

RESUMO

A proposta deste estudo é examinar a maneira pela qual John Fowles promove a “reescritura” do século XVIII em *A Maggot*, focalizando o passado histórico do ponto de vista do homem do século XX. Ao fazê-lo, o autor concede voz a personagens que representam minorias sociais, instaurando e subvertendo o contexto histórico. A intertextualidade, a narrativa autoconsciente e a ironia têm papel preponderante na interpretação crítica do passado, conferindo à obra o estatuto de metaficção historiográfica.

PALAVRAS-CHAVE: identidade, metaficção historiográfica, discurso, metanarrativa.

A MAGGOT: O SÉCULO XVIII REVISITADO

Shirley de Souza Gomes Carreira*

ABSTRACT

The purpose of this work is to examine the way for which John Fowles provides a re-writing of the eighteenth century in *A Maggot*, by focusing on the historical past from the point of view of a twentieth-century man. On doing it, the author gives voice to characters that stand for social minorities, by first establishing and then subverting the historical context. Intertextuality, self-conscious narrative and irony play significant roles in critically reviewing historical past, conferring to his work the status of historiographic metafiction.

KEY WORDS: identity, historiographic metafiction, discourse, metanarrative.

* Professora da Universidade do Grande Rio Professor José de Souza Herdy (Unigranrio).
E-mail: mitchell@centroin.com.br

A crítica literária moderna tem-se voltado continuamente para as narrativas históricas de produção contemporânea, no intuito de investigar a maneira pela qual elas “reescrevem” o passado histórico. Nesse processo de “reescritura” do passado, há uma recorrência de narradores autoconscientes, que não só narram os acontecimentos, como também levam o leitor a interagir com o texto, reconhecendo nele os vestígios do passado textual.

Essa interação, conforme afirma Linda Hutcheon (1991, p. 11-12),¹ provém da constatação de uma relação paradoxal que se estabelece entre a auto-reflexividade da narrativa e o contexto histórico-social no qual se situa a diegese. Hutcheon denominou os textos assim construídos “metaficção historiográfica”, ou seja, uma narrativa profundamente narcísica, que se autodefine como um construto do autor, e que, paralelamente, se apropria do passado através de acontecimentos e personagens históricos.

A apropriação do passado, na metaficção historiográfica, tem por finalidade evidenciar o distanciamento entre o fato histórico e o acontecimento empírico, a relatividade do conceito de verdade, mostrando que aquilo que antes era aceito pela historiografia e pela literatura como certeza é, na realidade, produto do intercâmbio autor-contexto, da filtragem de dados do real. Apóia-se, portanto, na afirmação de que a capacidade interpretativa do homem é o instrumento pelo qual ele constrói a literatura e a história.

Segundo Hutcheon, a metaficção historiográfica está relacionada ao que se convencionou chamar “pós-modernismo”. A par de todas as discussões acerca da existência ou não do pós-modernismo como estilo literário, Hutcheon estruturou uma “poética” do pós-modernismo. Para ela, o que se chama de “pós-modernismo” não é uma tentativa de estabelecer um novo paradigma, uma vez que a atitude pós-moderna é a de desestabilização dos cânones, sejam eles quais forem. Não há, assim, um estilo pós-moderno, mas certa cumplicidade de atitudes na maneira de abordar o texto, caracterizando determinados tipos de narrativas, entre elas a metaficção historiográfica.

Em *Poética do pós-modernismo*, ela cita alguns dos traços relativamente presentes nas obras tidas como metaficção historiográfica: a autoconsciência narrativa, a intertextualidade, principalmente com a história enquanto ciência, e a paródia. Hutcheon concebe a história como algo que só existe textualmente, na medida em que, dada a impossibilidade de vivermos o passado histórico, só temos acesso a ele através de seus textos. O questionamento maior da tensão pós-moderna, que se concretiza na metaficção

1 Hutcheon denomina “metaficção historiográfica” os romances que são auto-reflexivos e, ainda assim, paradoxalmente, se apropriam de acontecimentos e personagens históricos.

historiográfica, é quanto à natureza das relações entre a história e a realidade e entre a realidade e a linguagem.

Este ensaio tem por objetivo analisar o romance *A Maggot*, de John Fowles, enfatizando as características que permitem a sua inserção na categoria de metaficção historiográfica. Esse tipo particular de narrativa, que “reorquestra” o passado sob a ótica contemporânea, é uma narrativa que foge às características do romance histórico convencional, uma vez que este busca na história a sua legitimação, enquanto a metaficção historiográfica recorre a ela para evidenciar o seu caráter ficcional.

O pós-modernismo na literatura surgiu como uma forma de desestabilização dos cânones vigentes, viabilizando a construção de novas identidades a partir da convivência das diferenças e dos contrastes. Ao desestabilizar a hegemonia dos valores estabelecidos, o pós-modernismo não os repudia, mas lança sobre eles um olhar dialético. Assim, ao apropriar-se do passado histórico, a metaficção historiográfica o examina com um novo olhar, que faz repensar o antigo e o novo, um à luz do outro, de modo intercomplementar, refletindo, assim, a ética pós-moderna.

Em “The Literature of Replenishment”, John Barth (1984)² afirma que o romance pós-moderno ideal é o que está acima da luta entre opostos, revitalizando a literatura através das relações dialéticas e da inovação formal.

Fowles promove não só um intenso diálogo com o passado histórico, através dos seus registros textuais, como também com os textos literários, revestindo sua produção de um alto grau de experimentalismo que reflete a busca de uma identidade formal.

Por muito tempo, a historiografia foi considerada detentora das verdades incontestáveis, tendo por respaldo os registros de fatos históricos. A Nova História trouxe à baila a veracidade desses fatos, compreendendo-os como produtos da interpretação do historiador e como refletores da ótica das classes dominantes. Ao mesmo tempo em que o discurso totalizante da história era questionado, todas as forças unificadoras do saber – denominadas “narrativas-mestras”, por Lyotard – foram igualmente desafiadas. A resposta pós-moderna à hegemonia do humanismo liberal foi a afirmação da diferença, ao invés da identidade homogênea. Cabe observar, no entanto, que, ao buscar a diferença, o pós-modernismo confere a si próprio uma identidade,

2 Em seu ensaio “The Literature of Replenishment”, Barth (1984), procurou esclarecer mal-entendidos suscitados por um ensaio anterior, “The Literature of Exhaustion”. Nesse ensaio, ele afirmava que a arte contemporânea é, de certo modo, uma reelaboração da arte do passado, uma vez que todas as estratégias narrativas já foram utilizadas e estão esgotadas. A teoria que desenvolveu foi contestada como tendo atribuído à literatura um caráter decadente. No entanto, ele pretendia apenas alertar para o fato de que cabe ao escritor superar a exaustão da literatura, através de novas estratégias propostas à arte de contar histórias.

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

A rejeição de mecanismos totalizadores tem por base as relações entre a verdade e o poder. Se a verdade é enunciada em discursos, estes são, por sua vez, instrumentos de poder e veículos privilegiados da ideologia, dada a sua capacidade de moldar práticas. Uma vez que esses mecanismos refletem a ótica do “centro”, isto é, dos detentores do poder, o pós-modernismo exerce uma ação centrífuga, busca alternativas nas margens, no dialogado, no híbrido, questionando oposições binárias que ocultam hierarquias.

O pós-modernismo, ao recorrer à história, evidencia o estatuto ficcional do texto. Embora tenha como referente o acontecimento empírico, o fato histórico só é acessível ao homem através dos seus vestígios textuais, vestígios esses dependentes da ótica e da interpretação humanas. O passado tem sido, portanto, legitimado através dos seus textos. A Nova História propõe a reflexão sobre o modo pelo qual os sistemas do discurso dão sentido ao passado – essa também é a proposta do pós-modernismo.

