There never was child but has hunted gold and been a pirate [...]" ("A Humble Remonstrance"). Segue um padrão previamente estabelecido e utiliza velhos motivos já experimentados, como a busca do tesouro, "retold exactly in that ancient way". Logo no princípio, como bom contador de histórias (*Tusitala*), o narrador diz-nos que vai contar a sua aventura porque lhe pediram. Relata também que esta aconteceu em Treasure Island, há muito tempo e que lá existe um tesouro.

Outro aspecto que desagradou aos críticos, quando da publicação de *Treasure Island*, por se afastar do que era então habitual, foi a ênfase posta nos acontecimentos e não na evolução psicológica e na vida interior das personagens. Pouco ou nada nos é dito sobre a psicologia do herói, que só vamos conhecendo através da sua actuação em vários incidentes. Chesterton em "The Narratives Techniques of Robert Louis Stevenson" (*G. K. Chesterton, A Selection from his Non-Fictional Prose*, 1970) comentou este aspecto, dizendo que as personagens pareciam "stock figures". Como é sabido, esta é justamente uma das características dos intervenientes nos contos tradicionais, que chegam, por vezes, a não ter sequer um nome próprio e são designados como "o rapaz", "o rei" ou "a rainha".

Stevenson, em *Treasure Island*, pôs em prática a noção que explicitou em *A Note on Realism*, de que se devia aplicar um "selective criterion" ao que se escrevia. A narrativa ficava assim reduzida a uma forma elementar, cujo conteúdo estrutural era acessível a todos. Esta técnica ajusta-se perfeitamente à dos contos, que, tal como *Treasure Island*, apenas contêm a descrição indispensável, e corresponde à ideia de Stevenson, quando afirma: "a writer's job is to render not to explain, to depict not to draw." (*Robert Louis Stevenson – An Old Song and Edifying Letters of the Rutherford Family*, 1982). A necessidade de 'despojar' a narrativa, de a aliviar de pormenores realistas, leva também a que não nos seja indicada a data em que ocorrem os acontecimentos. Stevenson não nos diz "Era uma vez há muitos,

muitos anos..." mas usa a técnica equivalente quando Jim declara: "I take my pen in the year of the grace 17... and go back to the time when...". Do mesmo modo, como já foi dito, não nos indica a localização exacta da ilha. "Keeping nothing back but the bearings of the island" é a versão moderna de "in a far, far away country". Esta ideia de incluir apenas o que for estritamente necessário, ou até indispensável, à narrativa, reflecte-se no estilo. A linguagem de *Treasure Island* pode justamente caracterizar-se não apenas pela sua simplicidade como por se basear, tal como diria Flaubert, que Stevenson tanto admirava, na escolha de "le mot juste". Muito da força da obra e do encanto do estilo provêm da sua clareza e aparente espontaneidade. A força de comunicação que caracteriza a narrativa depende, por certo, do ritmo, das frases curtas e do diálogo eivado de humor. Todas estas características, embora com maior ou menor nível artístico, se encontram infalivelmente nos contos.

São também vários os motivos tradicionais com que deparamos no início e ao longo da narrativa. Além da aventura da demanda, que já foi referida a propósito do romance, há o da mudança de fortuna, que é inerente ao facto de o tesouro ter sido encontrado. Ao contrário do que é habitual nos contos, o "happy ending" é-nos assegurado logo no início pelo facto de ser Jim o narrador e pelas palavras que diz ao referir-se ao tesouro. Há, no entanto, um aspecto em que está de acordo com as regras (*Anagnorisis*): a história só "acaba bem", isto é, todos os membros do grupo de Jim são felizes à sua maneira, depois de terem sobrevivido ao caos.

Nas últimas páginas, o autor faz até um comentário que está de acordo com a sua *persona* de narrador já adulto e experiente: "All of us had an ample share of the treasure, and used it wisely or foolishly, according to our natures." O capitão reformou-se; Gray estudou, é contramestre e um dos proprietários de um barco; Benn Gunn, ao fim de vinte dias, tinha perdido o que lhe tinha sido atribuído e veio a ter assim a vida

que temia: "he was given a lodge to keep". De Silver não se sabe, mas deve ter ido encontrar-se com a sua mulher negra e estar a viver feliz com ela e com *Captain Flint*, o papagaio. Jim, uma vez fora da ilha e longe da presença de Long John, aparece-nos, no fim da narrativa, despojado das suas características de herói de conto de fadas. Ao recusar o convite do pirata, recusa também a vida de aventura e a parte da sua personalidade que o incitava à acção violenta e ao heroísmo. É um Jim mais velho, e sobretudo interessado numa vida tranquila e sem acidentes, que comenta: "The bar silver and the arms still lie, for all that I know, where Flint buried them; and certainly they shall lie there for me."

Jim faz um percurso completo, isto é, volta ao local de partida, a estalagem, de onde mais tarde nos conta o que lhe aconteceu. Aparentemente, esse regresso ao ponto de partida é também psicológico, pois parece haver mais semelhanças entre o Jim do princípio da história, portanto da aventura, e o Jim do fim, do que entre qualquer deles e o Jim que actua na ilha. É curioso notar que não é apenas a Jim que isto sucede. No fim da narrativa, todas as personagens retomam o seu aspecto inicial (embora, como já foi dito) tenham ficado mais ricos. Tal como se tivesse terminado o jogo infantil em que tinham participado, o Dr Livesey deixa de actuar como médico de bordo, o *Squire* Trelawney como membro de um grupo de aventureiros, o *Captain* Smollett como comandante do *Hispaniola* e o filho do estalajadeiro como grumete e herói da aventura. O próprio Long John Silver deixa de ser pirata. Provavelmente, passa a ser um dono de estalagem respeitável com a sua conta no banco – que nunca tinha tido um *déficit* – aumentada. Até o naufrago Benn Gunn perde o seu aspecto de figura de pesadelo, que tinha levado Jim a descrevê-lo dizendo: "Whether bear or man or monkey, I could in no wise tell", e passa a ser um notável solista na igreja aos domingos e dias santos. Todos parecem sair de um mundo semelhante ao dos sonhos das crianças, mundo esse em

que decorreu a aventura mágica de Jim, numa ilha onde iam ter os que naufragavam.

