

# “SE TIVESSEM PODIDO VER O FUTURO!”<sup>9</sup>: A FICÇÃO PÓS-MODERNA E A RELAÇÃO DAS NARRATIVAS LITERÁRIA E HISTÓRICA EM *A MULHER DO TENENTE FRANCÊS*, DE JOHN FOWLES

“HAD THEY BUT BEEN ABLE TO SEE INTO THE FUTURE!”: THE POST-MODERN FICTION AND THE RELATIONSHIP OF THE LITERARY AND HISTORICAL NARRATIVES IN THE FRENCH LIEUTENANT’S WOMAN, BY JOHN FOWLES

Mariana Waskow Radünz<sup>10</sup>

Eduardo Marks de Marques<sup>11</sup>

**RESUMO:** Os debates sobre a narrativa nas teorias literária e histórica sofreram profundas mudanças no decorrer dos últimos anos em detrimento, sobretudo, do surgimento do chamado *pós-modernismo*. A partir desse movimento, a linguagem passou a ser percebida através de um novo olhar e tanto o *fazer literário* como o *fazer histórico* passaram a entendê-la na sua relação intrínseca com a sociedade e com a arte como um todo. A partir de estudos na área da literatura, tendo como principal expoente Linda Hutcheon, e na área da história, com Hayden White, literatura e história, ficção e não-ficção passaram a andar juntas em direção à construção de uma reflexão maior sobre a presença do passado no presente. Desta forma, este ensaio tem como objetivo analisar como o romance *A Mulher do Tenente Francês* (1969), de autoria de John Fowles, articula certas características do movimento pós-modernista em seu texto, levando em

<sup>9</sup> Citação presente no livro *A Mulher do Tenente Francês*, de John Fowles (FOWLES, 2008, p. 35).

<sup>10</sup> Mestranda em Letras na Universidade Federal de Pelotas – Brasil. Bolsista Capes – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0896-5443>. E-mail: [marianaradunz@hotmail.com](mailto:marianaradunz@hotmail.com).

<sup>11</sup> Doutor em Australian Literature and Cultural History pela The University of Queensland – Austrália. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Professor Associado da Universidade Federal de Pelotas – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3067-7237>. E-mail: [duardo.marks@ufpel.edu.br](mailto:duardo.marks@ufpel.edu.br).

consideração, principalmente, a construção da narrativa em articulação com os discursos literário e histórico. Após a análise, percebeu-se que literatura e história se entrelaçam na narrativa de John Fowles construindo uma possibilidade de leitura do passado a partir do presente.

**PALAVRAS-CHAVE:** pós-modernismo; narrativas literária e histórica; A Mulher do Tenente Francês; John Fowles.

**ABSTRACT:** The debates over narrative in literary and historical theories have undergone profound changes in the course of the last years, in detriment, above all, of the emergence of the so-called postmodernism. From this movement, the language began to be perceived through a new look and both the literary making and the historical making began to understand it in its intrinsic relation with society and with art as a whole. From studies in the field of literature, with Linda Hutcheon as the main exponent, and in the area of history, with Hayden White, literature and history, fiction and non-fiction began to move together towards the construction of a greater reflection on the presence of the past in the present. Thus, this essay aims to analyze how the novel *The French Lieutenant's Woman* (1969), by John Fowles, articulates certain characteristics of the postmodernist movement in its text, taking into account, mainly, the construction of the narrative in articulation with literary and historical discourses. After the analysis, it was realized that literature and history are intertwined in John Fowles' narrative constructing a possibility to read the past from the present.

**KEYWORDS:** postmodernism; literary and historical narratives; *The French Lieutenant's Woman*; John Fowles.

As constantes problematizações sobre a construção da narrativa nas teorias literária e histórica nos últimos anos são resultado de um longo processo de reflexões sobre a linguagem à luz de certas correntes do pensamento, como por exemplo o *estruturalismo* e o *pós-estruturalismo*, que modificaram a maneira como a linguagem era percebida na sua relação com outras esferas do saber: filosofia, história, sociologia etc. Durante esse período, houve uma mudança na compreensão do conceito de linguagem, visto que os teóricos passaram a perceber que nada escapava ao campo de investigação da mesma, entendendo-a, então, como a estruturação do pensamento e produtora e produto de diferentes narrativas sobre a sociedade.

Essa abertura na concepção de linguagem, que considera, entre outras coisas, a ciência como um discurso humano, possibilitou o desenvolvimento do *pós-modernismo* (a partir dos anos 1950), considerado “[...] não como um estilo, mas como uma dominante cultural” (JAMESON, 1996, p. 29). No pós-

modernismo a cultura é considerada como um processo de significação e ressignificação e a dicotomia do signo linguístico (significante-significado) importa principalmente quando se leva em consideração a relação estabelecida entre esses dois eixos. Além disso, esse movimento estava profundamente atrelado às mudanças econômicas produzidas pelo capitalismo pós-industrial, que modificou a produção/consumo a partir, sobretudo, do uso da tecnologia.