A *Maggot* tem por *background* o século XVIII e apropria-se de personagens e fatos históricos na construção da diegese, ainda que o enredo do romance se distancie desse contexto inicial. Realiza, assim, o que Hutcheon (1981, p. 11) denominou “paradoxo pós-moderno”, na medida em que revela a contradição entre o ficcional e a referência histórica sem tentar resolvê-la.

SITUANDO O PASSADO EM *A MAGGOT*

A contextualização histórica em *A Maggot* é um tanto complexa, dada a característica de John Fowles de literalmente fazer experiências com a capacidade do romancista de criar mundos paralelos ao universo do leitor.

Historicamente situada no século XVIII, a ação de *A Maggot* desenrola-se na Inglaterra, mais precisamente no leste. Ao invés de situar historicamente a diegese apenas através da ótica do narrador, Fowles exacerba a natureza textual da historiografia por meio da exposição heterogênea de diversos tipos de documentos: alguns autênticos, procedentes de registros oficiais do século XVIII. É o caso “Historical Chronicle”, de 1736, do *Gentlemen’s Magazine* – um dos primeiros periódicos mensais ingleses, que surgiu em Londres em 1731 e saiu de circulação em 1909 –, e de outros forjados pelo autor: uma notícia de jornal sobre a morte de uma das personagens, cartas pessoais e os depoimentos, sob juramento, das testemunhas ouvidas pelo advogado Henry Ayscough, durante a investigação do desaparecimento de um jovem, filho de seu cliente e conhecido sob o pseudônimo de Mr. Bartholomew.

A soma desse emaranhado de textos dá origem a uma estrutura narrativa híbrida, cujo objetivo parece ser, tanto no nível do discurso quanto no nível da diegese, o tema mais caro ao pós-modernismo literário: a relativização da história, através do oferecimento de múltiplas perspectivas de interpretação do passado.

Mais que uma “reescritura” do século XVIII, *A Maggot* revela os meios usados pelo homem na busca incessante da veracidade nos eventos do passado. A recusa do ficcionista em relatar os acontecimentos que culminam no desaparecimento da personagem faz do romance um “quebra-cabeça”, cujo formato final é múltiplo e sempre dependente da corroboração de quem lê o texto. Essa multiplicidade sugere que, assim como a ficção, também a história depende da ótica de quem relata os eventos, do seu grau de envolvimento e do seu foco de interesses. Estrategicamente, Fowles alterna os segmentos de uma narrativa tipicamente realista com as reflexões discursivas de um narrador autoconsciente, transferindo para o leitor a autenticação do relato.

Uma outra referência histórica de suma importância é o shakerismo, dissidência dos *Quakers* ingleses, que, liderada por Ann Lee, estabeleceu-se nos Estados Unidos em 1774. O romance revela a admiração do romancista pela Ann histórica, que, significativamente, nasce ao fim do romance. Embora possa parecer estranho que um ateu dedique um romance a uma forma de religião, ele esclarece tê-lo feito impulsionado pelo carisma e determinação de uma mulher que, ao fundar uma religião cujo intuito era combater as desigualdades sociais, contrariou as convenções de sua época, rejeitou com dignidade os padrões que lhe foram impostos e ousou criar uma nova ordem social.

Os *Quakers*, ou a Sociedade Religiosa dos Amigos, surgiram no século XVII, no tempo da guerra civil inglesa. Nessa época George Fox e outros deram a vários grupos dissidentes uma visão unificada e uma forma de organização que têm sobrevivido até os dias de hoje. O cognome *Quakers* deveu-se ao fato de que eles “estremeciam” diante de Deus.

Por mais de trezentos anos, a Sociedade Religiosa dos Amigos resistiu à idéia de escrever um credo listando os dogmas que deveriam ser observados por todos os membros, pois entendia que isso seria limitar os poderes do Espírito Santo. Entretanto, alguns *Quakers*, individualmente, produziram registros consideráveis, descrevendo a própria experiência religiosa.

Por muitas gerações, desde 1738, as seleções desses escritos, conjugados aos requisitos legais para a condução de serviços religiosos como casamentos, funerais e outros eventos, foram unidas em uma antologia intitulada *O livro da disciplina*, entendendo-se disciplina como disciplinado.

É atípico nessa antologia, que exercia a função de guia espiritual, o fato de que cada geração de *Quakers* sentia ser necessária a sua revisão. Assim,

a questão dos testemunhos tradicionais evoluiu para os princípios de Paz, Verdade, Igualdade e Simplicidade, e a redação da antologia – que continha invocações tradicionais como *thee e thou* – tornou-se obsoleta.

Os *Shakers*, foco da atenção de John Fowles – graças à Ann Lee histórica –, foram um grupo de dissidentes que se separou dos *Quakers* em 1747. Eram assim conhecidos porque, literalmente, “sacudiam-se” de emoção durante os seus louvores. O grupo, após intensa perseguição, foi para os Estados Unidos em 1794 e, com o tempo, o número de membros foi decrescendo – principalmente devido à sua crença no celibato – até que desapareceu por completo. Hoje, os *Shakers* são recordados apenas pela produção de peças de marcenaria, que, apesar de simples, eram muito bonitas.

Nardi Campion (1990, p. 1-35), em sua biografia de Ann Lee, *Mother Ann Lee, Morning Star of the Shakers*, revela fatos preciosos que elucidam os caminhos que Fowles tomou ao compor a protagonista de *A Maggot*, Rebecca Lee, a mãe ficcional de Ann Lee.

A biografia esclarece que pouco se sabe de Ann Lee exceto o que os raros registros históricos nos deixaram: era filha de John Lee e nasceu em 29 de fevereiro de 1736, em Toad Lane, na parte mais antiga de Manchester, Inglaterra. Sabe-se, também, e graças ao livro *Testimonies of the life, character, revelations and doctrines of Mother Ann Lee, and the elders with her, collected from living witnesses, in unition with the Church* (1816) – uma coletânea de memórias de pessoas que chegaram a conviver com ela –, que seu pai era ferreiro e que o nome de sua mãe não consta em nenhum registro histórico, uma vez que a mulher não tinha importância na sociedade da época, embora seja lembrada como extremamente religiosa e piedosa.

O mesmo livro a descreve fisicamente a partir de dados esparsos da memória de testemunhas: uma jovem baixa, ligeiramente rechonchuda, de cabelos castanhos claros e olhos azuis. Ann Lee não sabia ler ou escrever, mas era dona de uma inteligência incomum e tinha uma memória invejável.

Como toda criança da época, não teve infância, pois foi posta a trabalhar nos moinhos aos oito anos de idade. A riqueza dos donos dos engenhos, que viviam em amplas mansões georgianas com vistas para a floresta de Lancashire, era alimentada com a desgraça e a pobreza dos muitos habitantes de uma Manchester paupérrima.

Assim, a vida dos moradores de Manchester naquela época se resumia ao trabalho e às horas passadas nas tavernas, onde buscavam esquecer a exploração dos patrões e a imundície à sua volta. Não só os homens iam às tavernas, também as mulheres e jovens, conforme uma das testemunhas: “It is not just adult males who come to the taverns to drug their minds with alcohol. Alas, no. The mother with her wailing baby, the young girl with her

sweetheart, the half-clad, ill-fed child, all are jumbled together in those dirty dens of drink.”³

A promiscuidade em que viviam adultos e crianças, compartilhando os mesmos aposentos e banheiros ao ar livre, despertou em Ann Lee uma rejeição ao sexo, a ponto de tentar convencer a própria mãe de evitar contato sexual com o pai, que, em razão disso, a espancou diversas vezes.

