
Revisitando o diálogo entre ficção e história em *The French Lieutenant's Woman*, de John Fowles

Shirley de Souza Gomes Carreira¹

UNIABEU

RESUMO:

O romance *The French Lieutenant's woman*, de John Fowles, é considerado por Linda Hutcheon como um exemplo de metaficção historiográfica, dada a utilização de recursos como a intertextualidade, a paródia e a autoconsciência narrativa, resultando em uma refocalização da Era Vitoriana à luz do olhar contemporâneo.

Palavras-chave: autoconsciência narrativa, Fowles, metaficção historiográfica

Revisiting the dialogue between fiction and history in em *The French Lieutenant's Woman*, by John Fowles

ABSTRACT:

Linda Hutcheon considers the novel *The French Lieutenant's woman*, by John Fowles, an example of historiographic metafiction, due to the use of resources as intertextuality, parody and narrative self-consciousness, resulting into a re-focalization of Victorian Age in the light of a contemporary point of view.

Key words: narrative self-consciousness, Fowles, historiographic metafiction

Introdução

John Fowles tem sido considerado um dos mais brilhantes representantes do que se convencionou chamar "pós-modernismo". Os críticos

¹ Mestre em Lingüística Aplicada (UFRJ) e Doutora em Literatura Comparada (UFRJ), com Pós-doutoramento em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ); Professora Titular da UNIABEU. E-mail: shirleysgcarr@gmail.com

têm divergido quanto à legitimidade do termo. Para muitos, admitir a existência do pós-modernismo seria atestar o término do modernismo. Outros, apesar de crerem na existência de uma estética pós-moderna, reconhecem que, embora o próprio termo o sugira, o pós-modernismo não pode ser interpretado como mero sinônimo do contemporâneo, uma vez que não descreve um fenômeno cultural internacional, mas basicamente europeu e americano.

Ao teorizar sobre o pós-modernismo, Linda Hutcheon (1988, p.3) afirma que ele "usa e abusa, instala e, depois, subverte os próprios conceitos que desafia". Enquanto prática estética, o pós-modernismo é um diálogo com o passado da arte e da sociedade, que se manifesta através da autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas. Sendo assim, os conteúdos e as formas do passado são reelaborados a fim de revelar os limites e os poderes do conhecimento histórico.

A arte pós-moderna é intensamente autorreflexiva e paródica e a sua relação com o mundo histórico constitui o que Hutcheon denominou "paradoxo pós-moderno", na medida em que revela a contradição entre o ficcional e a referência histórica, sem tentar resolvê-la.

A presença do passado, que constitui a síntese do pós-moderno, busca afirmar a diferença ao invés da identidade homogênea, voltando-se contra todas as forças totalizantes, denominadas "narrativas-mestras" por Lyotard (1979, p.26), que representam justamente a uniformização do saber que o pós-modernismo desafia.

Totalizar significa unificar com o intuito de alcançar o poder tendo em vista o controle. A rejeição desse controle surgiu com o pós-estruturalismo francês, que, reelaborando a associação feita por Nietzsche² entre a verdade e o poder, afirma que se a verdade é enunciada em discursos, estes são, por sua vez, instrumentos de poder por sua capacidade de moldar práticas.

O interesse do pós-modernismo converge para o desvio das normas que conferem essa identidade totalizante. Cabe observar, no entanto, que, ao buscar a diferença, o pós-modernismo confere a si próprio uma identidade,

² Giles Deleuze escreveu um ensaio— *Nietzsche and Philosophy* (1972)— no qual faz uma releitura dos escritos de Nietzsche, em especial da sua crítica ao conceito de verdade, que serviu de base ao pós-estruturalismo francês.

que, devido à sua característica de atuar dentro dos sistemas que subverte, não pode ser considerada um novo paradigma. No pós-modernismo, a diferença é sempre múltipla e temporária.

Na mesma medida em que as narrativas-mestras refletem o *centro*, isto é, a hegemonia do humanismo liberal, que concentra as formas e a linguagem do poder, o pós-modernismo exerce uma ação centrífuga, buscando alternativas nas margens, no dialogizado, no híbrido, desafiando a necessidade humana de gerar formas para organizar experiências. Assim, a cultura totalizante é suplantada por um fluxo de identidades marginais contextualizadas por gênero, classe, raça e assim por diante. A especificidade ocupa o lugar da generalização.