De acordo com a acadêmica canadense Linda Hutcheon (1991),

[a] experiência política, social e intelectual dos anos 60 ajudou a permitir que o pós-modernismo fosse considerado como aquilo que Kristeva chama de 'escrita-como-experiência-dos-limites' (1980a, 137): os limites da linguagem, da subjetividade e da identidade sexual, bem como – poderíamos também acrescentar – da sistematização e da uniformização. Esse questionamento (e até ampliação) dos limites contribuiu para a 'crise da legitimação' (sic) que Lyotard e Habermas consideram (cada um a seu modo) como parte da situação pós-moderna. Indiscutivelmente, ela significou um repensar e um questionamento das bases de nossas maneiras ocidentais de pensar, que costumamos classificar, talvez com demasiada generalização, como humanismo liberal (HUTCHEON, 1991, p. 25, destaques da autora).

Ou seja, é com o advento do pós-modernismo que certas noções sobre a linguagem, a identidade e a sociedade são revistas tendo como objetivo uma compreensão maior dos fenômenos sociais, culturais e econômicos produzidos por um novo momento do capitalismo. Segundo Jameson (2006), o pós-modernismo se refere também a

[...] um conceito de periodização, cuja função é correlacionar o surgimento de novos aspectos formais na cultura com o surgimento de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica – o que é frequentemente (sic) chamado, em tom de eufemismo, de modernização, sociedade de consumo pós-industrial, de sociedade da mídia e do espetáculo, ou, ainda, de capitalismo multinacional. (JAMESON, 2006, p. 20)

A partir disso, dois grandes campos do saber, a literatura e a história, passam a perceber a criação das narrativas sobre o passado de uma maneira diferente, levando em consideração que o “[...] pós-modernismo não nega a *existência* do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos *conhecer* o passado a não ser por meio de seus restos textualizados” (HUTCHEON, 1991, p. 39, destaques da autora). Assim, ao pensar em história e literatura nas suas articulações com as características do pós-modernismo, é preciso ter em mente que essas duas áreas têm pelo menos um objetivo em comum: representar uma determinada realidade por meio de textos. São nesses textos que se desenvolvem discursos de uma época e onde se encontram, no presente, vestígios de um passado. A partir do uso de ferramentas linguísticas/literárias, historiadores e escritores buscam, pela arte da palavra, sancionar determinadas visões de mundo que vão ao encontro de suas ideias. O discurso histórico, assim como o literário, só existe enquanto materialidade a partir do componente textual, caso contrário não seria possível um acesso ao passado a partir do presente. Dessa forma, o pós-modernismo não

[...] fez com que a história ficasse obsoleta; no entanto, ela está sendo repensada – como uma criação humana. E, ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e “euforicamente”, que o *passado* existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais. (HUTCHEON, 1991, p. 34, destaques da autora)

No campo da história quem problematizou acerca da construção do discurso histórico, compreendido também como um construto humano, foi o historiador estadunidense Hayden White, que defendia a ideia de que a história se vale de artifícios linguísticos e literários para a elaboração de narrativas

sobre o real, ação que ele caracterizava como *historiografia*, ou seja, a ciência/arte de se escrever a história. Para o autor, a historiografia, antes da Revolução Francesa, era vista como uma “arte literária”, pois para se escrever a história enquanto discurso, muitos pensadores reconheciam como inevitável a utilização de recursos ficcionais na “[...] *representação* de eventos reais no discurso histórico” (WHITE, 1994, p. 139, destaque do autor). Entretanto, no início do século XIX, os historiadores passaram a separar a história, associada ao real e à verdade, da ficção, que passou a ser apenas do domínio do discurso literário.

Porém, com o advento do pós-modernismo, um dos seus grandes paradoxos, que se refere à ideia de que tudo é relativo, acaba por ter reflexos também no campo da história, pois nesse momento há uma reflexão maior sobre o valor de verdade universal atribuído a tal campo. A história, assim como a literatura, passou a ser percebida como uma entre outras tantas criações humanas, e, por conta disso, a busca por uma “verdade universalizante” não fazia mais sentido, visto que no pós-modernismo ela passa a adquirir um caráter plural, pensando que os discursos são também plurais. Para Hutcheon (1991), “[a] preocupação do século XVIII em relação às mentiras e à falsidade passa a ser uma preocupação pós-moderna em relação à multiplicidade e à dispersão da(s) verdade(s), verdade(s) referente(s) à especificidade do local e da cultura” (HUTCHEON, 1991, p. 145, destaques da autora). Aliado à ideia da existência de verdades, no plural, é preciso pontuar que o conceito de pós-modernismo, defendido por Linda Hutcheon em seu livro *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1988), é definido como

[...] fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da “presença do passado”. (HUTCHEON, 1991, p. 20, destaque da autora)

As narrativas literária e histórica, com o uso de certas estratégias discursivas e textuais, constroem determinadas visões sobre o passado e a apresentam a seu público, com o intuito de promover uma reflexão e uma referência maior daquilo que as pessoas consideram como passado. A *presença do passado* é, de certa forma, uma “reescritura” do mesmo a partir de um olhar do presente e esse processo se dá de diferentes maneiras no chamado *pós-modernismo*: por meio da ironia, do pastiche e/ou da paródia, por exemplo. Além disso, essa ideia de “reescritura” leva em consideração que “[t]odas as obras literárias [e históricas], em outras palavras, são ‘reescrituras’, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma ‘reescritura’” (EAGLETON, 2006, p. 19, destaque nosso).