O narrador, aliás, logo no início da história, alude aos sonhos ou pesadelos que teve:

How that personage haunted my dreams [...] I would see him in a thousand forms and with a thousand diabolical expressions [...] To see him leap and run and pursue me over hedge and ditch was the worst of nightmares.

E a narrativa termina também com uma referência às visões da ilha, "that accursed island", que Jim tem em pesadelos:

[...] and the worst dreams that ever I have when I hear the surf booming about its coasts, or star upright in bed, with the sharp voice of Captain Flint still ringing in my ears: Pieces of eight! Pieces of eight!.

Também aqui, portanto, há como que um fechar do círculo. Não nos esqueçamos que Stevenson, que considera um romance uma obra de arte, afirma: "[...] a proposition of geometry is fair and luminous parallel for a work of art."

Além dos motivos já mencionados, encontra-se também o da inesperada sobrevivência do mais fraco. O grupo de Jim e do Dr. Livesey deveria, em princípio, ou melhor, se se tratasse de um relato realista, perder ao lutar com um bando de piratas experimentados e dispostos a tudo, como era o de John Silver. No entanto, tal como nas histórias que todos ouvimos em crianças, por muito inexplicável que pareça, são os "bons" que ganham no fim. Em *Treasure Island* é sobretudo posto em destaque não o resultado da luta mas o confronto entre as personagens e o conflito interior do herói, que se debate entre dois opostos éticos.

Chega-se assim ao ponto em que a narrativa pode mais facilmente ser lida a dois níveis. Para o leitor que Stevenson, em "A Gossip on Romance", designa como "the schoolboy", trata-se de uma luta entre Jim e os piratas, "that real puss-in-

-the-corner game of opposites", tal como o define Henry James (*The Robert Louis Stevenson Companion*, 1980). Pode, portanto, fazer-se uma leitura em que se afirma que o tema é a aventura de um adolescente ainda confuso sobre os valores morais, que é iniciado no mundo da violência e da luta pelo poder. Devido à experiência que adquire, o rapaz aprende sobre a necessidade da disciplina e evolui, pois faz a escolha certa. Depois da sua aventura, o adolescente adquire maturidade e está pronto a entrar no mundo dos adultos.

A escolha entre o Bem e o Mal

Para um leitor mais evoluído, que seria "the sage", por oposição a "school boy", a narrativa adquire maior interesse porque a escolha que o herói tem de fazer – entre aliar-se aos piratas ou permanecer com o grupo do *Captain* Smollett – representa um dos grandes dilemas da natureza humana: a escolha entre o Bem e o Mal. Na época em que Stevenson viveu, este problema era agravado pelo facto de os credos e os dogmas em que o mundo até então acreditava começarem a ser abalados. Ao escolher para herói um adolescente em crise, um jovem ingénuo e crédulo, cuja confiança é traída tanto por Pew como por Silver e que é vítima do que se pode considerar uma sombra enganadora e sádica, Stevenson abriu realmente novos caminhos na ficção narrativa. Fê-lo de forma original, sobretudo por não ter apresentado Long John Silver apenas como "this abominable old rogue" e "the villain of this tale". Na figura complexa de Silver, Stevenson equaciona um problema que o preocupou durante toda a vida: a ambiguidade da natureza humana. É o mesmo Silver, ao reaparecer em *The Persons of the Tale*, que escreveu mais tarde, quem afirma: "I'm [the author's] favourite character [...] he likes doing me" (*Fables, I, Works*, vol. V).

Há mesmo críticos que consideram que é tal o relevo dado à figura do pirata que é ele o verdadeiro herói. Foi sobretudo na criação desta personagem que Stevenson se afastou das convenções estabelecidas para a literatura infantil. É nela também que está patente todo o seu valor como romancista. Silver tem uma personalidade complexa e difícil de compreender. As suas reacções são inesperadas e, embora seja um pirata e um criminoso, tanto Jim como o leitor não podem deixar de se sentir atraídos por ele. É a sua ambivalência moral que o põe numa classe à parte. Jim não consegue deixar de admirar Silver, embora ele minta, mate e não hesite em trair tanto Jim, que parece estimar, como os próprios companheiros ou o capitão e o médico.

Este confronto entre as duas personalidades, a do adulto – que representa o Mal, o pecado e até o Diabo – e a criança – que personifica o Bem, a Inocência, um Anjo – é um dos elementos de maior interesse e originalidade de *Treasure Island*. Uma relação como a de Jim e Silver, que é um misto de repulsa e de atracção, de amor e ódio, já tinha sido tratada, por James Hogg, em *The Private Memoirs and Confessions of a Justied Sinner* (1824), entre o Diabo e o Pecador. Hogg também apresenta o Diabo como uma figura ambígua mas Robert Wringhim é um adulto e tem uma personalidade totalmente diferente da de Jim. Outro autor que também descreve confrontos entre crianças e adultos que simbolizam o Mal, como Pip e Magwitch e Little Nell e Quilp, é Dickens. Porém, Dickens tem da criança a visão de um ser angélico, inocente e vítima da sociedade, que é completamente diferente da de Stevenson. Apesar disso, tanto um escritor como o outro contribuíram para que houvesse uma evolução na maneira de considerar a criança e para que esta tivesse um papel importante na literatura.



Robert Louis Stevenson em criança.

O mundo visto pelos olhos das crianças

Em *Treasure Island*, o mundo é visto através dos olhos de uma criança, experimentado através dos sentidos e julgado pelo coração. Ao escrever esta sua primeira obra de ficção, Robert Louis Stevenson revelou-se um escritor completo, que, tal como o artista a quem se refere George Henry Lewes: "He [the true artist] works according to the impulse from within, not according to the demand from without."