Em seu afastamento do centro, o pós-modernismo questiona a oposição e a exclusão binárias que ocultam hierarquias. A antinomia eu/outro dá lugar a um "eu plural", que eclode sob a forma do deslocamento do sujeito e do foco narrativo.

Ao contrário do *centro*, que sempre privilegiou um dos opostos, o pós-modernismo constrói o seu discurso a partir de uma perspectiva *ex-ótica*, que situa o marginal, sem, no entanto, privilegiá-lo.

O pós-modernismo recorre à história para evidenciar o estatuto ficcional do texto. A história, como a conhecemos, é um construto discursivo ao qual a ficção recorre tanto quanto aos textos literários propriamente ditos. Embora tenha como referente o acontecimento empírico, o fato histórico só é acessível ao homem sob a forma textual, que depende da ótica e interpretação humanas.

A consciência de que só se conhece o passado através dos seus textos traz uma transferência da legitimação para a reflexão. Ao invés da plena aceitação dos acontecimentos do passado como verdades incontestáveis, legitimando-os, portanto, passa-se à reflexão sobre a maneira pela qual os sistemas do discurso dão sentido ao passado. O romance pós-moderno corresponde, por conseguinte, ao que Hutcheon chama de metaficção historiográfica, isto é, a ficção que comenta a si própria e, simultaneamente, "escreve" a história. Obviamente, esse tipo de ficção traz no bojo a concepção de que não existem hierarquias naturais, mas apenas aquelas que construímos.

A inserção de John Fowles no panorama do pós-modernismo deve-se à constância da autorreflexividade e da recorrência ao passado histórico em sua obra. Ao optar pela metaficção historiográfica ele elabora uma narrativa narcísica, que se autodefine como um construto do autor, e realiza, na ficção, as contradições inerentes ao mundo empírico, traduzindo a necessidade, própria do ser humano, de construir absolutos, ainda que não correspondam ao real.

A reapropriação dos discursos do passado na obra de Fowles nada mais é do que uma intensa relação intertextual com a herança literária, que ele aborda com um olhar contemporâneo e com experimentalismo formal.

Este artigo visa à análise das marcas do diálogo entre historiografia e ficção que podem ser detectadas no romance *The French Lieutenant's Woman*³.

1. *The French Lieutenant's Woman*: uma narrativa experimental

Publicado em 1969, o romance, ambientado no século XIX, em plena Inglaterra vitoriana, narra a história de Sarah Woodruff, uma misteriosa mulher que trabalha como governanta na casa de Mrs. Poulteney, bem como o seu relacionamento com Charles Smithson, um aristocrata falido que está noivo de uma jovem burguesa, de modo a unir o seu sangue azul à fortuna da jovem.

As coisas se complicam quando, após encontros clandestinos, a princípio movidos pela curiosidade, ele se envolve com a governanta, que era conhecida pela alcunha de “amante do tenente francês”, por ter sido desonrada por um tenente francês que a abandonara.

A partir daí, Charles começa a debater-se ante a necessidade de honrar o compromisso assumido com a noiva, Ernestina Freeman, e o amor que sente por Sarah. Ele é um arqueólogo e darwinista e, como tal, preocupa-se com a questão da sobrevivência social, ainda que essa sobrevivência venha a depender da sua adesão ao mundo burguês do comércio. Embora não consiga imaginar-se trabalhando na loja dos Freeman, ele sabe que um casamento abastado é a melhor das alternativas, pois sua classe, a aristocracia, está falida e, por conseguinte, fadada à extinção.

³ Doravante, em algumas partes do texto, a obra será citada por meio da abreviatura *FLW*.

Ao encontrar-se com Sarah em uma cidade vizinha e sucumbir ao desejo que sente pela jovem, Charles descobre que, na realidade, acabara de deflorar uma virgem, o que lhe traz à mente uma imensa confusão, pois não consegue entender o porquê de ela ter mentido.

Os comentários do narrador levam o leitor a concluir que a motivação de Sarah foi a necessidade de chamar sobre si as atenções, conferindo a si mesma, e do modo menos lógico, uma importância que não tinha.

Deste ponto em diante, o romance oferece ao leitor três desfechos possíveis, dentre os quais ele escolherá o que mais lhe aprouver. O primeiro leva Charles a casar-se com Ernestina e manter uma vida infeliz, embora de acordo com os códigos sociais. Em seguida, o narrador, invade a ficção, dividindo com Charles uma cabine em um trem, e joga cara-ou-coroa para ver em que ordem oferecerá ao leitor os outros dois finais.