Pensando em um local e em uma cultura específicos e entendendo que o pós-modernismo questiona as referências existentes entre o presente e o passado, algumas obras literárias consideradas pela crítica como pós-modernas, “brincam” de alguma maneira com a referência temporal e com as diferenças culturais, sociais e econômicas existentes entre uma determinada sociedade do presente na sua relação com o seu referente do passado. Esse “jogo” entre presente e passado elaborado na narrativa compõe um dos elementos do que Linda Hutcheon chama de *metaficção historiográfica*, que se caracteriza por romances que ao mesmo tempo em que “se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”, também são “intensamente auto-reflexivos” (sic) (HUTCHEON, 1991, p. 22). De acordo com Jacomel e Silva (2007), a metaficção historiográfica

[...] revela uma leitura alternativa do passado como uma crítica à história oficial. Por isso seu caráter contraditório, pois nega exatamente a veracidade de seu objeto. Recupera e, ao mesmo tempo, recusa os pressupostos históricos. Contudo, não se pode

afirmar que toda história é passível de ser contestada, pelo menos a história contemporânea já admite que a escrita da história, como foi visto em White (1995), também corresponde a uma ficção, uma sequência lingüística (sic) construída a partir de uma visão particular. Desse modo, estabelece-se uma espécie de contrato entre o escritor e seu objeto, figurando nele um ângulo íntimo, porém, considerado ‘verdadeiro’, e entre o escritor e o público, de modo que essa história seja recepcionada como uma verdade parcial. (JACOMEL; SILVA, 2007, p. 741, destaque das autoras)

Assim, o romance pós-moderno tende a transparecer algumas dessas contradições do pós-modernismo, pois, para Hutcheon (1991), o romance pós-moderno

[...] faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois. (HUTCHEON, 1991, p. 142)

Um dos principais exemplos de ficção pós-moderna e do que Linda Hutcheon chama de *metaficção historiográfica* é a obra *A Mulher do Tenente Francês*, publicada pelo escritor inglês John Fowles, em 1969. A narrativa dessa obra apresenta um caráter autorreflexivo, em que o narrador, em alguns momentos, promove uma reflexão sobre a própria construção literária ao mesmo tempo em que há uma recorrência ao passado histórico a fim de apresentar uma representação diferente sobre uma Inglaterra do passado na sua relação com o momento presente de escrita da obra. Para Carreira (2010), “[...] 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” (CARREIRA, 2010, p. 42).

O romance em questão é dividido em sessenta e um capítulos e sua estória se passa na Inglaterra vitoriana de 1867 e tem como personagens principais Charles Smithson, pertencente a uma nobreza inglesa em declínio e noivo de Ernestina Freeman, filha de um comerciante, e Sarah Woodruff, uma moça solitária, governanta na casa de Sra. Poulteney e que, segundo a narrativa, é conhecida como “a mulher do tenente francês”, pois de acordo com comentários das personagens, ela se envolveu com um tenente francês e depois foi abandonada por ele.

No decorrer do romance, Charles e Sarah acabam se envolvendo emocionalmente, o que coloca em xeque o desejo de Charles em se casar com Ernestina e faz com que os seus sentimentos por Sarah cresçam cada vez mais. Porém, isso muda no dia em que ele se encontra com Sarah em segredo e descobre que, na realidade, ela era virgem e não o contrário, como ela mesma afirmara. A partir disso, Charles fica extremamente confuso em relação à Sarah e ao seu caráter e isso muda o curso de toda a narrativa sendo que, ao leitor, são apresentados não apenas um, mas três finais diferentes:

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. (CARREIRA, 2010, p. 43)

Essa possibilidade de finais “em aberto” também é uma das características dos escritos pós-modernos, pois nesse momento o leitor passa a



ter um papel maior na sua articulação com a narrativa. Ele não é mais considerado um sujeito passivo, que não acrescenta nada à narrativa e que apenas recebe o material textual sem questioná-lo. Ao contrário, no pós-modernismo o leitor é considerado um dos elementos essenciais para a existência da obra enquanto discurso. É o leitor que vai dar um determinado sentido para a narrativa, construindo, assim, uma das verdades possíveis sobre o texto a partir de suas visões e ideologias sobre o mundo. Essas ideologias ora se assemelham ora divergem das ideologias do autor da obra e isso aponta que

[...] não há qualquer modo de valor neutro de urdidura de enredo, explicação ou até mesmo descrição de qualquer campo de eventos, quer imaginários quer reais, e sugere que o próprio uso da linguagem implica ou acarreta uma postura específica perante o mundo que é ética, ideológica, ou política de um modo mais geral: não apenas toda interpretação, mas também toda linguagem, é contaminada politicamente. (WHITE, 1994, p. 145)