Com a morte de sua mãe, coube a Ann tentar educar os menores, mas não conseguiu evitar que sucumbissem à decadência moral da época. Ela mesma só escapou graças à descoberta da religião.

A Igreja da Inglaterra era, antes de tudo, comprometida com os rituais e com a questão do poder, pouco se importando com a condição humana e com o modo como os pobres se encontravam à mercê de leis brutais.

Naquela época, 253 ofensas eram punidas com a morte; cortar uma árvore ou atirar em um coelho podia resultar em enforcamento, e até mesmo uma criança de dez anos podia ser sentenciada à morte. Ann não conseguia crer na justiça de uma igreja que corroborava esse abuso de poder.

A sua mocidade foi marcada pelos diversos grupos de dissidentes religiosos que surgiram: John Wesley, James e Jane Wardley foram seus contemporâneos. Os Wardleys foram *Quakers* até 1747, quando formaram uma nova dissidência, à qual Ann aderiu. Seu serviço religioso era diferente dos demais: começavam por uma meditação, seguida de confissão de pecados e então expressavam seu louvor a Deus cantando e dançando. Desse hábito de louvor derivou-se o cognome *Shakers*. No entanto o que mais atraía Ann Lee era o fato de que entre eles era dado à mulher o direito de falar, ao contrário de todos os demais grupos religiosos, que seguiam à risca as palavras do apóstolo Paulo acerca das mulheres: “Conservem-se as mulheres caladas nas igrejas, porque não lhes é permitido falar; mas sejam submissas, como também a lei o determina” (BÍBLIA SAGRADA, ICo, 14-34). Jane Wardley, em seus pronunciamentos, dizia que Deus era, a um só tempo, homem e mulher: Cristo fora o princípio masculino de Deus e o feminino ainda estava por vir.

Aos vinte e seis anos de idade, Ann foi obrigada a casar-se por ordem de seu pai, que, inclusive, escolheu o noivo, apesar de ela ainda conservar o mesmo repúdio ao sexo que a acompanhava desde a infância. Deu à luz quatro filhos que morreram antes dos seis anos de idade. Isso lhe causou uma revolta ainda maior contra o casamento que lhe fora imposto, chegando a atribuir a morte dos filhos a um pecado pessoal. Decidiu, então, jamais voltar a relacionar-se sexualmente com seu marido, que, revoltado, chegou até a solicitar

3 “Não são apenas os homens que vêm às tavernas inebriar suas mentes com o álcool. A mãe com o bebê a choramingar, a jovem e seu namorado, a criança seminua e mal-alimentada, todos se misturam naqueles antros imundos de bebedeira.”

o auxílio da Igreja. Contudo, Ann se manteve irredutível. Surpreendentemente, Abraham Stanley, o marido, acabou por converter-se ao Shakerismo, tornando-se também um celibatário, só vindo a abandonar o grupo treze anos depois, quando já haviam se estabelecido na América.

Muito embora a história de Ann possa parecer absurda para os padrões de comportamento de leitores do século XXI, é absolutamente notável a persistência e a força de uma mulher que tinha contra si todo um código social e religioso. Aos poucos, os seus testemunhos tornaram-se tão eloqüentes que o grupo cresceu e até mesmo seu pai e seus irmãos converteram-se ao Shakerismo.

A ação de Ann Lee em seu meio obviamente não passou despercebida e ela foi, por diversas vezes, mantida presa, como uma ladra ou criminosa comum. Em 1770, em um desses períodos de aprisionamento, Ann teve uma visão que marcou definitivamente o início do Shakerismo. Desde criança, assim como Joana D'Arc, Ann ouvia vozes e tinha visões, mas naquele dia ela “assistiu à expulsão de Adão e Eva do paraíso”, visão que a levou a concluir que no sexo estava toda a causa da separação entre o homem e Deus.

Anos mais tarde, em uma das prisões em que esteve, Ann ouviu Cristo dizer-lhe que ela era a sua sucessora na terra. A concepção de uma segunda vinda de Cristo como mulher não pareceu estranha aos Wardleys ou aos demais seguidores, uma vez que os próprios *Quakers*, dos quais eram dissidentes, concediam às mulheres os direitos que a sociedade negava.

A história pessoal de Ann Lee, não quanto às suas crenças, mas quanto à ousadia e à insubmissão aos poderes vigentes, exerceu uma extrema influência na composição da personagem Rebecca Hocknell, de *A Maggot*.

A par da referência a esses dois grupos religiosos, o ano escolhido por Fowles para situar historicamente o seu romance, 1736, foi especialmente tumultuado, devido às desordens causadas pelo embate entre o governo e os destiladores ilícitos de whisky. Em um desses tumultos, o Capitão Porteous atirou contra uma multidão em Edinburgh, após a captura de dois contrabandistas, um dos quais fugiu, enquanto o outro foi enforcado. O incidente – conhecido como Porteous Riots, é citado na “Historical Chronicle” e funciona como um dos referenciais históricos que situam o romance temporalmente.

A FICÇÃO COMO UM MUNDO PARALELO

Na metaficção historiográfica os referentes históricos são introduzidos e subvertidos, como uma escrita palimpsesta, permeada pela ironia do autor, que reescreve o passado à luz de seus questionamentos presentes.

A relação do discurso com o poder acompanha a evolução do homem, desde as suas primeiras formas de grupamento até a formação dos estados nacionais. A missão primordial da metaficção historiográfica está na amplitude de reflexões que oferece ao leitor, pois, de acordo com Hebbel, “numa obra de arte, o intelecto faz perguntas; não as responde” (MERQUIOR, 1980, p. 41). Cabe à literatura o papel de despertar essas reflexões, não o de apontar soluções. Se a historiografia tradicional é rejeitada em prol de uma nova interpretação dos registros passados – e essa questão é levantada na metaficção historiográfica –, isso se deve ao fato de que o poder do discurso não foi e não é privilégio do passado, mas, igualmente, apresenta-se como uma arma ideológica do presente.

A observação do estado de “pós-modernidade” faz crer na metaficção historiográfica como uma resposta sob a forma de indagação acerca dos rumos do gênero romance e – por que não dizer? – da própria literatura.

Se o pós-modernismo é ou não uma continuidade do modernismo não completamente efetivado, se é uma consequência ou não de um capitalismo tardio, se é ou não uma rejeição das grandes narrativas, com certeza não é o que há de mais relevante no propósito da metaficção historiográfica. A sua essência é a de questionar os absolutos e revelar como a verdade pode ser vista por um prisma, cujas nuances são sempre diferentes e possíveis. Ao relatar o evento histórico, tomando por base o seu registro, ao distanciar-se dele, desviando o foco da atenção do leitor para interpretações outras que não as previsíveis, a metaficção historiográfica está cumprindo o seu papel de desvincular-se do centro, abrindo um leque de interpretações possíveis nas margens, oferecendo ao leitor um mundo paralelo, que poderia ter contido também eventos reais e geradores de fatos históricos.

É impossível, nesse ponto, ignorar a interpretação de Barth (1984, p. 63-76), assim como a de Jorge Luis Borges, que viam a literatura como um constante processo de recontar estórias, ou histórias, que já foram contadas. A originalidade dependeria, então, dos artifícios a serem usados.

Margaret A. Rose (1993, p. 272) afirma que, embora as teorias modernas da paródia tenham-na reduzido ao burlesco, a visão pós-moderna resgata, simultaneamente, tanto o seu aspecto metaficcional como o cômico, ao invés de tentar restringi-la a apenas um desses aspectos. Para Rose, a paródia só pode ser entendida como pós-moderna se desafiar e superar as reduções simplistas do passado em favor de uma relação complexa do metaficcional e do cômico, sendo este último compreendido como algo positivo.