No segundo desfecho, Charles desfaz o noivado com Ernestina, mas, devido a um mal entendido, Sarah desaparece. Após muitos anos de buscas, ele a reencontra em Londres, como modelo vivo de um pintor famoso, quando descobre que ela lhe havia dado um filho. Ao fim do capítulo, o narrador deixa claro que eles terão como recuperar o tempo perdido.

O terceiro e último desfecho apresenta a mesma sequência de eventos, exceto pelo fato de que Sarah, em sua conversa com Charles, não demonstra o menor interesse em reatar o romance, o que o leva a desistir de tudo e partir para a América do Norte.

Em *The French Lieutenant's Woman* há uma recorrência aos recursos da metaficção historiográfica, ou seja, a revisitação do passado histórico por meio de uma narrativa intensamente autorreflexiva, que promove, em última instância, uma inversão paródica.

A paródia não foi gratuitamente eleita pelos pós-modernos como meio de expressão. Na verdade, segundo Hutcheon, ela se tornou uma forma pós-moderna perfeita, dada a sua natureza de desafiar aquilo que reproduz. Nos romances de Fowles, em questão, a paródia ocorre em dois níveis distintos. Ao nível da diegese, isto é, da enunciação, da história propriamente dita, a paródia reconstrói a ambientação e temas próprios dos séculos XVIII e XIX, em *A Maggot* e *The French Lieutenant's Woman*, respectivamente, para, na opinião de Hutcheon, subvertê-las através da ironia. Ao nível do discurso, a

manipulação da forma instaura e modifica as formas discursivas reconhecíveis, de modo a suscitar, no plano do enunciado, questionamentos equivalentes àqueles que ela induz no plano da enunciação. Em ambos os planos, todas as tensões levam à questão da afirmação da identidade através da diferença.

Desde a obra de estréia, *The Collector*, a narrativa de Fowles tem revelado uma estrutura híbrida e polifônica.

A autorreflexividade por si só não justificaria a inserção da sua obra no panorama do pós-modernismo, uma vez que a técnica da autoconsciência narrativa remonta ao século XVI, tendo sido utilizada por Cervantes em *Dom Quixote*. No decorrer dos séculos seguintes, ela teve por adeptos, entre outros, autores como Fielding e Sterne, até vir a transformar-se em um dos traços mais marcantes da ficção pós-moderna, eleito pelos ficcionistas como veículo formal para uma crítica, cujo valor ultrapassa o limite da palavra.

Essa técnica nada mais é do que a metanarrativa, isto é, a autoconsciência do processo de narrar, que revela a ficção como artefato, como uma construção do autor. Hutcheon denomina os textos assim construídos "narrativas narcísicas", dada a sua capacidade de se comprazerem na reflexão sobre si mesmas, de fornecer comentários acerca do seu *status*, como ficção e como linguagem e dos seus processos de produção e recepção.

A voz que autoconscientemente invade o relato é o elemento mediador entre dois mundos ontologicamente diferenciados: o mundo ficcional, em que as personagens transitam, e o mundo do leitor. Por ter trânsito livre entre o real e o imaginário, ela invade o mundo aparentemente autônomo da história, estabelecendo relações dialógicas constantes, que conduzem o leitor a perceber a obra como processo e como produto.

Ao desnudar a ficção ante os olhos do leitor, a narrativa narcisista o transforma em cúmplice do processo do fazer, do *poiesis*. A voz intrusa se dirige a um determinado tipo de leitor, que a própria narrativa constrói. A metaficção historiográfica postula o seu destinatário, atribuindo-lhe uma capacidade de cooperação textual e uma competência narrativa tais que o tornam capaz de perceber no texto a tessitura dos discursos, vozes, dialetos e pontos de vista. A percepção dessa estrutura híbrida é a condição indispensável para o desenvolvimento do *topos*, que parece ser o substrato de

todos os romances de Fowles: a relação entre a liberdade individual e a imaginação criativa.

Na realidade, Fowles advoga, através das suas personagens e do seu discurso, o princípio de que o ser humano tem uma capacidade inata para a fabulação, capacidade esta que está diretamente associada ao conceito de verdade. A verdade de cada um é a sua interpretação do real.