Um dos exemplos da presença de ideologia no romance e que é, também, uma das características dos romances pós-modernos é a intromissão do narrador no decorrer da narrativa, refletindo sobre o processo de escrita da obra e evidenciando certos comentários escolhidos pelo autor para produzir determinados efeitos de sentido sobre a narrativa. O narrador em *A Mulher do Tenente Francês* não é um narrador que o leitor está acostumado a ver, mas é uma entidade que, ao mesmo tempo em que se mostra distante das personagens e da narrativa, em alguns momentos se coloca como fazendo parte da estória. Dessa maneira, é possível pensar que a voz narrativa desse romance se divide em múltiplas vozes: autor, narrador, (auto)crítico literário – ao refletir sobre sua própria escrita –, personagem e, até mesmo, leitor. A partir de uma constante autorreflexão sobre o *fazer literário*, ele se apresenta como alguém que imagina e constrói as suas personagens, mas que ao mesmo tempo não tem controle sobre elas, ou seja, as personagens acabam tendo liberdade mesmo

sendo criações do autor. Isso é perceptível, principalmente, no capítulo treze, em que o narrador quebra com a narrativa tradicional e apresenta uma discussão mais apurada sobre o processo de criação literária:

Não sei. A história que estou contando é pura imaginação. Esses personagens que crio nunca existiram senão em minha mente. Se até agora tive a pretensão de conhecer o espírito e os pensamentos mais íntimos de meus personagens, é porque escrevo (assim como adotei um pouco de seu vocabulário e de sua “voz”) seguindo uma convenção universalmente aceita na época de minha história: a de que o romancista está no mesmo plano que Deus. Pode não saber de tudo, mas tenta fingir que sabe. Porém vivo na era de Alain Robbe-Grillet e Roland Barthes; se isso que escrevo é romance, não pode ser romance na acepção moderna do termo. (FOWLES, 2008, p. 105, destaques do autor)

A obra *A Mulher do Tenente Francês* é caracterizada pelo próprio narrador como um texto diferenciado dos romances modernos, e, além disso, ele problematiza ainda sobre a liberdade que é necessário dar às personagens, pontuando que isso não faz com que a ideia de autoria deixe de existir, mas sim que ela se modificou no pós-modernismo:

Nossos personagens e nossa trama só adquirem vida quando começam a nos desobedecer. Quando Charles deixou Sarah na beira do penhasco, mandei-o voltar diretamente para Lyme Regis. Mas ele não o fez. De repente, desviou e desceu para a Granja. Ora essa, você diz... O que eu quero dizer mesmo é que, enquanto eu escrevia, ocorreu-me que talvez fosse mais inteligente fazê-lo parar para tomar leite... e encontrar Sarah de novo. Aí está, sem dúvida, uma boa explicação para o que aconteceu. Mas só posso dizer – e sou a testemunha mais confiável – que a idéia (sic) me parece ter partido claramente de Charles, não de mim. A questão é que, além de ele ter começado a ganhar independência, eu devo respeitá-la e renunciar aos planos quase divinos que concebi para ele, se quiser que ele seja real. Em outras palavras, para ser livre, tenho que dar também liberdade a ele, a Tina, a Sarah e até à abominável Sra. Poulteney. Só há uma boa definição de Deus: a liberdade que permite a existência de outras liberdades. E devo me conformar com essa definição. O romancista ainda é um deus, uma vez que cria (e nem mesmo o mais aleatório romance moderno de vanguarda conseguiu eliminar totalmente o seu autor). O que mudou é que já não somos mais os deuses da imagem vitoriana, onscientes e prepotentes, mas sim os

de uma nova imagem teológica, em que nosso primeiro princípio é a liberdade, não a autoridade. (FOWLES, 2008, p. 106-107, destaque do autor)

Diferentemente dos romances modernos, os romances pós-modernos problematizam, com mais ênfase, acerca da criação literária a partir de um viés contraditório, em que ao mesmo tempo em que o autor cria as suas personagens, existentes apenas em sua imaginação, ele dá a elas uma liberdade maior a fim de se aproximarem de uma representação mais “real” de um ambiente. E, por mais que uma obra literária seja considerada uma ficção, isso em nada diminui o seu valor enquanto uma forma de representar uma determinada realidade. Essa discussão sobre o real *versus* o imaginário também é um dos pontos problematizados no romance, a fim de sancionar a ideia de que a ficção está tão próxima do real quanto aquilo considerado como o passado:

Meus personagens continuam existindo, e dentro de uma realidade que não é mais nem menos real do que a que acabo de destruir. A ficção está entrelaçada em tudo, como observaram os gregos há dois mil e quinhentos anos. Acho essa nova realidade (ou irrealidade) mais válida. E gostaria que você compartilhasse comigo essa sensação de que não controlo totalmente essas criaturas da minha imaginação, assim como você não controla [...]. Mas será isso um absurdo? Um personagem ou é “real” ou é “imaginário”? Se pensa assim, *hypocrite lecteur*, eu só posso sorrir. Nem o seu passado você considera totalmente real; você o floreira, doura-o ou o pinta de negro, censura-o ou o constrói com o que está à mão... ficcionaliza-o, em suma, e o guarda numa estante – é o seu livro, a sua autobiografia romanceada. Todos nós fugimos da verdadeira realidade. Esta é a definição básica do *Homo sapiens*. (FOWLES, 2008, p. 107, destaques do autor)

Percebendo que a ficção está em tudo, tanto a metaficção historiográfica como a própria historiografia rejeitam “[...] as pretensões de representação ‘autêntica’ e cópia ‘inautêntica’, e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica” (HUTCHEON, 1991, p. 147, destaques da autora). Mais importante do

que se preocupar com a veracidade dos discursos na sua relação com o real e o imaginário é pensar em como os discursos, sejam eles literários ou históricos, são construídos, levando em consideração o contexto em que estão inseridos. Dessa forma, a ficção pós-moderna vai se apropriar de referências históricas do passado para construir uma representação fictícia (não associando-a simplesmente à mentira) desse passado a partir do presente.