Apesar disso, pode afirmar-se que *Treasure Island* reflecte os padrões morais dos últimos anos do século XIX em Inglaterra e que nos dá uma visão da Criança na sociedade vitoriana. Através da figura de Jim, o jovem herói, vemos que o código ético de uma criança era dominado pela noção de Honra – Jim, uma vez empenhada a sua palavra, recusa-se a trair mesmo o pirata Long John Silver, seu inimigo. As qualidades que lhe são atribuídas são também as típicas de um rapaz inglês vitoriano: virilidade, coragem e independência. Há ainda em Jim um culto pela respeitabilidade e uma espécie de cavalheirismo que são bem característicos daquela época. Mesmo quando participa em cenas de violência e de morte – como quando dispara contra Israel Hands, que representa o Mal – Jim mantém o seu auto-domínio. Outro aspecto da personalidade de Jim que pode ser considerado característico do vitorianismo é a sua determinação em não ser vencido e o seu entusiasmo e avidez pelo tesouro, que correspondiam ao desejo de adquirir fortuna e à capacidade de resolução tão apreciados no século XIX.

Ao escolher um rapaz para protagonista da sua história, além de nos dar, como vimos, uma imagem de um jovem vitoriano, Stevenson participa num culto generalizado pela Criança, que chegou a ser considerada um "Mighty Prophet" através de cuja imagem se pode recuperar a infinidade da alma.

Atribuindo-lhe a função de herói, Stevenson participou no culto sem precedentes que o início do século XIX prestou à

criança. Este período de pastoralismo tardio, em que se via uma época dourada no começo de cada vida, marca um estágio importante na evolução da maneira de considerar a infância através dos tempos. Na Grécia, a criança era objecto de amor, enquanto que no Antigo Testamento não lhe é atribuído grande significado. É no Novo Testamento que surge a ideia da criança como símbolo da Inocência e como Salvador do Mundo. No Renascimento, os artistas interessaram-se, sobretudo, pelo aspecto angelical dos primeiros anos. Nos tempos modernos, antes de se chegar ao extremo de pensar que os jovens são os juizes do mundo, as noções variam conforme as regiões geográficas. De uma forma geral, as crianças aparecem como porta-vozes das tendências emotivas e da imaginação.

A criança que tinha já servido de assunto a poetas, como Blake em *Songs of Innocence* e sobretudo Wordsworth, que, na ode *To H.C.-Six Years Old*, se lhe refere como "Thou faery voyager" e "O blessed vision! Happy child!", veio a ser um dos mais recorrentes temas dos romancistas do século XIX, como, por exemplo, Dickens. Porém, também neste campo Stevenson se distancia dos escritores vitorianos, pois não vê a infância como símbolo de total pureza e inocência. Jim, que, no início, confia ingenuamente em Pew e em Silver, vai-se tornando mais desconfiado e cauteloso ao longo da história. Ao fazer evoluir Jim, Stevenson segue as convenções dos romances que relatam uma viagem ou demanda em que o protagonista passa de um nível de existência para outro. Tal como acontece com o herói de *Treasure Island*, uma vez adquirida a identidade que buscava, também ele regressa ao local de partida.

Uma leitura junguiana de *Treasure Island*

Este aspecto da narrativa a que acabo de me referir presta-se a que dela seja feita o que se pode considerar uma leitura

junguiana. Seguindo as ideias de Jung, expostas sobretudo em *The Archetypes and the Collective Unconscious*, pode, de facto, interpretar-se *Treasure Island* como um relato em que a criança-herói (Jim), que corresponde a uma figura do *Ego*, é confrontada com forças sinistras e destrutivas (os piratas). Estas forças primitivas seriam representativas do poder da Escuridão existente no herói. A luta travada por Jim seria então uma imagem do começo do seu esforço para distinguir entre o *Ego* e a Sombra e travar-se-ia afinal contra os aspectos mais negativos do seu carácter. Simbolizava, portanto, a relação entre o Homem e o Cosmos e a procura da unidade interior.

As repetidas expressões de pavor de Jim, que comunicam ao leitor uma forte sensação de medo, seriam resultantes do receio que o *Ego* sente perante o conflito entre o Consciente e o Inconsciente. A busca relatada na narrativa, segundo esta interpretação, era feita a fim de obter uma reconciliação entre o *Ego/Herói/Consciente* e o Inconsciente. A imagem da criança que encerra em si impulsos destruidores (como Jim e não como o inocente *Lord Fauntleroy*) adapta-se perfeitamente à do herói de uma demanda por um tesouro que é representativa da procura de uma personalidade una, mais sábia e madura, que lentamente se transforma e traz esses impulsos para a 'luz' da consciência. Fazem parte desta evolução, a que Jung chamou o conflito entre o *Ego* e a Sombra, as relações do herói com a sociedade. Até o facto de, devido à sua imaturidade, vir a ser traído pela Sombra, que, no caso de Jim, é Long John Silver, contribui para que o herói evolua.

A propósito da figura tão ambígua e complexa de Silver, é de referir que Joseph Campbell, em *A Hero with a Thousand Faces* (1990), menciona que, em muitas partes do mundo, uma das personagens dos contos que luta com o herói é "a dangerous one legged, one armed or one sided man."

Em *Treasure Island* encontram-se também todos os componentes que Campbell, na sua obra, considera característicos de um conto tradicional: os elementos são fantásticos e irrealis,

o herói – que pode ser identificado com alguém que procura um tesouro, "seeker" – consegue um triunfo e vence os seus opressores pessoais. Encontra também uma figura protectora, "helper", que, no caso de Jim, é evidentemente Benn Gunn, o náufrago. Segundo este autor, os contos correspondem à fórmula de um rito de passagem: separação, iniciação e regresso com reintegração na sociedade. Os perigos desconhecidos e a escuridão que o herói tem de enfrentar seriam correspondentes à passagem do primeiro nível. Jim, tal como os heróis referidos por Joseph Campbell, uma vez atravessado esse primeiro limiar, move-se numa paisagem de sonho ajudado pelos conselhos de um adjuvante. Quando a demanda chega ao fim, o aventureiro tem de regressar ao reino da humanidade com um troféu que lhe modifique a vida – Jim escreve no seu relato: "All of us had an ample share of the treasure, and used it wisely or foolishly, according to our natures."