Hutcheon (1991, p. 28) afirma que a paródia não foi eleita gratuitamente pelos autores pós-modernos como meio de expressão, pois é uma forma pós-moderna perfeita, graças à sua característica de desafiar aquilo

que reproduz. Para ela, a paródia como uma “reflexão com distância crítica” (HUTCHEON, 1985b, p. 6), que prioriza a diferença em detrimento da similaridade, destituiu-a do caráter depreciativo usual.

A *Maggot* é, estruturalmente, uma paródia da estória de detetive, da qual, entretanto, se distancia, ao apresentar um diálogo com a literatura inglesa do século XVIII, como, por exemplo, na utilização da técnica epistolar. Segundo a definição de Hutcheon, constitui, também, uma paródia do romance histórico tradicional.

Ao mesmo tempo em que promove uma reflexão crítica, o romance não abre mão da ironia. David Muecke (1969) estabelece uma diferença entre a ironia, em sua acepção geral, e a ironia romântica. A primeira é uma estratégia retórica na qual se observa um contraste entre o significado literal do que se diz e a intenção subjacente, enquanto a segunda consiste em uma estratégia basicamente formal, que enfatiza o caráter ficcional da obra literária. Em uma breve definição pode-se dizer que a ironia romântica corresponde às estratégias metaficcionais.

O termo “ironia romântica” tem sua origem no romantismo alemão, mais especificamente nos fragmentos de Friedrich Schlegel (1971). Ao explicar sua teoria, Schlegel afirma que “a ironia é a análise da tese e da antítese”, “a forma do paradoxo”. Embora tenha, primeiramente, surgido como teoria, na prática a ironia romântica consiste na auto-reflexividade do texto, que expõe a ficcionalidade do produto estético, isto é, o processo de sua construção, e estabelece com o leitor o pacto da verossimilhança.

Hutcheon (1995) advoga a transferência do foco do ponto de vista do ironista para o ponto de vista do decodificador, ou intérprete, uma vez que a percepção da ironia depende em grande parte da atuação desse decodificador. Para Hutcheon, a ironia ocorre no espaço entre o “dito” e o “não-dito” e o seu significado é inclusivo e relacional. A coexistência e a interação entre o “dito” e o “não-dito” estabelecem as bases sobre as quais o significado da ironia será inferido.

A ironia tratada como estratégia retórica tem sido alvo do exame de muitos teóricos, mas Muecke (1986) estabelece uma classificação pormenorizada da ironia, que examinaremos tomando o romance que constitui o *corpus* deste trabalho como exemplo.

INSTÂNCIAS DE IRONIA EM *A MAGGOT*

“John Lee would not have understood *Cogito, ergo sum*; and far less its even terser modern equivalent, I am.[...] John Lee is, of course; but as a tool or a beast is, in a world so entirely pre-ordained it might be written, like this

book” (p. 385)⁴ – o exemplo citado representa uma categoria que Muecke denomina *ironic mockery*, na qual uma personagem é objetivamente ridicularizada pelo narrador. Observe-se, igualmente, a instância de ironia romântica, em que, abertamente, o autor chama a atenção do leitor para o *status* do romance como artefato.

E ainda:

She [...] pulled out what she was looking for and, quickly raising her skirts, sat upon it. She did not have to remove any other garment for the very simple reason that no Englishwoman, of any class, had ever worn anything beneath her petticoats up to this date, nor was to do so for at least another sixty years. One might write an essay on this incomprehensible and little-known fact about their under-clothing, or lack in it. (p. 339)⁵

Este exemplo ilustra um caso de *instrumental irony*, em que existe uma aparente inocência e casualidade no comentário do ironista.

No exemplo a seguir há um caso de *observable irony* em que a crítica à sociedade moderna, que ainda se mostra mística apesar dos avanços científicos, não é explícita, mas velada pela aparente crítica do narrador à sociedade inglesa do século XVIII.

A modern person would not have had a shadow of doubt that Rebecca was lying, or at least inventing. Gods, except for an occasional Virgin Mary to illiterate Mediterranean peasants, no longer appear; even in Ayscough’s time such visions were strongly associated with Catholic trickery, something good Protestants expected and despised. Yet his England, even his class of it, was still very far from modern certainties. (p. 411)⁶

Em *A Maggot*, dada a estrutura híbrida da narrativa e seu relacionamento estreito com o questionamento dos limites entre a verdade e a ficção, pode-se dizer que o romance é dialógico e polifônico – segundo a termino-

4 “John Lee não compreenderia *Cogito, ergo sum*; e muito menos seu lacônico equivalente moderno, ‘existio’ [...] John Lee existe, naturalmente; assim como uma ferramenta ou uma besta, em um mundo tão inteiramente pré-ordenado, que poderia ser escrito como este livro.”

5 “Ela encontrou o que procurava e, levantando as saias, sentou-se. Não teve que tirar nenhuma peça de roupa, pelo simples motivo de que nenhuma inglesa havia usado qualquer coisa que fosse embaixo de suas anáguas até aquela data, ou pelo menos pelos sessenta anos seguintes. Alguém poderia escrever um ensaio sobre esse fato incompreensível e pouco conhecido sobre suas roupas íntimas, ou melhor, sobre a falta delas.”

6 “Uma pessoa dos dias de hoje não teria tido a menor sombra de dúvida de que Rebecca estava mentindo, ou pelo menos inventando. Os deuses não aparecem mais, exceto, é claro, uma Virgem Maria que se revela ocasionalmente a camponeses mediterrâneos; mesmo no tempo de Ayscough tais visões eram associadas a ardis católicos, algo já esperado e desprezado pelos bons protestantes. No entanto, a Inglaterra de Ayscough estava ainda muito distante das certezas modernas.”

logia usada por Mikhail Bakhtin (1981, p. 119, 136-152) –, um aglomerado de discursos, vozes, dialetos e pontos de vista diferentes.

No prólogo de *A Maggot*, Fowles explica que o romance surgiu da sua obsessão pela imagem de viajantes a cavalo através de uma paisagem árida:

This fictional maggot was written very much for the same reason as those old musical ones of the period in which it is set: out of obsession with a theme. For some years before its writing a small group of travellers, faceless, without apparent motive, went in my mind towards an event. Evidently, in some past, since they ride horses, and in a deserted landscape; but beyond this very primitive image, nothing. I do not know where it came from, or why it kept obstinately rising from my unconscious. (p. 5)⁷

Revela, também, como um desses viajantes adquiriu um rosto e uma história:

However, one day one of the riders gained a face. By chance I acquired a pencil and water-colour drawing of a young woman. There was no indication of the artist, simply a little note in ink in one corner, which seemingly says, in Italian, 16 July 1683. This precise dating pleased me at first as much as the drawing itself, which is not of any distinction; yet something in the long dead girl's face, in her eyes, an inexplicable presentness, a refusal to die, came slowly to haunt me. Perhaps it was that refusal to die that linked this real woman with another I have much longer admired, rather later in history. (p. 5)⁸

Da imagem que o perseguia, passando pelo retrato da jovem já morta, até chegar à personagem histórica, objeto de sua admiração, houve uma verdadeira metamorfose. A ambigüidade do título é sugestiva. Como Fowles esclarece no início do prólogo, *a maggot* é o estado larvar de uma criatura com asas, da mesma forma que o texto escrito o é, ao menos na esperança do escritor. No entanto, também pode ser um capricho ou mania. A obsessão

7 "Este capricho (ou larva) ficcional foi escrito pela mesma razão que aquelas antigas peças musicais do período, igualmente denominadas *maggot*: devido à obsessão por um tema. Alguns anos antes de esse romance ser escrito, um pequeno grupo de viajantes, sem rosto, sem motivo aparente, surgiu em minha mente. Evidentemente, vindos do passado, uma vez que andavam a cavalo em uma paisagem árida. Mas, além dessa imagem primitiva, nada. Eu não sei de onde ela veio, ou porque emergia tão obstinadamente do meu inconsciente."