Em *The French Lieutenant's Woman* o capítulo treze teoriza abertamente a questão do real versus imaginário. A intenção inicial do narrador de desvendar o verdadeiro estado psicológico de Sarah mostra-se irrealizável, uma vez que a personagem se recusa a conceder-lhe tal direito. Até então, o romance se desenvolve de acordo com as convenções romanescas do século XIX e é o narrador que, autoconscientemente, comenta a ficção, afirmando ter fingido, até aquele momento, conhecer suas personagens, pelo fato de estar escrevendo segundo a convenção do narrador deificado, senhor e dono dos seus textos:

I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I created never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters' minds and inner most thoughts it is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and "voice" of) a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does. But I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes: if this is a novel, it cannot be in the modern sense of the word. (FOWLES, 1969, p. 97)

Ao dirigir-se ao leitor nesses termos, o narrador apresenta a oposição entre as convenções da era vitoriana e do século XX, sem pretender, no entanto, substituir um paradigma por outro. Ele reconhece a necessidade humana de estabelecer ordem, seja ela estética ou de qualquer outra natureza, mas visa, pessoalmente, à conscientização de que toda ordem é uma elaboração humana e não um elemento natural.

Afirmando que se isto é um romance, não o é no sentido moderno da palavra, o narrador expõe a diferença entre os dois contextos, vitoriano e moderno, mas assume que a sua narrativa não se enquadra em nenhum dos dois, mostrando que o discurso que constrói é mais um entre possíveis discursos alternativos.

2. As histórias que contam a História

Patrícia Waugh (1984, p.100), em *Metafiction*, afirma que os escritores como Fowles desejam proporcionar ao leitor a possibilidade de rever o mundo em que vivem, com a consciência da maneira pela qual os valores desse mundo chegaram a ser o que são, e de sua característica de serem passíveis de mudanças.

Assim é que Fowles revisita a história por meio não apenas das discussões das personagens pelos temas que afetaram a vida do homem vitoriano, como a questão do evolucionismo, mas também através de traços paratextuais, como as epígrafes que utiliza na abertura dos capítulos.

A consciência de que só conhecemos o passado através dos seus textos evidencia a natureza do "fato histórico" como algo fabricado a partir de "acontecimentos" do passado. Ao afirmar que a história só existe como texto, o pós-modernismo não nega que o passado existiu, apenas afirma que o acesso a ele está totalmente condicionado pela textualidade, conforme observa Linda Hutcheon.

The French Lieutenant's Woman revela objetivamente como a metaficção historiográfica insere e depois subverte o seu envolvimento mimético com o mundo, desestabilizando as noções de referência por meio da confrontação direta entre o discurso da arte e o discurso da história.

No prefácio de *The timescapes of John Fowles*, de Fawcner (1984, p.52-8), o próprio Fowles afirma que todos os romancistas compartilham uma força propulsora: um senso permanente de perda, de incompletude, que é atribuído ao mundo em que vivem; se escrevem, é na ânsia de preencher lacunas. Mas, na realidade, ninguém pode recriar o passado, devido à incapacidade humana de "conquistar" e reverter o tempo. Tudo o que se pode fazer é inventar um passado que nunca existiu, uma paródia de como o passado poderia ter sido.

Em *The French Lieutenant's Woman*, ao situar a trama na Inglaterra vitoriana, o autor cria todo um contexto típico, que é prontamente assimilado pelo leitor, vindo a ser totalmente desfeito no já mencionado capítulo treze. Contudo, faz com que o narrador dê indícios da sua presença como uma entidade discursiva ulterior à estória que narra. Essa ulterioridade é perceptível,

por exemplo, quando o narrador delinea a personalidade de Ernestina e deixa escapar o seguinte comentário: “Had they but been able to see in the future! For Ernestina was to outlive all her generation. She was born in 1846. And she died on the day that Hitler invaded Poland” ((FOWLES, 1969, p.33).

O referente histórico em *The French Lieutenant's Woman* está declaradamente presente. Não só existe uma evocação da era vitoriana, com a devida representação de classes e do estilo de vida da época, como também aparecem personagens históricas dentro da ficção. Embora haja uma tendência a achar que esse procedimento adultera os fatos históricos, esse é, na verdade, o meio principal de fazer com que o leitor se conscientize da natureza do referente histórico. Ao invés de desenvolver as figuras reais do passado com a intenção de legitimar o mundo ficcional, a autorreflexividade pós-moderna coloca a ligação ontológica entre ficção e história como um problema a ser solucionado, inquirindo o que realmente sabemos sobre o passado.