Nos países protestantes, como já foi referido, consideravam-se as crianças como pecadoras e susceptíveis de sofrerem o castigo do Inferno. Esta noção, além de causas religiosas, tem origem no próprio folclore, que as apresentava como seres maléficis. As doutrinas calvinistas, que levavam a sociedade a procurar libertar as crianças da marca do pecado original, começaram a ser abaladas pelas teorias de Rousseau. O filósofo francês via na criança não o pecado mas a inocência original. O sentimentalismo do *Sturm und Drang* e dos Românticos também altera a visão da criança. Esta passa a ocupar o centro do mundo. Inventam-se roupas, livros e até penteados infantis. Finalmente, tal como Jim Hawkins ou Tom Sawyer, chega a ser o herói de obras literárias. A psicologia junguiana, com a valorização das forças do inconsciente, contribui para reforçar o conceito da importância da criança. Ao contrário dos racionalistas que deificam o "superego", Jung glorifica justamente a parte da personalidade que se pode considerar dominante na infância: o mundo dos impulsos e do irracional.

Stevenson integra-se nesta corrente, pois aprecia sobretudo as virtudes naturais. Utiliza alguns dos seus heróis como símbolo de protesto contra o racionalismo. A sua visão da criança situa-se num campo intermédio. Difere da de Dickens, que identifica a infância apenas com os aspectos mais puros e inocentes da personalidade. Em Jim não encontramos a visão ingénuo da criança-vítima da obra de Dickens ou de Dostoievsky.

Por outro lado, nas figuras dos jovens que Stevenson descreve não há marcas satânicas como, por exemplo, nas figuras de Pearl em *Scarlet Letter* ou de Topsy em *Uncle Tom's Cabin*. Também não se pode considerar Jim como um precursor das crianças protagonistas de *The Midwich Cuckoos* ou daquilo que Leslie Fiedler, em *No! in Thunder-Essays on Myth and Literature* (1963), denomina "the new good bad boy". Além de Stevenson apresentar o seu herói infantil de maneira original, em *Treasure Island*, ele faz ainda o confronto entre a corrupção do adulto e a percepção da criança. Jim é atraído pelo Mal personificado na figura de Silver e sente intuitivamente a sua ambiguidade. Jim situa-se na linha de outras crianças observadoras inocentes do Mal, como Maisie e Nick Adam nos romances de James e Hemingway.

São inúmeras as obras literárias do século XX que prosseguem na senda de Robert Louis Stevenson na medida em que focam as relações da criança com o mundo maléfico, como *Lust for Child* de Angus Wilson, *Death in Venice* de Thomas Mann e *Concerning the Excentricities of Cardinal Pirelli* de Ronald Firbank mas tendem a modificar a imagem do jovem que passa de corrompido a corruptor. Do inocente observador de James e da figura de Jim Hawkins, que vence a nítida atracção que sente pelo adulto que tenta seduzi-lo, passamos a ter o jovem sedutor e causador da destruição do adulto. Esta ideia é levada ao extremo por Nabokov em *Lolita*. Hughes, em *A High Wind in Jamaica* e Golding, em *The Lord of the Flies*,

apresentam não já uma criança mas grupos de crianças que, embora inocentes, reinventam o Mal.

Se bem que não de forma tão nítida, há ainda outro aspecto que é comum à obra de Stevenson e à de alguns escritores contemporâneos. Certas facetas ambíguas na relação de Jim com Silver e algumas das suas atitudes no início da narrativa antecipam, de certo modo, os anti-heróis da novelística moderna. Este facto não invalida que, com a ambiguidade que caracteriza as figuras criadas por Stevenson, o herói de *Treasure Island* seja também uma espécie de "super criança", sempre activo, que enfrenta a tortura e até a morte e que admite: "My curiosity in a sense, was stronger than my fear."

Silver é uma personagem ambígua, como já disse, que pode ter sido inspirada pelos *Penny Dreadfuls*, ou até pelos vilões da obra de Dickens. O seu confronto com Jim pode também representar um dos motivos clássicos dos contos tradicionais: a luta entre o Bem e o Mal, a Luz e as Trevas. Marie Louise von Franz, em *La Voie de l'Individuation dans les Contes de Fées* (1978), afirma que o herói dos contos personifica o *vir unus* dos alquimistas e é mais do que um reflexo de nós próprios. A sua sombra representa certos aspectos da individualidade inconsciente. A reacção de amor e repulsa que Jim sente em relação a Silver corresponde ao que esta psicóloga considera normal perante a aproximação da parte inconsciente da personalidade, que é a "sombra" do herói.

Silver, nas suas frequentes mudanças de atitude e de aliados, demonstra saber sempre adaptar-se às situações. Esta capacidade de tomar várias formas é uma das características do Diabo, que foi amplamente explorada por Hogg. Long John, tal como outras personagens da obra de Stevenson que representam as facetas negativas da personalidade humana, revela uma inesperada cultura nas suas respostas sempre prontas. Este aspecto da sua descrição lembra o que se lê na Bíblia a propósito da serpente, que personifica o Mal e é, portanto, o oposto de Deus sendo "o

mais astuto dos animais...". O poder de fascinação é também uma das características do Diabo medieval, que era denominado "simia dei" e que o deve ter herdado da figura de Wotan.

A ambiguidade e a inesperada cultura de Silver fazem-nos pensar que há algo de complementar na sua personalidade e na de Jim. Stevenson em "Across the Plains" (*Further Memories*) afirma ter:

(...) a strong sense of man's double being which must at times come in upon and overwhelm the mind of every living creature.

Em *The Strange Case of Dr. Jeekyll and Mr Hyde* exprime ainda o seu pensamento com mais clareza quando afirma: "man is not truly one, but truly two" e quando declara que estes "dois" estão separados em "provinces of good and ill which divide and compound man's dual nature." Nos ensaios verifica-se já esta tendência para criar pares de personagens, que, sendo antagónicas, se completam. Assim acontece em *Familiar Studies of Men and Books* com o Prince Florizel e o "young man of of the cream tarts" e com Villon e o "Burgher". Certamente, como resultado destas tentativas, encontramos também mais tarde figuras que se podem considerar complementares como, em *Kidnapped* (1889) e *Catriona* (1889), David Balfour e Alan Breck e Dr. Jeekyll e Mr Hyde (1885), Henry e Master of Ballantrae (1889) e Archie Weir e Frank Innes (1896) nas obras a que dão o nome.