8 "Entretanto, um dia um dos cavaleiros ganhou um rosto. Por um acaso comprei um retrato de uma jovem em aquarela. Não havia indicação do artista. Apenas uma pequena nota em um canto, que parecia dizer em italiano, 16 de julho de 1683. Essa data precisa agradou-me de imediato, tanto quanto o desenho, que não era de grande distinção, exceto por algo no rosto da jovem morta há tanto tempo, em seus olhos, uma inexplicável sensação de atualidade, como uma recusa em morrer, começou a assombrar-me. Talvez tenha sido essa recusa que ligou essa mulher real a uma outra, que viveu muito mais tarde na história, a quem sempre admirei."

do autor se metamorfoseou em um romance, que ele concebeu como obra aberta, em cujas “asas” o leitor poderá voar.

Em *A Maggot*, a estória é relatada por um narrador convencional, pelas personagens que dão o seu depoimento ao advogado Ayscough, que busca esclarecer as circunstâncias misteriosas do desaparecimento do filho do seu cliente, e pela intrusão do autor implícito – *alter ego* do próprio Fowles, que comenta a diegese, explica as condições da sua existência e do processo de criação. Também contribuem para o encadeamento da narrativa as cartas que Ayscough escreve ao pai de Mr. Bartholomew, assim como as cartas que troca com outras duas personagens, na tentativa de solucionar o caso.

A voz do narrador convencional está limitada a breves segmentos do texto. Fowles não lhe concede onisciência espacial e psicológica e ele é tão alheio aos motivos que impelem a conduta das personagens quanto o próprio leitor.

A Maggot mantém em tensão as convenções da história e da ficção. Uma das suas principais estratégias narrativas é a da pergunta e resposta (um interrogatório jurídico de testemunhas), uma estrutura que coloca em evidência o conflito entre a verdade e a mentira, as diferentes percepções da verdade, dos fatos e crenças.

O leitor não tem acesso aos fatos em sua totalidade. Na realidade, os depoimentos das personagens são o que Chatman (1978, p. 13) denomina “antinarrativas”, porque “chamam a atenção para a lógica da narrativa, em que uma coisa leva à outra e esta a uma outra e assim por diante”. A recusa de Fowles em conceder uma solução para o problema tem por finalidade impedir que o leitor solucione a *fabula* a partir do *sjuzet*. Segundo Chatman, a *fabula* é a soma total dos eventos, o que de fato ocorreu, enquanto o *sjuzet* é o enredo conforme é apresentado ao leitor.

Os relatos do narrador e das personagens não só pecam por não esclarecer o que realmente aconteceu na diegese, como também não permitem que se estabeleça uma unidade de significado. O problema não é a falta de informações, mas a credibilidade deles. A *frame* sobre a qual a estória foi construída é a estória de detetive, que, segundo Todorov, prioriza a *fabula* em detrimento do *sjuzet*. Fowles destrói essa hierarquia, porque o seu “detetive” falha e os pormenores do evento não podem ser determinados com acuidade empírica.

O conflito que se estabelece entre Rebecca Lee, a protagonista, e o advogado é alimentado pelo narrador intruso, que investe contra Ayscough, sem usurpar a sua posição dominante no texto.

A Maggot endossa a opinião de Fowles em *The Aristos* (1993, p.38), para quem “nós existimos mentalmente em um mundo de opostos, inversos e negativas”. Ao expor essas oposições, no entanto, ele não pretende fomentar exclusões, mas corroborar a idéia de multiplicidade.

Assim como em romances anteriores de Fowles, Rebecca o substitui no universo ficcional de *A Maggot*, por desempenhar a tarefa do romancista, desdobrando o trabalho que atormenta, perturba o leitor, graças à indeterminação do seu estatuto ontológico. Ora se apresenta como mais uma das personagens no nível intradieético, ora se revela narradora, ainda que indiretamente, no nível metadieético.

As incursões do narrador, aliadas aos depoimentos das personagens, além do prólogo e do epílogo, formam um encadeamento que culmina não na elucidação do mistério, mas na conclusão – que o próprio leitor constrói – de que tudo o que leu reflete os conflitos entre verdade e mentira, fatos e crenças e as diferentes formas de apreensão da verdade. Assim como a verdade no mundo ficcional não pode ser reconstruída a partir dos relatos formais, a própria história é obscura, pois só temos acesso a ela através de relatos não mais confiáveis do que os apresentados no romance. Estruturalmente, os recursos paratextuais exibidos por Fowles são os elementos que expõem objetivamente esse conflito.

A fim de analisarmos as vozes autorizadas em *A Maggot*, empregaremos a classificação em níveis de Gérard Genette, por considerarmos que esta é a que melhor explicita as relações internas das vozes no romance. No nível extradieético estão o autor empírico, o leitor e os narradores, cada qual com seu estatuto ontológico. No nível intradieético, o narrador é o advogado Ayscough, através do conteúdo dos seus interrogatórios e de suas cartas. No nível metadieético há um encadeamento de vozes autorizadas, as testemunhas, cada qual com a sua visão parcial do caso, completando o relato da anterior, das quais a mais importante é Rebecca, o *alter ego* do ficcionista.

O DISCURSO DO OUTRO

Ao analisar as vozes da narrativa não nos detemos apenas em indagações acerca da existência ou não de um narrador, ou mesmo de uma multiplicidade de vozes autorizadas, mas buscamos, igualmente, os indícios de vozes oriundas de outros discursos.

As oposições binárias, como a antinomia eu/outro, desfazem-se ante o conceito de intertextualidade (RIFFATERRE, 1980a, p. 626),⁹ ante o reconhecimento do texto como o *locus* da confluência de discursos diversos, do presente

9 Na literatura, qualquer texto é um intertexto em relação a outros textos, aos quais pode estar associado por meio de recursos, tais como a citação, a alusão, a paródia, ou mesmo a transformação, usada, geralmente, nas adaptações. Em suma, o intertexto é o *corpus* de textos que o leitor pode relacionar com aquele que tem diante dos olhos e a intertextualidade pode ser definida como a arte de decodificar textos à luz de outros textos.

e do passado, em uma tessitura tal que permite a convivência de múltiplos “outros”.

Deve-se estabelecer um traço diferenciador entre a paródia e a intertextualidade, uma vez que a primeira implica, além da consciência da obra de arte como processo e como produto, uma releitura com distância crítica.

Riffaterre (1979, p. 9) explica que a experiência da literatura envolve um texto, um leitor e as suas reações ao estímulo do texto. Especificamente no caso da paródia, a relação entre o decodificador e o texto é restringida pela intencionalidade de um codificador inferido, que expõe ao leitor o processo da produção textual.

Muito embora a teoria da recepção (ISER, 1978, p. 108) considere a inferência um atributo do decodificador, que através dela tentará deduzir os dados que o texto não fornece e assim construir o significado, importa ressaltar que, a par do conhecimento de mundo de quem lê o texto, o significado da paródia dissimula o poder manipulador de algum tipo de autoridade discursiva, implícita ou explícita.

As narrativas autoconscientes trazem no bojo o reconhecimento da natureza dupla do texto: ao mesmo tempo em que está enraizado na realidade do tempo histórico e do espaço geográfico, ele é apresentado como artifício.

John Fowles se preocupa em definir a localização espacial e temporal de seus romances, porque o *background* histórico é essencial à compreensão do significado do seu discurso, do seu recontar as histórias da literatura e da história, pois, como afirma Umberto Eco (1984, p. 20), “os livros sempre falam sobre outros livros e contam histórias que já foram contadas”.