Na obra de John Fowles a (re)escritura do passado, ou seja, da Inglaterra vitoriana de 1867, é “contaminada” com referências do presente, que se refere ao momento de escrita da narrativa, ou seja, ao ano de 1969. Constantemente o narrador – muitas vezes de maneira irônica –, insere comentários sobre as diferenças entre o tempo da narração (1969) e o tempo narrado (1867), como que para apresentar similaridades e discrepâncias entre os dois momentos e apresentar ao leitor uma entre outras tantas representações desses períodos:

Embora Charles gostasse de se ver como um jovem cientista e provavelmente não se surpreendesse muito se, do futuro, lhe chegasse a notícia do advento do aeroplano, do motor a jato, da televisão e do radar, o que o deixaria perplexo seria a mudança de atitude em relação ao tempo em si. A grande desgraça de nosso século, é, segundo se supõe, a falta de tempo; nossa noção desse fato, e *não* um amor desinteressado pela ciência ou pela sabedoria, é o que nos impele a dedicar uma enorme parcela de engenho e dos recursos de nossas sociedades para encontrar formas mais rápidas de fazer as coisas, como se o objetivo final do homem fosse se aproximar não da perfeição humana, mas sim da perfeição do relâmpago. Mas, para Charles, e para quase todos os seus contemporâneos e seus pares na sociedade, o andamento que o tempo impunha à existência era seguramente o adágio. O problema não era encaixar tudo o que se queria fazer, mas sim prolongar o que se fazia para ocupar os vastos intervalos de lazer disponíveis. Atualmente, um dos sintomas mais comuns da riqueza é a neurose destrutiva; no século de Charles, era o tédio tranquilo. (sic) (FOWLES, 2008, p. 17-18)

A partir de descrições pontuais sobre a Inglaterra vitoriana, John Fowles não revisita o passado de maneira meramente nostálgica, mas sim com um tom crítico e irônico, a fim de proporcionar ao leitor reflexões sobre as mudanças

sociais, econômicas e culturais da sociedade inglesa e sobre a (não)permanência de certas opiniões e costumes na Inglaterra do momento de escrita da estória:

Às vezes se perguntava por que Deus havia permitido que uma versão tão animal do Dever estragasse um desejo tão inocente. A maioria das mulheres de sua época pensava da mesma forma, assim como a maioria dos homens. E não é de espantar que o dever tenha se tornado um conceito tão fundamental para nossa compreensão da era vitoriana – e aliás, um estorvo tão grande nesta em que vivemos. (FOWLES, 2008, p. 37)

Nessas constantes revisitações, Fowles aproxima o leitor do presente a certas atitudes, hábitos e acontecimentos do passado, construindo uma possibilidade de representação do real. Para Carreira (2010), “[a]o dirigir-se ao leitor [...], o narrador apresenta a oposição entre as convenções da era vitoriana e do século XX, sem pretender, no entanto, substituir um paradigma por outro” (CARREIRA, 2010, p. 45). Assim, ao selecionar determinados fatos históricos e mesclá-los com a criação literária, John Fowles mostra um discurso possível sobre a história e o apresenta ao leitor, sem ter a pretensão de colocar esse discurso como o único, visto que a análise de qualquer acontecimento varia de acordo com o indivíduo e a época na qual ele se encontra. Desse modo, é possível pensar que não só a história, mas a literatura também é uma importante ferramenta capaz de proporcionar um conhecimento maior do mundo.

De maneira irônica, sobretudo, o narrador apresenta as diferenças entre o passado e o presente por meio da ficção (tradução de um fato por meio da linguagem), mostrando ao leitor uma determinada leitura da Inglaterra de 1867 na sua relação com a Inglaterra de 1969:

O primeiro simples fato era que a Sra. Poulteney nunca vira a Floresta de Ware, nem de longe, uma vez que não se via aquela mata de nenhuma estrada. O segundo era que ela era viciada em ópio –

mas antes que você pense que estou temerariamente sacrificando a plausibilidade ao sensacionalismo, deixe-me acrescentar logo que ela não sabia disso. O que chamamos de ópio, para ela era láudano. Um médico da época, espirituoso, ainda que um pouco blasfemo, chamava-o de Nosso Sagrado Láudano, uma vez que, no século XIX, muitas senhoras distintas, e outras nem tanto – pois a droga (conhecida como Cordial de Godfrey) era bastante barata para ajudar as mulheres de todas as classes a atravessar aquela negra noite da menopausa –, tomavam-na muito mais amiúde do que o vinho da Eucaristia. Era, em suma, um equivalente muito próximo dos sedativos de hoje. (FOWLES, 2008, p. 102-103, destaque do autor)