Este motivo do par de heróis ou de dois irmãos complementares mas opostos, em que um é o reflexo inverso do outro (motivo pelo qual, um parece demasiado "branco" e o outro demasiado "preto") tem sido bastante estudado na psicologia junguiana. Marie Louise von Franz faz nas suas obras várias afirmações que se aplicam inteiramente a Jim e a Silver. Esta autora diz, por exemplo, que a narrativa representa uma etape do desenvolvimento da consciência do herói. Para a fuga e para o desaparecimento de Silver também se encontra uma explicação

nas teorias da escola junguiana. Barbara Hannah, em *Striving Towards Wholeness* (1972), acha que, uma vez que um pouco de sombra tenha sido integrada devido às provas por que o herói passa, as personagens negativas devem desaparecer ou morrer. A relação entre os dois mundos faz-se então e o equilíbrio restabelece-se. Ao contrário da doutrina cristã, segundo a qual devemos abafar as nossas más tendências e procurar a perfeição, a psicologia de Jung, com a qual as ideias de Stevenson parecem coincidir, afirma que devemos estar sempre conscientes da nossa "sombra" e que esta não deve ser esquecida mas sim 'integrada'.

O desaparecimento de Silver e a sua eventual fuga ao castigo estão relacionados com o problema do Mal e com a moralidade da narrativa. Este é um dos pontos onde, como vimos, *Treasure Island* se afasta das normas estabelecidas para a literatura infantil. A ambiguidade de Silver, que apesar de mau tem em si algo de bom, e sobretudo o facto de ele não ser castigado pelo mal que praticou, fazem com que a obra seja completamente diferente da maior parte da literatura infantil desta época, visto que esta era sobretudo constituída pelos chamados *moral tales*. Nas histórias evangélicas publicadas pela Religious Tract Society, as crianças liam versos como: "Satan is bad, when I am bad,/ And hopes that I with him shall lie". Também nos chamados *chapbooks*, o Mal quando era apresentado, implicava sempre um castigo. Este é, portanto, um dos aspectos que Stevenson critica e em que se afasta das regras da sociedade vitoriana, que se baseavam numa noção antinómica da moralidade.

"The morality business"

Segundo essas regras da sociedade vitoriana, pretendia-se que a literatura tivesse um fim utilitário, que era justamente ajudar as crianças a ficarem conscientes dessa antinomia e do castigo que inevitavelmente esperava os maus, assim como da

recompensa que obtinham os virtuosos. Em relação a estes problemas, a que se refere como "the morality business", Stevenson parece ter-se libertado do dogma estrito do Calvinismo, pois declara: "man is a bundle of good and bad impulses". A propósito da moralidade a extrair de *Kidnapped*, afirma que ela deve ser "a tailforemost morality". Em "The Persons of a Tale", Silver actua como porta-voz do autor, quando responde às admoestações do Comandante Smollett, dizendo: "Now, Cap'n Smollett... dooty is dooty, as I knows, and none the better; but we're off dooty now; and can't see no call to keep up the morality business" (*Fables I, Works*, vol. V).

O próprio Stevenson exprimiu a sua opinião sobre o assunto, ao afirmar: "The world must return some day to the word 'duty' and be done with the word 'reward'.". Numa carta ao primo, Bob Stevenson, fala das atitudes convencionais perante a vida e conclui: "On the whole, conduct is better dealt with on the cast-iron 'gentleman' and duty formula, with as little fervour and poetry as possible; stoical and short". Stevenson, como já foi dito, não era o único escritor empenhado nesta tentativa de modificação da sociedade através de uma literatura diferente e que se podia até considerar "subversiva". Andrew Lang, ao referir-se aos contos para crianças, diz:

They are rich in romantic adventure, and the Princes always marry the right Princesses and live happily ever afterwards, while the wicked witches, stepmothers, tutors and governesses are never cruelly punished but retire to the country on ample pension. (Roger L. Green, *Andrew Lang – A Critical Biography*, 1964)

Stevenson tinha um sentido lúdico da literatura, não só quando esta se destinava às crianças mas também quando era para adultos. Ao falar do objectivo da sua obra, afirma pretender apenas divertir os leitores, "[having] no higher aim than amuse."

Adoptar esta visão da literatura em pleno vitorianismo era ir contra algumas das regras mais firmemente estabelecidas da

época. Essa é a explicação para o facto de os escritores, que pretendiam tornar o seu público-leitor consciente da realidade das emoções, terem de recorrer a fantasias e a utilizar motivos dos romances, dos contos tradicionais e do mundo dos sonhos. Com esta literatura, que foi rotulada de "escapista", pretendia-se chamar a atenção para os sentimentos e para a imaginação. Como pode verificar-se no ensaio "A Humble Remonstrance", Stevenson participou num movimento que contribuiu para a evolução da ficção narrativa. Ao deixar de incluir nas suas obras aquilo que era considerado como a "moralidade" e os pormenores de descrição e da evolução psicológica das personagens – tal como fez em *Treasure Island* – afasta-se da chamada escola realista e abre caminho ao idealismo. Por esse motivo, não inclui cenas relacionadas com amor ou sexo e não usa o chamado método científico nem lhe interessa o determinismo ou a utilidade da sua obra. Por outro lado, segue as suas próprias regras de lógica e inclui muitos incidentes que são resolvidos por acaso e com frivolidade. Interessa-se também especialmente pela forma e pelo estilo do que escreve.