Sob esse aspecto, é interessante recordar o papel dos pré-rafaelistas em *The French Lieutenant's Woman*. Evidentemente, a escolha de Fowles pelos Rosseti, por Ruskin e Swinburne como personagens de sua ficção não foi apenas com a finalidade de compor o cenário ideal para o desenvolvimento da trama. Há uma simetria entre o movimento Pré-Rafaelita e a criação literária de Fowles. A doutrina de Ruskin e a arte dos Pré-Rafaelitas tiveram origem numa mesma visão espiritual e encontraram expressão no mesmo protesto contra o ponto de vista convencional sobre a arte e o mundo da Inglaterra vitoriana.

Ruskin chegou a ser o porta-voz do Pré-Rafaelismo na luta contra o formalismo e a rotina da arte através da qual a burguesia procurava dar demonstração da sua respeitabilidade, da sua moral puritana, dos seus "ideais elevados". Os Pré-Rafaelitas dedicavam-se seriamente à vida artística e pensavam ser uma responsabilidade do artista pintar a vida contemporânea e seus problemas sociais e morais. Só que, paradoxalmente, eles o faziam a partir de temas buscados no passado, inspirados pela literatura, a exemplo do que Fowles faz na sua obra. As epígrafes em *The French Lieutenant's Woman* sugerem uma preocupação semelhante.

No romance de Fowles, as epígrafes são citações que têm a finalidade específica de preparar o leitor para uma situação histórica, política e social que

será subvertida posteriormente no texto. Esse confronto entre o contexto histórico narrado e a contemporaneidade do narrador tem por objetivo chamar a atenção do leitor para a natureza ideológica irreduzível de todo tipo e representação, como podemos observar na epígrafe a seguir:

But the more these conscious illusions of the ruling classes are shown to be false and the less they satisfy common sense, the more dogmatically they are asserted and the more deceitful, moralizing and spiritual becomes the language of established society. MARX, *German Ideology*. (FOWLES, 1969, p.236)

John Fowles se preocupa em definir a localização espacial e temporal dos seus romances, porque o *background* histórico é essencial à compreensão do seu significado. Na realidade, Fowles reconta as histórias da literatura e da História confirmando as palavras de Umberto Eco (1984, p.22) acerca da criação de *O nome da rosa*: "Descobri o que os escritores sempre souberam (...) os livros sempre falam sobre outros livros e toda estória conta uma estória que já foi contada".

Ao buscar no mundo empírico figuras reais, transformando-as em suas personagens, Fowles não só expõe o papel que lhes cabe dentro do contexto vitoriano como também externa a opinião do narrador moderno. Ao leitor, no vértice das duas tensões, nenhuma delas pretensamente absoluta, é vedado abster-se de refletir criticamente sobre a questão moral e social do movimento, e ele, então, é levado a repensar o seu conhecimento do passado, estabelecendo conexões com os conceitos e pressupostos do presente, como na passagem que se segue:

And then too there was that strangely Egyptian quality among the Victorians; that claustrophilia we see so clearly evidenced in their enveloping, mummifying clothes, their narrow-windowed and -corridorred architecture, their fear of the open and of the naked. Hide reality, shut out nature. The revolutionary art movement of Charles's day was of course the Pre-Raphaelite: they at least were making an attempt to admit nature and sexuality... (FOWLES, 1969, p.172)

É bem verdade que Fowles não prega que vivemos em um período melhor que o do heterocosmos do romance; tampouco afirma ser o nosso mundo pior. Na realidade, ele apenas expõe as contradições sem solucioná-las. Um exemplo claro dessas contradições diz respeito à moral vitoriana:

What are we faced with in the nineteenth century? An age where woman was sacred; and where you could buy a thirteen-year-old girl for a few pounds, a few shillings, if you wanted her for only an hour or two. Where more churches were built than in the whole previous history of the country; and where one in sixty houses in London was a brothel (the modern ratio would be nearer one in six thousand). Where the sanctity of marriage (and chastity before marriage) was proclaimed from every pulpit, in every newspaper editorial and public utterance; and where never-or hardly ever- have so many great public figures, from the future king down, led scandalous private lives (...) (FOWLES, 1969, p. 258)

Em *The French Lieutenant's Woman*, Fowles se preocupa em reconstituir as classes sociais de modo a tornar claro para o leitor o contexto social e histórico.