Junto a isso, para a compreensão dos romances pós-modernos e especificamente dessa obra de John Fowles, é preciso ter em mente que

[a] história moderna e a literatura moderna [em ambos os casos, eu diria pós-moderna] rejeitaram o ideal de representação que por tanto tempo as dominou. Atualmente as duas encaram seu trabalho como exploração, testagem, criação de novos significados, e não como exposição ou revelação de significados que, em certo sentido, já ‘existiam’ mas não eram percebidos imediatamente. (GOSSMAN, 1978, p. 38-39 *apud* HUTCHEON, 1991, p. 34, destaques do autor)

Levando isso em consideração, uma das experimentações de John Fowles no romance *A Mulher do Tenente Francês* se refere à apresentação de epígrafes no início de cada capítulo. Os intertextos são ora de natureza literária, retomando trechos de importantes escritores ingleses como Jane Austen, ora de natureza histórica, apresentando fatos ou opiniões de importantes teóricos do século XIX, como Karl Marx. Destarte, o autor não revisita a história apenas construindo um panorama da Inglaterra vitoriana ou por meio de discussões das personagens acerca de determinados assuntos, como o evolucionismo de Charles Darwin. Ele se vale de outros textos para introduzir e legitimar a sua narrativa, e, também, para provocar uma perturbação no leitor em relação à situação da sociedade inglesa de 1867, como nos exemplos: “*A maioria das famílias inglesas das classes média e alta morava em cima das próprias fossas... E.*

ROYSTON PIKE, *Human Documents of the Victorian Golden Age* (FOWLES, 2008, p. 25, destaques do autor); e “*Como manda o figurino, alheia ao sentido das regras, vá à igreja – é o que o mundo exige, aos bailes – o mundo também exige, e se case – é o que papai e mamãe desejam, e suas irmãs e colegas fazem*. A. H. Clough, “Duty” (1841)” (FOWLES, 2008, p. 83, destaques do autor).

No pós-modernismo, uma das estratégias utilizadas pelos autores na elaboração das narrativas é o *pastiche*, que, segundo Jameson (2006) é “[u]m dos aspectos ou práticas mais significativos do pós-modernismo hoje” (JAMESON, 2006, p. 21). Ainda de acordo com o autor,

[o] *pastiche*, assim como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar e único, o uso de uma máscara estilística, o discurso em uma língua morta; no entanto, ele é uma prática neutra de tal mímica, desprovida do motivo oculto da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo *normal*, em comparação com o qual aquilo que é imitado é cômico. O *pastiche* é a paródia pálida, a paródia que perdeu o seu senso de humor; o *pastiche* está para a paródia assim como aquela coisa curiosa, a prática moderna de um tipo de ironia pálida, está para aquilo que Wayne Booth chamou de ironias estáveis e cômicas do século XVIII. (JAMESON, 2006, p. 23, destaque do autor)

Por conseguinte, pensando que uma das características do pós-modernismo é se apropriar de determinados aspectos do modernismo para, em seguida, subvertê-los, o *pastiche* se coloca como uma das formas que os escritores pós-modernos encontraram para reinserir a história – e mais especificamente o passado – na construção do texto literário para, assim, produzirem uma reflexão maior sobre a legitimidade dos discursos histórico e literário e sobre como eles dão sentido ao passado. Para Linda Hutcheon (1991), por mais que

[...] alguns *teóricos*, como Jameson (1983, 114-119), considerem essa perda do estilo peculiar e individual do modernismo como algo negativo, como um aprisionamento do texto ao passado por meio do

pastiche, os *artistas* pós-modernos a consideraram como um desafio liberador que vai contra uma definição de subjetividade e criatividade que ignorou durante um período demasiadamente longo a função da história na arte e no pensamento. (HUTCHEON, 1991, p. 28-29, destaques da autora)

No romance *A Mulher do Tenente Francês*, o pastiche se apresenta como uma imitação da forma, pois, ao analisar a narrativa como um todo, ela segue a estrutura de um romance moderno com o qual o leitor está habituado: apresenta um espaço específico, personagens (primárias e secundárias) e segue uma linearidade (mesmo com a presença de algumas digressões). Porém, especialmente a partir do capítulo treze, há um rompimento do pacto literário e o narrador desnuda a sua criação literária ao leitor, ensinando-o, de alguma maneira, a ler e a construir a sua visão sobre a obra. É possível perceber que o narrador/autor está fazendo o que todos os autores fazem, mas a diferença é que ele escancara isso ao leitor a fim de que esse entenda a narrativa literária como um construto humano influenciado pelos contextos histórico, econômico e social nos quais o autor se situa. Segundo Carreira (2010),

[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. (CARREIRA, 2010, p. 44, destaque da autora)

Juntamente a isso, outro aspecto perceptível no romance é a *paródia*, que nessa obra em questão, aparece para tornar evidente as cisões da narrativa.