Estas questões que se podem considerar de crítica literária são de algum modo pertinentes pois verifica-se que Stevenson pôs, de facto, em prática a sua própria teoria ao escrever este "tale of pure adventure". Pode também considerar-se que *Treasure Island* representa o conflito entre o mundo dos adultos, que apoia o realismo, e o das crianças, que, como é geralmente aceite, prefere o idealismo e tudo o que ele implica. É de notar que Jim, quando rodeado de adultos, não tem iniciativa e faz apenas o que lhe é ordenado, pelo que recebe como recompensa "a silver fourpenny". Uma vez no ambiente onírico do mundo irreal da ilha, cumpre o seu dever. Passa assim a interessar-se mais pelo dever, "duty", do que pela recompensa, "reward".

Stevenson sabia que uma sociedade a que o Vitorianismo tinha tirado a fantasia, os sonhos, os heróis e o "romance", estava sedenta de um tipo de literatura diferente. Tal como

diz, de forma tão clara e característica, em "A Gossip of Romance", o público-leitor estava cansado de "the clink of teaspoons and the accents of the curate". Basta pensar nas obras de Thackeray, Trollope ou George Eliot para se ver até que ponto tinha razão. Na sua obra, ele não seguiu, portanto, as tradições literárias da escola realista, que se baseava no conceito aristotélico de *mimesis*.

Em *Treasure Island*, Stevenson parece, por vezes, fazer uma paródia dos contos tradicionais, tal como fez da literatura oriental em *New Arabian Nights*. No entanto, mesmo nesta obra aparentemente despreziosa, há uma certa ambiguidade psicológica nas personagens, como referi.

Além das mencionadas técnicas narrativas que se assemelham às dos contos de fadas e dos romances, Stevenson não resistiu a utilizar a do famoso "point of view" de Henry James. Temos assim a história contada por narradores múltiplos. O primeiro, Jim, dá-nos até o seu ponto de vista de jovem e de homem já maduro e experiente. O segundo, Dr. Livesey, repete a narrativa de Jim mas vista através dos seus olhos (Part IV, cap. XVI, XVII e XVIII). O facto de ter sido publicada em folhetim leva também o autor a utilizar técnicas apropriadas para manter o interesse dos leitores de uma semana para a outra. Os acontecimentos são apresentados como uma série de problemas que devem ser resolvidos através de um comportamento decisivo, contribuindo assim também para o *suspense*.

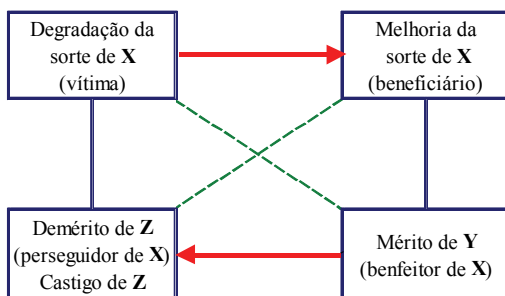
A utilização destas técnicas aumenta a ambiguidade e o interesse da obra, que não se limita ao 'modo' narrativo arquetípico da literatura tradicional. Stevenson, pondo em prática as suas ideias sobre arte narrativa, recorre ao método a que chamou critério selectivo, "selective criterion", para escolher os meios que melhor serviam para o fim que tinha em vista.

Apesar de todas as leituras de que o texto de Stevenson é susceptível, foi o próprio autor quem o classificou como "a story for boys" e, ao longo dos tempos, embora agrade aos seus



Ilustração de *Kate Greenaway's Birthday Book*.

inúmeros leitores adultos, tem vindo a ser considerado um clássico da literatura infantil. O seu sucesso literário, que tem sido praticamente permanente, é decerto devido em grande parte ao facto de, apesar da riqueza do texto, o autor ter seguido as convenções de uma história de aventuras para rapazes. Como pode verificar-se, tem, como qualquer história infantil, um enredo picaresco, serve-se de motivos como a viagem, a busca e a perseguição, todas as personagens têm um papel bem definido a representar e o herói é uma criança, que está afastada dos pais. Há também pouca preocupação com a probabilidade e o recurso à coincidência inesperada e às fugas milagrosas. Deve ainda ser referido um esquema básico que pode considerar-se clássico dos contos e que também se aplica a *Treasure Island*. É da autoria de Claude Brémont e baseia-se no seguinte diagrama:



Adaptando este esquema a *Treasure Island* temos:

X = Jim, Z = Silver e Y = Ben Gunn.

Vê-se assim que houve uma mudança da sorte de X/Jim. O segundo elemento em baixo à esquerda é obviamente aplicável a Silver/Z e ao que lhe sucede na história. No rectângulo superior à direita, podemos ver que a função de X/Jim mudou e que ele já não é vítima de Silver mas sim beneficiário de Ben Gunn, graças a cuja ajuda obtém o tesouro. Finalmente, o canto inferior

direito refere-se a outro "puppet", que tem a função de benfeitor e é facilmente identificável com Ben Gunn.

Claude Brémond, na sua teoria sobre os contos, afirma que os elementos temáticos que os constituem são como as peças de um *meccano* que se podem juntar de forma a obter um novo aspecto ou figura. Na opinião deste autor, um conto é uma narrativa 'fechada' e as personagens são (como diz Roland Barthes) "êtres de papier". É curioso notar que o próprio Stevenson disse que elas eram "paper people".

A teoria de Brémond baseia-se na de Propp, que em *Morphologie du Conte*, se refere às diferentes funções dos intervenientes nos contos. Na obra de Stevenson a função de princesa, que o herói conquista no fim da demanda, é substituída pelo tesouro, o que se pode considerar, de certo modo, característico da época vitoriana devido ao interesse pelos bens materiais.

Após inúmeras leituras de *Treasure Island* e inspirando-nos em Wayne C. Booth, que, em *The Rhetoric of Fiction* (1961), afirma: "All the old-fashioned dramatic devices of pace and timing can be refurbished for the purposes of a dramatic, impersonal narration", verificamos que o enredo de Stevenson segue muitas das regras clássicas explicitadas por Aristóteles para uma tragédia (sobretudo para a tragédia de opção). O enredo é simples, visto que a acção que ele relata progride como um todo contínuo. O herói tem qualidades de excelência e de nobreza e virtudes e dons que o colocam acima dos homens vulgares. A este propósito, basta pensar-se na capacidade praticamente sobrehumana de Jim revelada ao capturar por si só a escuna *Hispaniola*. Pode também dizer-se que há *anagnorisis*, que, segundo Aristóteles, é o momento da verdade, quando a ignorância dá lugar ao conhecimento. Este momento ocorre quando Jim recusa o convite de Silver para o seguir ou quando decide que não vai voltar à ilha, pois, como ele próprio diz: "Oxen and wain-ropes would not bring me back again to that accursed island". Confirma-se que o jovem parece então estar

consciente da sua força interior e, no fim da aventura, ter adquirido conhecimento sobre si próprio.