A paratextualidade¹⁰ tem um papel de importância na reconstrução do mundo histórico na obra de Fowles, por reforçar a idéia de que os traços textuais que constituem o conhecimento humano sobre o passado são, na realidade, representações indiretas no presente. Fowles usa e abusa dos recursos paratextuais, principalmente porque eles são as ferramentas usuais da historiografia. O exemplo abaixo, extraído de *A Maggot*, revela objetivamente a posição do autor quanto ao assunto: “I have the greatest respect for exact and scrupulously documented history, not least because part of my life is [...] devoted to it; but this exacting discipline is essentially a science and immensely different in its aims and methods from those of fiction” (p. 455).¹¹

Fowles não tem a pretensão de reescrever a história, mas sim de mostrar como ela poderia ter sido. Assim, de certa forma, ele prova que há inúmeros

10 Fonte documental anexada ao texto: extratos, epígrafes, páginas de revistas, jornais, etc.

11 “Eu respeito tremendamente a história exata e escrupulosamente documentada, não só porque parte de minha vida é devotada a ela, mas essa disciplina exata é essencialmente uma ciência e imensamente diferente da ficção em seus objetivos e métodos.”

modos de abordar a vida e a arte, a ficção e a história, como o revela no epílogo de *A Maggot*: “Readers who know something of what that Manchester baby was to become in the real world will not need telling how little this is a historical novel [...] I repeat, this is a maggot, not an attempt, either in fact or in language, to reproduce known history”.¹²

Se em outros romances do autor, como *The French lieutenant's woman*, os referentes intertextuais são em sua grande maioria literários, em *A Maggot*, há muitos documentos históricos. Fowles reproduz extratos da “Historical Chronicle”, assim como uma sátira igualmente selecionada do *Gentleman's Magazine*, intitulada “Pretty Miss's Catechism”.

A narração é alternada com a exposição de documentos históricos e outros forjados, de modo a simular documentos do século XVIII: uma reportagem de jornal sobre a morte de uma das personagens, cartas pessoais e a transcrição do interrogatório de diversas testemunhas, arroladas pelo advogado Ayscough no processo de investigação do desaparecimento do filho de seu empregador, um jovem cujo nome não é mencionado e que adotou o pseudônimo de Bartholomew:

Barnstaple, Thursday, June 17th. The Discovery six Weeks since, in a Wood of a Parish some 10 Miles from this Place, of a Stranger hang'd by his own Hand, or so adjudg'd by the Coroner, whose first Inquiries could find no Name to this Felon de se nor Cause for so ghastly a Deed, now raises upon fresh-found Informations Alarm of a far greater Crime. It is now learn'd he was Manservant, tho' deaf and dumb, to a Gentleman named Bartholomew that pass'd for Bideford, with three others, in April last, but not heard of, nor his Companions, since that Time.'Tis thought the mute Servant may have kill'd all, and hid their Corses, in a fit of lunatick Madness; then overcome by Remorse, or Fear of justice, ended his wretched Days; but the more to be wonder'd, that to this Present no Inquiry is made by Mr Bartholomew's Friends. *The Western Gazette*, 1736. (p. 61)¹³

12 “Os leitores que sabem algo a respeito do que aquele bebê de Manchester iria se tornar no mundo real não precisariam contar o pouco que esse romance tem de histórico. Repito, isto é uma ‘larva’, não uma tentativa real, ou em palavras, de reproduzir a história conhecida.”

13 “Barnstaple, quinta-feira, 17 de junho. A descoberta, há seis semanas, em um bosque de uma paróquia há dez milhas de distância daqui, de um estranho que, aparentemente, suicidou-se por enforcamento, ou assim foi oficialmente considerado pelo perito, que em suas investigações não encontrou acusado para tal crime, ou mesmo a razão para tal feito, e que agora está atento às evidências de um crime ainda mais sério. É sabido que o morto era servo, embora surdo e mudo, de um cavalheiro chamado Bartholomew, que passou por Bideford com mais três senhores, em abril passado. Não se têm notícias dele, nem tampouco de seus companheiros desde então. Pensa-se que o servo pode tê-los matado e escondido seus corpos em um acesso de loucura e, então, acometido de remorso ou receio da justiça, pôs fim à própria vida. Mas o que existe de mais estranho é que nenhum dos amigos de Bartholomew queixou-se de seu desaparecimento.”

A intertextualidade em *A Maggot* não se restringe à paratextualidade. A intertextualidade com o discurso de Defoe é explicitamente revelada no epílogo. A propósito dessa revelação, Hutcheon (1991, p. 159) levanta a questão da identidade de quem escreve o epílogo. Para ela, não há evidências de que seja Fowles, uma vez que o epílogo, ao contrário do prefácio, não é assinado pelo autor. A atribuição do epílogo a Fowles tem, obviamente, uma dimensão diferente da atribuição ao narrador. No primeiro caso ter-se-ia como referente uma influência empírica, enquanto no último o referente seria um elemento do próprio ato discursivo.

Resta-nos indagar se a ausência deliberada de assinatura tem ou não o propósito de retomar a discussão proposta por Foucault (1972, p. 50-55), em *The Archaeology of Knowledge and the Discourse of Language*: de onde o discurso obtém legitimação e qual é a posição do leitor nesse processo? Para Foucault, o sujeito do discurso é sempre a rede dispersa e descontínua de locais distintos de ação; jamais é o conhecedor transcendental e controlador.

Nessa discussão, acerca do estatuto ontológico de quem escreveu o epílogo de *A Maggot*, podemos nos servir das reflexões de Russel (1985, p. 263) a fim de buscar uma resposta, como é possível observar na citação a seguir:

Like the fictional character who reveals that personality is only the locus of individual and social determinants, the author and the text disclose that they are spoken by the language which they give speech to. And even though the writer gives speech its reality by speaking, he or she in turn only exists as the speaker because of the patterns of existent discourse.¹⁴

Seria a ausência de assinatura uma maneira de evitar o discurso fechado? Seria este um modo de fazer o leitor repensar os seus conceitos e preconceitos em relação às entidades discursivas?

Se o epílogo carece da assinatura que privilegia o prefácio para legitimar-se, a influência da posição do sujeito, isto é, do provável produtor do epílogo, é automaticamente feita pelo leitor:

I have mentioned Daniel Defoe [...] only once in these pages; which is poor recognition of the admiration and liking I have always felt for him. *A Maggot* is not all meant to be in any direct imitation; he is, in any case,

14 "Como a personagem ficcional que revela que a personalidade é apenas o *locus* das determinações individuais e sociais, o autor e o texto revelam que também eles são enunciados pela linguagem à qual concedem voz. E ainda que o escritor a concretize através da fala, ele, por sua vez, só existe como falante por causa dos padrões de discurso existentes."

inimitable. To following some of what I take to be the underlying approach and purpose in his novels, I happily confess. (p. 455)¹⁵

Considerando-se a oposição de Fowles à teoria da “morte do autor”, metaforicamente expressa em *Mantissa*, e as entrevistas em que ele expõe abertamente as suas opiniões, pode-se deduzir que o “I” que aparece no epílogo de *A Maggot* corresponde à intenção do autor de preservar o seu espaço como produtor do texto. Há no romance uma apropriação consciente do enfoque e dos objetivos subjacentes ao discurso de Defoe, principalmente quanto ao entrelaçamento do fato e da ficção. Além de ser um bom repórter, Defoe era fascinado pelo artifício de escrever ficção da mesma maneira que um jornalista relataria um fato em um jornal. O ponto convergente entre a sua técnica e a de Fowles é justamente esse: a atração por retratar a história que nunca existiu com as tintas típicas da historiografia. O epílogo de *A Maggot* comprova essa característica: “I know nothing in reality of her mother, and next to nothing of various other characters [...] they are here almost all invention beyond their names” (p. 455).¹⁶

A técnica epistolar utilizada por Fowles é fruto da intertextualidade de forma, uma apropriação do discurso de Richardson.¹⁷ É através das cartas de Ayscough ao seu cliente que algumas indeterminações do texto podem ser preenchidas. A partir dos dados que lhe são fornecidos, o leitor torna-se capaz de inferir, de concluir o que não foi expresso no texto.