In London the beginnings of a plutocratic stratification of society had, by the mid-century, begun. Nothing of course took the place of good blood; but it had become generally accepted that good money and good brains could produce artificially a passable enough facsimile of acceptable social standing. (FOWLES, 1969, p.81)

Os Freeman exprimem com clareza a atitude da burguesia, a sua necessidade de manter o *status* recém-adquirido. No capítulo XXXVII, quando vai à casa dos Freeman, Charles recebe uma proposta do futuro sogro: ser seu sócio nos negócios. Freeman percebe, contudo, a hesitação de Charles e tenta argumentar com as mesmas teorias de evolução que o futuro genro usa em todas as situações:

"I would have you repeat what you said, what was it, about the purpose of this theory of evolution. A species must change..."
 "In order to survive. It must adapt itself to changes in the environment."
 "Just so. Now that I can believe. I am twenty years older than you. Moreover, I have spent my life in a situation where if one does not- and very smartly- change oneself to meet the taste of the day, then one does not survive. One goes bankrupt. Times are changing you know. (FOWLES, 1969, p. 277)

O conflito entre a aristocracia decadente e a burguesia ascendente é retratado nas relações de Charles e Ernestina, que, através do casamento, buscam um no outro o que lhes falta para assegurar um lugar privilegiado na estratificação social.

No words were needed. Ernestina ran into her mother's opened arms, and twice as many tears before began to fall. Meanwhile the two men stood smiling at each other; the one as if he had just concluded an

excellent business deal, the other as if he was not quite sure which planet he had just landed on, but sincerely hoped the natives were friendly. (FOWLES, 1969, p. 86)

A luta pela supremacia entre as classes sociais está ligada, no romance, ao conceito Darwiniano da "sobrevivência do mais apto", à luta universal entre as espécies. A opção de Charles pela paleontologia é metafórica, pois localiza a personagem no vértice de um paradoxo. Ele, aos seus próprios olhos, é um indivíduo "naturalmente selecionado", que tem consciência do fato de que a adaptação ao mundo mutável é a única chance de sobrevivência. Mas, ao mesmo tempo, para ele a luta pela sobrevivência representa a continuidade do seu bem estar, a manutenção do seu papel social de aristocrata. Ironicamente, ele é o fóssil, parte de uma adaptação pessimista a uma condição humana onde a vida está petrificada, o tempo é uma prisão eterna e a evolução nada mais é do que uma ilusão.

Na realidade, a ociosidade de Charles é a principal barreira à sua evolução como indivíduo. Ele encarna um tipo comum na era vitoriana, que via no culto ao ego, à própria importância, o objetivo maior da vida

Like many of his contemporaries he sensed that the earlier self-responsibility of the century was turning into self-importance: that what drove the new Britain was increasingly a desire to seem respectable, in place of the desire to do good for good's sake. He knew he was over-fastidious. But how could one write history with Macaulay so close behind? Fiction or poetry, in the midst of the greatest galaxy of talent in the history of English literature? How could one be a creative scientist, with Lyell and Darwin still alive? Be a statesman, with Disraeli and Gladstone polarizing all the available space? (FOWLES, 1969, p. 22)

As relações entre servos e senhores são também exploradas de maneira a mostrar o conflito entre aqueles que ainda pensam em termos de uma ordem social baseada na concepção estática da vida, típica da sociedade feudal, e os que têm os olhos voltados para a mudança, para o capitalismo emergente.

No romance, Sam trabalha para Charles há cerca de quatro anos; conhecem-se bem e Charles se afeiçoou a ele, por ser o único com o qual consegue extravasar seu lado humorístico, nem sempre bem interpretado pelo servo.

Perhaps that was because Sam supplied some thing so very necessary in his life- a daily opportunity for chatter, for a lapse into schoolboyhood, during which Charles could, so to speak, excrete his

characteristic and deplorable fondness for laboured puns and innuendoes: a humour based, with a singularly revolting purity, on educational privilege. Yet though Charles's attitude may seem to add insult to the already gross enough injury of economic exploitation, I must point out that his relationship with Sam did show a kind of affection, a human bond, that was a good deal better than the rigid barrier so many of the new rich in an age drenched in new riches were by that time erecting between themselves and their domestics. (FOWLES, 1969, p. 47)

Do alto da sua tradição aristocrática, Charles não é capaz de perceber, no zelo excessivo de Sam com a sua aparência, na sua maneira de falar e agir, os sinais de sua aspiração a uma ascensão social: “But his wrong a's and h's were not really comic; they were signs of a social revolution, and this was something Charles failed to recognize. (FOWLES, 1969, p.47)

3. A obra aberta: uma janela para o infinito

As convenções dos estilos literários sempre determinaram os epílogos, que, de certa forma, correspondiam às aspirações da época e à ideologia da classe dominante. Os epílogos vitorianos eram fechados, isto é, direcionados pelo autor, levando a um desfecho único e previsível. Em *The French Lieutenant's Woman*, ao retomar a narrativa do século dezanove, “reorquestrando-a”, Fowles rejeita o discurso fechado dos vitorianos. A ficção pós-moderna sugere que reescrever o passado na ficção e na história é revelá-lo no presente, impedindo-o de ser conclusivo e teleológico.