Outro elemento que encontramos é a peripeteia. Este termo é igualmente utilizado por Aristóteles na *Poética*, significando mudança de fortuna. É evidente que se aplica igualmente às aventuras de Jim. *Nemesis* é a palavra grega para castigo mas pode também significar confronto quando uma personagem tem o desejo de prejudicar outrém. São várias as ocasiões em que tal acontece ao longo da narrativa mas o melhor exemplo pode ser encontrado entre a tripulação dos piratas, que não hesita em causar dano até ao seu próprio chefe, Silver.

Há um momento facilmente detectável durante o qual ocorre uma mudança na direcção da história. Fica-se então consciente de que a narração chegou a um ponto crucial ou fulcral, o *climax*. Temo-lo durante o episódio da barricada de maços e, de novo, mais marcadamente, quando Jim consegue matar Israel Hands e os piratas ficam assim privados da *Hispaniola*.

Tal como em tantas tragédias, há uma canção frequentemente repetida para manter ou criar uma atmosfera especial. Todos os leitores de *Treasure Island* fixam, decerto, pelo menos o refrão:

Fifteen men on the Dead Man's Chest
Yo-Ho-Ho and a bottle of rum.

O papel do coro é o de um comentador da acção em que toma parte e também, tal como a canção que o próprio coro canta, criar um determinado ambiente.

Há ainda outros elementos de aproximação ao esquema aristotélico da tragédia, como os apartes, os solilóquios e até as cenas cómicas para evitar que os leitores, sobretudo as crianças, fiquem sobrecarregados com a emoção trágica. Tal como um espectador numa tragédia, o leitor de *Treasure Island*, ao participar na aflição, na dor e no medo do herói, sente receio – ou piedade – e fica liberto e expurgado, o que corresponde a

um efeito catártico. Tal efeito era especialmente útil e terapêutico sobre os leitores da época vitoriana, que viviam dominados por terrores nocturnos, como podemos ver em tantas autobiografias escritas nessa altura.

Apesar de se poder interpretar esta obra de Stevenson de formas tão diversas, como já disse, nenhuma destas interpretações exclui a outra. Tal como afirma Umberto Eco, em *The Role of the Reader – Explorations in the Semiotics of Texts* (1979), o valor estético de uma obra de arte aumenta na proporção do número de perspectivas segundo as quais ela pode ser apreciada. Da grande variedade de pontos de vista nas apreciações, conclui-se que Stevenson possuía a arte de um bom contador de histórias. Nesta sua primeira obra, essa arte está já bem evidente na intensidade dos episódios, no brilho colorido das descrições das paisagens exóticas, no progresso dramático, na sedução imaginativa, na originalidade da moral do tema, no simbolismo, que se pode considerar ainda actual, e no uso da palavra exacta. Em resumo, nas diferentes técnicas que Stevenson utilizou.

Justifica-se, portanto, que analisemos algumas dessas técnicas que tanto contribuíram para que esta obra continue a ser apreciada e estudada nos nossos dias. Se começarmos pelo estilo, vemos que, além de uma grande riqueza de vocabulário, com o uso de inúmeras expressões náuticas, há contraste nítido entre as falas das diferentes personagens. O estilo é assim utilizado como um elemento de caracterização. Os piratas falam de forma totalmente diferente da do grupo fiel ao Dr. Livesey, que, aliás, também inclui membros da tripulação. O médico exprime-se correctamente e faz referências a termos de medicina, enquanto que a linguagem de Benn Gunn tem uma sintaxe confusa, como seria de esperar de alguém que viveu três anos isolado numa ilha deserta. Há diferenças bem marcadas entre aquilo que o comandante escreve no livro de bordo e o estilo da carta do *Squire* Trelawney. O uso frequente do discurso

directo dá rapidez e vivacidade à narrativa. Se se analisar a parte escrita pelo Dr. Livesey (capítulos XVI-XIX), verifica-se também que há uma grande diferença de estilo entre o médico, que é mais convencional e controlado na sua maneira de escrever, e o herói, que narra as suas próprias aventuras com todo o entusiasmo da juventude.

Há ainda, como é natural, uma diferença de ponto de vista. Aliás, mesmo ao longo da narrativa de Jim, há uma utilização do conceito do ponto de vista, que, tal como acima mencionei, merece ser referida. O narrador tem a vantagem de ter a sua perspectiva na altura dos acontecimentos e também mais tarde, quando, acedendo aos pedidos do *Squire* e do Dr. Livesey, resolve: "[...to] take up my pen in the year of the grace 17..., and go back to the time when...". A tessitura deste romance escrito na primeira pessoa é assim constituída pela sobreposição de dois espíritos: o de Jim adulto – que revive as suas experiências de criança e as relata da perspectiva da sabedoria que através delas adquiriu – e o do jovem Jim, que o narrador já mais velho vê envolver-se ingenuamente em aventuras. Para além desta dupla consciência, entrevê-se o espírito (e o ponto de vista) do próprio autor que se identifica com o protagonista. No final da história, o narrador/herói volta a utilizar o presente do Indicativo com que começara a narrativa:

The bar silver and the arms still lie [...] the worst dreams that I ever have are when I hear the surf booming about its coasts [...]

Além de caracterizar as personagens pela maneira como falam ou escrevem, Stevenson identifica-as com uma determinada cor, usando assim uma simbologia bastante inovadora para a sua época. Na descrição de Pew predomina o verde, na de O'Brian, o vermelho e a Merry foi atribuída a cor amarela. Com a mesma intenção, escolhe a imagem de um animal, cujas características ajudem o leitor a ter uma noção mais clara da

maneira de ser da personagem. Silver é o leão, o macaco e a serpente; Jim corresponde a um filhote de raposa; Benn Gunn, a uma enguia; os piratas são carneiros e moscas; Black Dog é um gato e Billy Bones, um rato.