A tensão entre o fato histórico e o acontecimento empírico, que resume o questionamento pós-moderno acerca dos absolutos e da historiografia, é metaforicamente expressa, no texto, através da tentativa de Ayscough de reconstruir o passado. Ao mesmo tempo, essa tentativa funciona como uma *mise en abyme* (DÄLLENBACH, 1977, p. 51) do próprio ato da criação, uma vez que reproduz as convenções da estória de detetive.

A obsessão do advogado pelos fatos objetivos do caso torna-o cego para outras dimensões da experiência que são ética e existencialmente importantes. A sua incapacidade de aceitar a incerteza dos fatos reflete a sua visão totalitária, que, por sua vez, revela as implicações da diferença como desigualdade social. Sua atitude é fruto do culto do poder, da obsessão

15 “Eu mencionei Daniel Defoe [...] apenas uma vez nessas páginas; o que é pouco reconhecimento da admiração que sempre tive por ele. *A Maggot* não foi de modo algum planejado como uma imitação direta; mesmo porque ele é inimitável. Que tem algumas das abordagens e propósitos dos romances dele, isso eu confesso.”

16 “Na realidade, nada sei sobre sua mãe e praticamente nada sobre as outras personagens [...] além de seus nomes, praticamente tudo é invenção.”

17 Richardson foi um escritor do pré-romantismo inglês, cujo principal recurso formal era a narrativa epistolar.

humana pela propriedade, como demonstra o exemplo a seguir: “The thing then dearest to the heart of English society did not help relax the inexorable line in the least. It manifested itself as worship, if not idolatry, of property” (p. 233).¹⁸

A credibilidade do depoimento das testemunhas é discutida a partir da ótica centralizadora do advogado. A questão da propriedade não é meramente temática. Há uma associação indissolúvel entre a variedade lingüística da ficção em prosa, que Bakhtin denominou heteroglossia, e a sua função cultural como crítica contínua de todas as ideologias autoritárias e repressivas (BAKHTIN, 1981, p. xix).

A ideologia em questão em *A Maggot* é o vestígio do feudalismo que Ayscough defende com unhas e dentes, na sua crença de que toda mudança é maligna: “But not a bit of it: here love of property clashed head on with the other credo of eighteenth century England. This was the belief that change leads not to progress, but to anarchy and disaster” (p. 234).¹⁹

No âmbito do texto, o discurso ideológico da aristocracia é pontilhado pelos dialetos regionais de Devon e Gales, pelo jargão do sistema legal, pela linguagem do palco, pelo estilo tendencioso dos protestantes dissidentes, pelo discurso reverente dos servos da aristocracia e até mesmo pelo estilo de um narrador do século XX, que tenta compreender e explicar o século XVIII.

O conflito entre Rebecca Lee e Ayscough não é apenas religioso e político, mas também um choque de linguagens. A diferença de vocabulário marca o antagonismo maior, nos métodos de apreensão da verdade. A imagem que Rebecca faz da incapacidade de Ayscough de compreendê-la é a de que eles têm “alfabetos” diferentes e o que ela diz não se enquadra no “alfabeto” do advogado.

Q: Can you deny that he may have left some otherwise than in your engine?

A: I cannot, in thy alphabet; in mine I can, and do.

Q: You say, he was brought to your June Eternal?

A: Not brought, he is returned. (p. 385)²⁰

18 “O que havia de mais caro ao coração da sociedade inglesa não ajudava, pelo menos, a afrouxar a linha inexorável. Manifestava-se como uma veneração, se não como uma idolatria, da propriedade.”

19 “Mas não só uma pequena parte: aqui o amor à propriedade chocava-se com o outro credo da Inglaterra do século XVIII. A crença de que a mudança não leva ao progresso, mas à anarquia e ao desastre.”

20 “P: Você nega que ele pode ter partido de outro modo, que não nessa máquina?

R: Não no seu alfabeto. No meu, eu posso e o faço.

P: Você quer dizer que o trouxeram para a sua ‘June Eternal’?

R: Não o trouxeram, ele retornou.”

A história como política do passado foi submetida a um considerável exame nas últimas décadas, sendo contestada pelo repensar realizado pela escola francesa dos *Annales* sobre as estruturas de referência e os instrumentos metodológicos da disciplina.

A coincidência de uma refocalização da historiografia sobre objetos de estudo antes negligenciados (objetos sociais, culturais e econômicos) com a reorientação dada pelo feminismo ao método histórico, no sentido de enfatizar o passado dos “ex-cêntricos”, anteriormente excluídos (as mulheres, a classe trabalhadora, os *gays*, as minorias étnicas e raciais), contribuiu para o surgimento da metaficção historiográfica como prática literária.

Umberto Eco (1984, p. 84-85) afirmou que existem três maneiras de narrar o passado: a fábula, a estória heróica e o romance histórico. A essas três, Hutcheon (1991, p. 21) acrescenta uma quarta: a metaficção historiográfica, que é transgressora, porque emerge do gênero romance, do qual se torna uma variante, com características próprias, derruba convenções e delinea uma nova forma de narrar. A transgressão da ordem histórica dá-se pelo reconhecimento de que a história só é conhecida através dos seus textos, que refletem a ótica e os interesses das classes dominantes.

Nesse sentido, a metaficção historiográfica opõe-se à ficção histórica, pois esta segue o modelo da historiografia tradicional, encenando o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que tem na história sua força modeladora e na historiografia os seus métodos.

Ao aceitar a permeabilidade da história, a metaficção historiográfica problematiza a própria possibilidade do conhecimento histórico, assim como questiona o conceito de “verdade”. A interação do elemento historiográfico com o metaficcional coloca em evidência a rejeição do conceito de representação “autêntica”.

Segundo Lukács (1962, p. 39), os protagonistas dos romances históricos devem ser tipos – síntese do geral e do particular – de todas as determinantes essenciais em termos sociais e humanos. Em contrapartida, na metaficção historiográfica os protagonistas são as figuras periféricas da história ficcional, os marginalizados, os “ex-cêntricos”.

Enquanto o romance histórico busca sua legitimação na historiografia, assimilando os dados para conferir veracidade ao mundo ficcional, a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e dos equívocos do registro histórico para apontar as possíveis falhas da história registrada. Ela incorpora os dados sem assimilá-los, subvertendo-os para forçar uma reflexão crítica sobre esses dados.

A transgressão da ordem do discurso ocorre na medida em que os discursos do passado e do presente se entrecruzam em uma relação paródica, a qual, por meio da ironia, assinala a diferença em relação ao passado, questionando-o, embora paradoxalmente, através da imitação intertextual, afirme o vínculo com esse mesmo passado, sacralizando-o.

Segundo Hutcheon (1991, p. 58), a paródia parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar “para” um discurso a partir de “dentro” desse discurso, sem ser, contudo, totalmente recuperado por ele.

O “sujeito humanista liberal” (IRIGARAY, 1974, p. 165), isto é “o homem burguês, branco, individual e ocidental”, cede lugar, no pós-modernismo, a outros tipos de sujeito, oriundos das periferias, levantando questões não apenas formais e estéticas, mas também aquelas que refletem o homem comum, a sexualidade humana e a representação da mulher.