Fowles busca na literatura do século dezoito, quando se instaurou a linhagem dos autores autoconscientes, a ironia do seu narrador intruso e o recurso da apostrofação ao leitor: “Ah, you say, but women were chained to their role at that time. But remember the date of this evening...” (FOWLES, 1969, p. 114).

O leitor é um fator determinante da existência do texto, pois quem escreve solicita necessariamente um receptor, cujas coordenadas histórico-culturais e ideológico-sociais o autor conhece em pormenor. Para o autor real, ele é um leitor implícito, isto é, um leitor possível, ao qual o leitor real nem sempre corresponderá.

Fowles cria três epílogos, cada qual visando um tipo de leitor. O primeiro deles tem por finalidade atender às exigências da moral vitoriana. Este epílogo pressupõe um receptor que lê o romance na expectativa de um final condizente com o contexto histórico, uma vez que, nele, Charles e Ernestina se casam, têm sete filhos e vivem juntos até o final de seus dias. Sam e Mary também se casam, enquanto que a odiosa ex-patroa de Sara, Mrs. Poulteney, após tantas maldades, tem seu final merecido, e bem vitoriano: após a sua morte, encontramos-a às portas do céu, sendo impedida de entrar.

No início do capítulo seguinte, o narrador avisa o leitor da ficcionalidade do primeiro epílogo:

“And now, having brought this fiction to a thoroughly traditional ending, I had better explain that although all I have described in the last two chapters happened, it did not happen quite in the way you may have been led to believe” (FOWLES, 1969, p. 327).

Ele nos explica, então, que os acontecimentos descritos nada mais são do que fruto da imaginação de Charles e procura evidenciar que não dirige a vida das suas personagens como um deus tirano, ao contrário, faz as suas vontades:

And the "I", that writer who found such slickly specious reasons for consigning Sarah to the shadows of oblivion, was not myself; it was merely the personification of a certain massive indifference in things-too hostile for Charles to think of as "God"-that had set its malevolent inertia on the Ernestina side of the scales(...) (FOWLES, 1969, p.328)

Após adentrar a ficção, o narrador se vê, então, diante de um dilema: ou se resigna a ser um mero espectador e relator dos acontecimentos, ou toma partido de ambos os lados na luta que Charles irá travar. À medida que o trem se aproxima de Londres, ele percebe que a única maneira de não favorecer nenhum dos lados é revelar as duas versões da *luta*. Porém, encontra-se novamente diante de um problema: qualquer que seja a versão apresentada primeiramente, a segunda sempre parecerá à definitiva, tal é a "tirania do último capítulo". Assim, imbuído da sua *persona*, o narrador tira a sorte, "cara ou coroa", para decidir qual dos finais será o primeiro.

Deste modo, Fowles transfere para o nível estético o tema existencial da liberdade, evidenciando que os únicos limites existentes no romance são as

palavras. Tudo o que a linguagem puder descrever, o romance pode criar. Para Fowles, o romance é a última forma literária "livre":

É importante observar que a indecisão do narrador revela um aspecto relevante acerca das relações entre a arte e a vida. Na vida há infinitas possibilidades de desfecho para um caso de amor como o de Charles e Sarah. Porém, não é a vida que o narrador descreve, mas a ficção, e o universo romanesco têm sua própria lógica e coerência interna, que, de certa maneira, traça para o leitor destino semelhante ao de Charles. Ambos são manipulados, controlados, na economia do romance. Se há dois epílogos apenas, é porque o leitor já teve a sua escolha traçada por uma forma de autoridade literária, que se não é o autor real, é, com certeza, o autor implícito, que cada um constrói quando lê o texto. Ainda que se torça por um final feliz para as personagens, o primeiro epílogo se desmaterializa ante a existência do segundo.