Tanto o pastiche como a paródia constituem, na obra, uma espécie de intertextualidade, não necessariamente literária, mas cultural. A partir de uma voz narrativa múltipla, os fatos históricos da Inglaterra vitoriana são inseridos no discurso literário e os fatos do presente (ano de escrita da obra) surgem como uma quebra na estória a fim de contrastar o discurso do passado com o do presente e o da ficção com o seu referente histórico. Porém, isso não é feito para colocar um discurso como o verdadeiro, mas para mostrar que a narrativa não se enquadra em nenhum deles e existe para provocar uma reflexão sobre a escrita enquanto uma produção humana e sobre o conhecimento do passado por meio de textos.

Entretanto, é necessário frisar que a retomada de certos aspectos do passado se dá por meio de um criticismo possibilitado pela ironia e não com o desejo de “reviver” um passado saudoso. Por seu caráter autorreflexivo – uma das características da metaficção historiográfica –, a narrativa apresenta determinados comentários irônicos para estabelecer uma relação entre a ficção e o aspecto teórico/crítico do *fazer literário*, pois é por meio da ironia que existe a possibilidade de um distanciamento crítico do autor e da sua produção. Um exemplo de comentário irônico feito pelo narrador se refere ao último desfecho da obra em que há, ainda, um certo aviso ao leitor de que a existência desse final é também possível, mostrando que não existe um final absoluto para a estória de Charles e Sarah e que fica a cargo do leitor escolher o que mais lhe agrada:

Você pode achar, obviamente, que não aceitar a oferta implícita naquela mão que o deteve foi a tolice final de Charles; que o gesto traía pelo menos uma certa fraqueza de propósito na atitude de Sarah. Você pode achar que ela estivesse com a razão: que sua batalha para conquistar um território era uma legítima reação do invadido contra o eterno invasor. Mas o que não pode pensar é que este seja um fim menos plausível para a história de Charles e Sarah. (FOWLES, 2008, p. 490)

Ademais, faz-se necessário comentar sobre certos temas que permeiam o romance e que fazem com que ele retome os pensamentos e os estilos de uma Inglaterra vitoriana à luz do momento atual, indo ao encontro da articulação entre ficção e história proposta pela metaficção historiográfica. A partir de personagens como Charles e Ernestina, por exemplo, o leitor consegue perceber a disparidade entre as classes sociais, visto que ele é um nobre inglês e ela, ao contrário, faz parte de uma família burguesa, cuja classe está se tornando cada vez mais poderosa financeiramente. Nesse momento da sociedade inglesa, alguns costumes vitorianos estão mudando, visto que o conceito de moral não leva mais em consideração apenas o aspecto econômico e que o papel da mulher na sociedade passa por transformações com o surgimento de movimentos pela igualdade de direitos. Aliado a isso, o romance aponta ainda a maneira como as ideias difundidas por Charles Darwin em seu livro *A Origem das Espécies* começaram a mudar o pensamento de muitos indivíduos, principalmente de intelectuais/cientistas, como Charles Smithson, e ainda utiliza de referências literárias – com comentários atuais em seu interior – para mostrar ao leitor, dentre outras coisas, o que os indivíduos do passado achavam sobre as obras que hoje são consideradas canônicas:

Em parte, pois, a seus passatempos científicos... mas Charles tinha também a vantagem de ter lido – muito em segredo, pois o livro fora proibido por obsceno – um romance publicado na França uns dez anos antes. Era um romance de premissas profundamente deterministas, o célebre *Madame Bovary*. E foi enquanto olhava para o rosto da mulher que estava ao seu lado que lhe ocorreu sem mais nem menos o nome de Emma Bovary. Esse tipo de associação revela o que sabemos e o que nos tenta. Por isso, decidiu ficar. (FOWLES, 2008, p. 131, destaque do autor)

Como bem salientou Linda Hutcheon (1991) acerca do caráter contraditório do pós-modernismo, que se vale de certas ferramentas para em seguida subvertê-las, o romance *A Mulher do Tenente Francês*, de John Fowles,

se vale do passado, ou seja, de um período da Inglaterra vitoriana, para, ao mesmo tempo, ironizar certas características desse passado por meio da linguagem e apresentar uma nova leitura aos olhos do século XX. A partir de um novo olhar sobre a linguagem, a construção do discurso literário, e também do discurso histórico, passou por um processo de reflexão profundo que encontra ecos na narrativa de Fowles. Na obra, o narrador comenta sobre a sua criação e sobre a liberdade que é necessário dar aos seus personagens, mostrando que, ao contrário da narrativa fechada do século XIX, em que o autor era considerado um Deus, a ficção pós-moderna preza pela liberdade, ou melhor, pela possibilidade, já que, por exemplo, não só um final fechado é possível, pois isso varia de acordo com as escolhas das personagens e, também, de acordo com as escolhas do leitor. Dessa forma, “[...] Fowles transfere para o nível estético o tema existencial da liberdade, evidenciando que os únicos limites existentes no romance são as palavras. Tudo que a linguagem puder descrever, o romance pode criar” (CARREIRA, 2010, p. 52-53).