Ao longo de sua carreira literária, Fowles buscou experiências com a forma, a transgressão do discurso como uma nova maneira de recontar a história e as estórias do homem. Em seu artigo “Notes on an Unfinished Novel”, de 1969, escrito quando o romance *The French Lieutenant’s Woman* ainda estava sendo elaborado, Fowles afirma:

I write memoranda to myself about the book I’m on. On this one: You are not trying to write something one of the Victorian novelists forgot to write; but perhaps something one of them failed to write. And: Remember the etymology of the word. A novel is something new. It must have relevance to the writer’s now – so don’t ever pretend you live in 1867; or make sure the reader knows it’s a pretense. (FOWLES, 1998, p. 15)²¹

Acerca da forma, Fowles (1998, p. 11) escreveu em “I write therefore I am”:

The one thing a modern writer should not be committed to: a style. The next great mega-European writer will write in all the styles, as Picasso has painted and Stravinsky composed. This does not mean a loss of identity. The loss of identity occurs in the sacrifice of everything to the fear of loss of identity. The first English writer to accept this was Defoe.²²

21 “Escrevo memorandos para mim mesmo sobre o livro em que estou trabalhando. Neste: Você não está tentando escrever algo que os romancistas vitorianos esqueceram de escrever; mas, talvez, algo que algum deles deixou de escrever. E: Lembre-se da etimologia da palavra. Um romance é algo novo. Ele tem que ter relevância para o escritor de hoje, portanto não finja viver em 1867; ou, ao menos, certifique-se de que o leitor sabe que é fingimento.”

22 “Algo com que o escritor moderno não pode estar comprometido: um estilo. O próximo escritor mega-europeu escreverá em todos os estilos, assim como Picasso pintava e Stravinsky compunha. Isso não significa perda de identidade. A perda de identidade ocorre quando se sacrifica tudo por medo perdê-la. O primeiro escritor inglês a aceitar isso foi Defoe.”

No prefácio de *The Timescapes of John Fowles* (FAWKNER, 1984, p. 52-58), 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 como ele foi, dada a 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.

Embora reconheça que o homem tem uma capacidade inata para a fabulação, Fowles faz uma advertência ao leitor: a arte lida com ordens de realidade que são diferentes das da ciência, portanto, diferentes das da historiografia. Ao lermos seus romances, devemos nos recordar de que ele reconta as estórias da literatura e da história. Ao empregarmos o termo “estória”, à maneira inglesa, buscamos enfatizar o valor e a limitação da forma discursiva do nosso conhecimento sobre o passado.

A interseção do historiográfico com o ficcional coloca em evidência a rejeição das pretensões de representação “artística” e cópia “inautêntica”; o próprio sentido da originalidade artística é tão contestado quanto a transparência da referencialidade histórica.

Fowles incorpora personagens históricas à ficção, em *A Maggot*: Lacy, Wardley e Ann Lee, dentre outros, existiram no mundo empírico. Dos dois primeiros o autor nada sabe; de Ann Lee, ele seleciona traços que possam adicionar um nível mais elevado de significado à sua obra. Ann não aparece no romance senão no final, como a filha recém-nascida de Rebecca, na qual a protagonista deposita esperanças que só se cumprirão no mundo empírico, através da Ann histórica.

Em resposta aos muitos críticos que condenaram a visão de Rebecca de um paraíso denominado “June Eternal”, sob a alegação de que estava enveredando por uma vertente populista da *science fiction*, Fowles (apud BAKER, 1986, p. 672) diz:

June Eternal was meant to be a foreshadowing of the living Shakers communities, a lot of critics did not seem to realize that.[...] What I was really trying to suggest was that in these weird visions, that were perhaps more typical of the seventeenth than the eighteenth century, a lot of very uncultivated dissenters were seeing considerable truths, or hopes, for mankind; and I thought to illustrate the difference between the often primitive conditions or actual details of these visions and the great truths lying behind them.²³

23 “June Eternal foi concebida como uma preconização das comunidades *Shakers*, muitos críticos parecem não entender isso. O que eu realmente tentei sugerir foi que nessas visões sobrenaturais, que foram mais típicas do século XVII que do século XVIII, muitos dos dissidentes incultos estavam

As grandes verdades que Fowles menciona são os discursos dos silenciados pela história oficial, só passíveis de compreensão por uma “história vista de baixo”. Ele não se propõe escrever essa história, mas criar um mundo paralelo que conta estórias que bem poderiam colaborar para a construção dessa nova história; ela vê nas diferenças, no relativismo e nas múltiplas linguagens, uma maneira de compreender o todo que o passado representa.

Uma prova da intenção do autor se realiza no próprio discurso. Os historiadores da cultura popular têm feito uso de registros judiciais na tentativa de reconstruir o que as pessoas pensavam. A conclusão desses historiadores – o fato de que testemunhas e acusados podem não ter sido um grupo típico, e, portanto, não-representativo – leva-os a ler os documentos nas entrelinhas. É exatamente isto que Fowles propõe em *A Maggot*. Não oferecendo uma solução para o crime, deixando a tarefa de ler nas entrelinhas e de formular conclusões para o leitor, Fowles se mostra em consonância com o olhar que a Nova História lança ao passado.

REFERÊNCIAS

- BAKER, James R. An interview with John Fowles. *Michigan Quaterly Review*, v. 25, n. 2, p. 661-683, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail M. *The dialogic imagination*. Edited by Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. Unesp/Hucitec, 1988.
- BARTH, John. *The Friday book: essays and other non-fiction*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1984.
- BARTHES, Roland. The Death of the Author. In: BARRY, Peter. *Issues in contemporary criticism*. London: MacMillan Education, 1987.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. *Dr. Brodie's report*. New York: E. P. Dalton, 1972.
- CAMPION, Nardi R. *Mother Ann Lee, Morning Star of the Shakers*. Hanover, London: University Press of New England, 1990.
- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1978.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Editions du Seuil, 1977.

vendo verdades ou esperanças consideráveis para a humanidade; e pensei em ilustrar a diferença entre as condições geralmente primitivas ou detalhes reais dessas visões e as grandes verdades por detrás delas.”

- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Post script to the name of the rose*. Translated by William Weaver. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984.
- FAWKNER, H. W. *The Timescapes of John Fowles*. London, Toronto: Associated University Press, 1984.
- FOWLES, John. *A Maggot*. London: Picador, 1991.
- _____. *The Aristos*. London: Picador, 1993.
- _____. *The French Lieutenant's Woman*. London: Jonathan Cape, 1969.
- _____. *Wormholes*. New York: Henry Holt and Company, 1998.
- _____. *Mantissa*. Boston, Toronto: Little Brown and Company, 1982.
- FOUCAULT, Michel. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse of Language*. Translated by A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon, 1972.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- _____. *The Politics of Postmodernism*. London, New York: Routledge, 1989.
- _____. *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.
- _____. *Irony's Edge*. London, New York: Routledge, 1995.
- IRIGARAY, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.
- ISER, Wolfgang. *Prospecting: from reader response to literary anthropology*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- LUKÁCS, Georg. *The Historical Novel*. Translated by Hannah and Stanley Mitchell. London: Merlin, 1962.
- MERQUIOR, José Guilherme. Em busca do pós-modernismo. In: _____. *Fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- MUECKE, D. C. *The Compass of Irony*. London: Methuen, 1969.
- _____. *Irony and the Ironic*. London, New York: Methuen, 1986.
- RIFFATERRE, Michael. *La production du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- _____. Syllepsis. *Critical Inquiry*, v. 6, p. 625-638, 1980.
- ROSE, Margaret A. *Parody/Metafiction: an analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*. London: Croom Helm, 1979.
- _____. *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge: CUP, 1993.
- RUSSEL, Charles. *Poets, Prophets, and evolutionaries: the Literary Avant-Garde from Rimbaud through Post-Modernism*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1985.
- SCHLEGEL, F. *Lucinde and the Fragments*. Translated by P. Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.