Os capítulos LX e LXI de *The French Lieutenant's Woman* visam a dois tipos distintos de leitores: o leitor tradicional, que lê o romance de maneira linear e, portanto, espera um epílogo cem por cento vitoriano, e o leitor moderno, que é capaz de pressentir no romance a retomada dos grandes temas da história do homem e que, portanto, sabe ser necessário que cada indivíduo descubra, em si mesmo, como lidar com os próprios conflitos e conquistar a sua liberdade.

Ainda assim, não é absurdo que nos questionemos ante a existência desses dois epílogos. Qual a sua validade, se de fato já existe uma determinação no próprio texto? Os epílogos alternativos são uma tentativa de quebrar o determinismo existente na obra literária em si e de revelar ao leitor a opção existencialista que lhe é oferecida, à medida que ele toma consciência do seu papel na reconstrução do texto; a opção da quebra do artifício ficcional.

O que o narrador propõe ao final é um universo ficcional sem deuses, no qual o epílogo pessimista/realista é tão plausível quanto o epílogo otimista/romântico. Não devemos nos esquecer que, ao atirar a moeda para o alto, o narrador existe simultaneamente nos séculos XIX e XX.

Conclusão

Em *The French Lieutenant's Woman*, Fowles situa o seu romance na Era Vitoriana para, logo em seguida, subverter a temporalidade por meio do olhar de um narrador do século XX.

Ao fazê-lo, promove uma leitura crítica do século XIX, confrontando-a com o saber institucionalizado sobre o passado histórico. A utilização da intertextualidade, da inversão paródica e da autoconsciência narrativa tem um papel preponderante nessa leitura. Por meio da paratextualidade, da ironia e da experimentação na estrutura da narrativa, as correntes do pensamento do século XIX são instauradas e desafiadas.

Segundo Hutcheon (1985b, p.27), quando o leitor começa a ler um romance ele o lê referencialmente, na medida em que relaciona as palavras ao seu conhecimento lingüístico e mundano; gradualmente, entretanto, as palavras assumem uma unidade de referência e criam um universo autocontido, com sua própria validade. Cabe ao leitor, portanto, a legitimação desse universo.

Como Sarah ensina a Charles no romance, viver é criar, e criar é ser livre. O ato da criação é paradigmático de todos os atos humanos ordenados. O romance não é uma cópia do mundo empírico. "A arte é irreduzível à realidade que traduz", conforme afirma Michel Zérafra (1974, p.7). No entanto, a ficção estabelece uma nova ordem para o real, e, na elaboração desse universo, o leitor tem sua própria função implícita, como um elemento da situação narrativa, e, para tanto, ele usa a sua capacidade de inferir, até que a brecha entre o seu próprio mundo e o mundo da ficção seja preenchida do acúmulo de referentes ficcionais, através da mediação do narrador.

O leitor de *FLW*, ainda que sucessivamente ludibriado pelo autor e entontecido pelas incursões de um narrador supostamente imparcial, constroi e desconstrói suposições, e, embora possa sentir-se traído em sua liberdade, ao constatar que foi induzido o tempo todo, descobre, assim como Charles, que a liberdade é realmente isso: o não fechamento, a abertura para o infinito, a possibilidade de coparticipar da criação da obra e, até mesmo, a oportunidade de rejeitar o seu desfecho, ao invés de, simplesmente, aceitar o texto como total e fechado porque "afinal isso é apenas ficção".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CAMPBELL, James. "An interview with John Fowles". *Contemporary Literature* 17, 4, 1976, 455-69.

COOPER, Pamela. *The fictions of John Fowles*. Ottawa, Paris: University of Ottawa Press, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche and philosophy*. New York: Columbia University Press, 1983.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

----- . *The role of the reader: explanation in the semiotics of texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

----- . Postscript to *The name of the rose*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

FAWKNER, H. W. *The timescapes of John Fowles*. London, Toronto: Associated University Press, 1984.

FOWLES, John. *The French Lieutenant's Woman*. London: Jonathan Cape, 1969.

FRIEDMAN, Norman. "Point of view in fiction: the development of a critical concept". PMLA, LXX, 1955, 1160-84.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

----- . *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

----- . *A theory of parody: the teachings of twentieth century art and forms*. London, New York: Methuen, 1985a.

----- . *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York, London: Methuen, 1985b.

LYOTARD, Jean François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London, New York: Methuen, 1984.

ZÉRAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

Recebido em 15 de setembro de 2010. Aprovado em 21 de outubro de 2010.