Além disso, o leitor ganha um lugar especial na narrativa pós-moderna, pois passa a ser visto como um sujeito ativo no processo de compreensão da obra. A partir de chamamentos diretos feitos pelo narrador no romance, ele é levado/influenciado a construir uma representação do contexto histórico exposto e das personagens criadas, a fim de refletir sobre a possibilidade de articulação entre literatura e história. No processo de escrita da narrativa, fica claro ainda que os capítulos sessenta e sessenta e um são dirigidos a dois tipos diferentes 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. (CARREIRA, 2010, p. 53)

A partir das discussões propostas pelo pós-modernismo e exemplificadas de alguma forma na obra de John Fowles, pode-se compreender as narrativas, sejam elas literárias ou históricas, como sistemas de significação da cultura, que expõem uma visão possível sobre um momento específico de uma sociedade a partir do uso da linguagem. Para Hutcheon (1991), “[...] o processo de narrativização veio a ser considerado como uma forma essencial de compreensão humana, de imposição do sentido e de coerência formal ao caos dos acontecimentos [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 160). Uma das formas de compreender a realidade nas narrativas é por meio da metaficção historiográfica, que caracteriza o romance *A Mulher do Tenente Francês* e que visa à articulação entre ficção e história a fim de mostrar que ambas são construções humanas sujeitas a mudanças de acordo com o tempo.

Se os pais de Ernestina pudessem ter visto o futuro, como John Fowles colocou, eles saberiam, como o leitor de *A Mulher do Tenente Francês*, que ela “[...] sobreviveria a toda sua geração. Nasceu em 1846 e morreu no dia em que Hitler invadiu a Polônia” (FOWLES, 2008, p. 35). Esse jogo de referências históricas misturadas ao discurso literário, proporcionou um dos grandes exemplos de ficção pós-moderna e reflexões importantes sobre o processo de criação literária e as relações possíveis entre passado e presente. Muito mais do que apresentar “a” representação da Inglaterra de 1867, o que o romance incita é perceber que o olhar para esse passado irá sempre depender de quem está narrando, de que momento está se narrando e de quem está lendo e que isso, por si só, irá produzir diversas leituras e discursos sobre um determinado contexto.

Concluindo, a partir da análise da obra em questão percebeu-se que ela proporciona uma reflexão importante e pontual sobre a sociedade, particularmente sobre a Inglaterra vitoriana de 1867 em articulação com o período de escrita/publicação da narrativa (1969). No entrecruzamento entre literatura e história, o leitor tem conhecimento dos padrões sociais, culturais e

econômicos desses dois períodos, além de compreender melhor como se dá o processo do *fazer* literário a partir da construção do discurso literário. Essa obra constitui-se, assim, como um dos grandes exemplos do pós-modernismo e da metaficção historiográfica e possibilita diálogos ricos até hoje, apontando para a sua atualidade e importância no que tange à análise da sociedade, da história e da própria literatura.

### REFERÊNCIAS

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Revisitando o diálogo entre ficção e história em *The French Lieutenant's Woman*, de John Fowles. Revista Uniabeu, Belford Roxo, v. 3, n. 5, p. 39-56, set./dez. 2010. Disponível: <http://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RU/article/view/56>. Acessado em: 08/01/2019.

CEZAR, Temístocles. Estruturalismo e pós-estruturalismo na perspectiva do conhecimento histórico. Anos 90, Porto Alegre, n. 4, p. 129-151, dez. 1995. Disponível: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/31489/000142288.pdf?sequence=1>. Acessado em: 09/11/2018.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOWLES, John. *A mulher do tenente francês*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque; SILVA, Marisa Correa. Discurso histórico e discurso literário: o entrelace na perspectiva da metaficção historiográfica. CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários, n. 3, 2007, Maringá. Anais [...]. Maringá, 2009. p. 740-748. Disponível: [http://www.ple.uem.br/3celli\\_anais/trabalhos/estudos\\_literarios/pdf\\_literario/078.pdf](http://www.ple.uem.br/3celli_anais/trabalhos/estudos_literarios/pdf_literario/078.pdf). Acessado em: 10/01/2019.

JAMESON, Fredric. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo e sociedade de consumo. In: *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

OLIVEIRA, Carlos André Cordeiro de. O (des)tecer de narrativas: a metaficção no romance e filme *The French Lieutenant's Woman*. 2015. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2015/04/DISSERTA%C3%87%C3%83O-CARLOS-ANDR%C3%89-CORDEIRO-DE-OLIVEIRA.pdf>. Acessado em: 14/01/2019.

RIZZO, Marcelo Augusto Parrillo. A história de meta-história: um estudo sobre a teoria da história de Hayden White. 2009. 95 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009. Disponível: <https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/diss.pdf>. Acessado em: 09/11/2018.

SALES, Paulo Alberto da Silva. Meta-história, metaficção e metaficção historiográfica: uma revisão crítica. Ícone: Revista de Letras, Goiás, v. 17, n. 2, p. 16-31, nov. 2017. Disponível: <http://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/5838/4756>. Acessado em: 09/11/2018.

WHITE, Hayden. *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*. United States of America: The Johns Hopkins University Press, 1973.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ŽIŽEK, Slavoj. O espectro da ideologia. In: ADORNO, Theodor W. *et. al. Um mapa da ideologia*. Org. Slavoj Žižek. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

Recebido em 29/04/2019.

Aceito em 12/09/2019.