Stevenson utiliza técnicas várias, como jogar com a capacidade de antecipação do leitor, cujo apetite aguça por meio de comentários velados do narrador, criando uma atmosfera que implica imediatamente algo de extraordinário. Para essa atmosfera, contribuem fenómenos naturais, como o vento, as marés e o tempo atmosférico, que sugerem tensão psicológica. A presença permanente e ameaçadora do mar também concorre para o mesmo fim.

O som é usado para estimular as já referidas tensão e variedade da história. São inesquecíveis os sons do bater da bengala de Pew, do refrão cantado por Billy Jones, das ondas, dos gritos das aves marinhas, da voz do papagaio, *Captain Flint*, do ruído das armas e dos clamores de Benn Gunn ecoando na ilha. Stevenson recorre também à estratégia de introduzir uma série de personagens irrelevantes, aumentando a tensão dramática por meio de mudanças rápidas e inesperadas de estado de espírito, que alternam, por exemplo, em Jim, sentimentos de medo e de agressão em relação a Silver.

Ao longo da análise que temos vindo a fazer, têm sido indicados vários aspectos em que Stevenson se antecipou e preparou o caminho para futuros escritores. Pode considerar-se que ele foi um precursor da chamada "New Fiction" ou "Postmodernist Fiction", que é sobretudo praticada nos Estados Unidos, onde a obra de Stevenson foi tão apreciada. Há, com efeito, características que são comuns a Stevenson e a autores como Kurt Vonnegut, John Barth, Robert Coover e Jorge Luis Borges, que é considerado o mentor desta escola literária. Refiro-me ao afastamento de técnicas e convenções tradicionais, ao interesse pelo estilo e ao facto de apresentarem personagens que são praticamente tipos. É também característico deste grupo

de escritores o facto de fazerem paródias de formas literárias já anteriormente utilizadas.

Este tipo de literatura põe em destaque a dimensão epistemológica da obra e estuda a relação do indivíduo com o ambiente que o rodeia. Interessa-se sobretudo pela maneira como a experiência é filtrada através da parte inconsciente da personalidade. Relata as respostas da imaginação ao contacto com o mundo real. Os pósmodernistas, como Joyce e Becket, seguindo o caminho aberto por Stevenson, recusam-se a definir a Realidade. O próprio mundo que rodeia as personagens depende da percepção que elas têm de si próprias. Ao questionar a função mimética da Arte, a literatura diminui assim a distinção entre o Real e o Imaginário e aproxima-se, portanto, dos contos de fadas.

Parece evidente, como foi referido, a contribuição de Stevenson, assim como a de outros romancistas que escreveram para crianças no final do século XIX, para a chamada "New Fiction", sobre a qual Philip Sevick, em "Sherazade Runs Out of Plots" (*Tri Quarterly*, N.º 26, Winter 1973), afirma:

New fiction can be different from the old on the basis of its fabulation, its willingness to allow the compositional act a self-conscious prominence and to invest that act with love, a sense of game, invention for its own sake, Joy.

O comentário de Stevick demonstra como há coincidência entre as já mencionadas ideias de Stevenson sobre a arte narrativa e os objectivos desta escola literária. A obra de Stevenson surge, portanto, como precursora de muito do que encontramos na ficção narrativa moderna.

Do grande número de edições que esta obra tem nos nossos dias pode concluir-se que, tal como em 1883, quando foi publicada pela primeira vez, ela continua a satisfazer necessidades básicas do espírito dos leitores. Actualmente a literatura, além de estimular o pensamento crítico e imaginativo, deve ajudar a

evitar e a vencer o desespero causado pela negação do significado da vida. São necessários romancistas que despertem no público-leitor (sobretudo no mais jovem) a capacidade de penetrar no íntimo dos outros. Para que as crianças não se transformem em ilhas incomunicáveis, devem adquirir, através da leitura, a possibilidade de se identificarem com outrém e – embora o grau dessa identificação se modifique com a idade – vão desenvolvendo assim as suas tendências para viverem uma vida socialmente plena.

A propósito do facto de *Treasure Island* agradar ainda a crianças e a adultos, ocorrem-me as palavras de C. S. Lewis: "No book is really worth reading at the age of ten which is not equally (and often far more) worth reading at the age of fifty!".

Confirma-se, assim, que *Treasure Island*, embora possa parecer uma obra ligeira e quase frívola, é muito mais do que uma simples história de aventuras para rapazes. O facto de a obra se encontrar actualmente muitas vezes nas bibliotecas infantis não nos deve induzir em erro. Primeiro, porque está na companhia da produção literária de outros grandes escritores, como Scott, Dickens, Melville, Twain e Conrad. Segundo, porque daí apenas se pode concluir que, devido ao tema e à pujança artística com que este foi tratado, estamos perante algo que, como tantas outras verdadeiras obras de arte, interessa não apenas a uma elite culta como também às crianças e aos leitores menos exigentes. Corresponde, portanto, inteiramente aos requisitos do seu autor, como já vimos.

Stevenson, ao escrever *Treasure Island*, elevou o nível artístico da literatura para jovens. Deu uma aparência de novidade e de estranheza a um simples conto infantil. Tal característica evoca as palavras de Coleridge que tão bem se lhe aplicam:

To give the charm of novelty to things of everyday, to excite a feeling analogous to the supernatural by awakening the mind's attention from the lethargy of custom and directing it to the wonders of the world before us [...]

Ao terminar estas considerações, vêm-me ainda à memória as palavras de Eduardo Lourenço no número especial de *O Tempo e o Modo* (N.º 38/39, 1966):

Entre crítica e Literatura não há concorrência, nem oposição, nem convergência. Há comparticipação na mesma liturgia do Imaginário que ambas celebram, uma criando-o, outra lendo-o e recriando-o numa espécie de infelicidade sublime a meio do caminho entre o eco e a metáfora.